

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

Brincos y vueltas a ritmo de swing

Un análisis antropológico de la práctica del swing criollo, a partir de las representaciones sociales que bailarines y bailarinas configuran respecto a este fenómeno
dancístico

Tesis sometida a la consideración de la Escuela de Antropología para optar al grado de Licenciatura en Antropología con énfasis en Antropología Social

CLAUDIA LUCÍA LÓPEZ OVIEDO

PAOLA MARÍA SALAZAR ARCE

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

San José, Costa Rica.

2010

Dedicatorias

*A Deus por las maravillas que hace cada día en nuestras vidas
A mi madre y padre por su amor incondicional y el apoyo constante.
A mis hermanas Mónica y Pamela, por inspirarme a seguir adelante.
A Sebastián, por existir y ser fuente de alegrías.
Paola M^a*

A Lucía y Fernando, cuya confianza y amor sembraron las bases del camino que he recorrido.

A Jorge por permitirse habitar en mi corazón y ser compañero y apoyo en este gran triunfo.

Claudia

Agradecimientos de Claudia

Vida mía, sangre mía, fruto mío; gracias por darte, ofrecerte, entregarte; gracias también por regalarte a mis antojos, a las noches de ansiedad y desvelo, pero también a los días de felicidad infinita, de alegría plena. Te quiero, a veces te extraño, otras veces ni te veo, pero ahí estás siempre y te lo agradezco. Gracias por cederte a esta aventura de Costa Rica, a este proyecto de vos en mis sueños; te agradezco también por esta alma y este cuerpo, porque con ella, él y vos ¡estoy completa!

Papi y mami, gracias por apoyarme y permitirme expresarme como soy, por acompañarme con gran entusiasmo en cada paso que he dado; pero sobre todo por transmitirme la firmeza, el valor y la fe necesarias para darle continuidad a mis sueños y anhelos.

Jorge, gracias por tu compañía, tu apoyo, tu paciencia y todo tu esfuerzo, gracias por ponerle tu corazón y hacer tuyo también este sueño; gracias por las alcahueterías, tu amor y la ternura con que te encargaste de inundar éste y todos los momentos que vivimos.

Pao querida, gracias por regalarme la experiencia de hacer con vos esta tesis, pero sobre todo por haber vivido junto a vos muchos otros aprendizajes más que llevo conmigo: tu cariño, amistad, valentía, paciencia, perseverancia y entrega.

Profe Roy, gracias por todo el tiempo invertido en acompañar este proceso, gracias por compartir el conocimiento, por aventurarse y creer en este proyecto; pero en especial, gracias por abrir el espacio para permitirme expresar sentimientos y pensamientos que devienen con la vida y sus acontecimientos.

Profe Enrique, gracias por tener la palabra acertada en momentos a veces de indecisión e incongruencia; gracias por los buenos consejos, los dibujos, esquemas, la fina sensibilidad y las buenas ideas, créame que siempre fueron fuente de inspiración para la tesis y la vida.

Mario Zúñiga, gracias por tus apuntes, por el entusiasmo con que siempre expresaste tus pensamientos sobre la tesis, gracias porque con tu confianza nos hiciste confiar en que estudiar esto era posible y acertado.

Karina querida, gracias por tu apoyo infinito en tiempos difíciles, gracias por abrir tu corazón y tu alma a los ritmos de esta linda amistad, gracias por ser referente de firmeza y flexibilidad.

Sami y Juan, celebro el haberlos conocido y el haberme permitido entrar en sus vidas, así como aventurarse a entrar en la mía. Su cariño y amistad han sido soporte y fuente de inspiración, gozo y alegría para disfrutar los pequeños triunfos que nos da la vida.

A mis amigos y amigas, Grettel, Pablo Carballo, Pablo Céspedes, Migue, Sara, Paula Zuluaga, Jose González, Martica, Gilma, Lourdes, Armando, David, Don Gabo, Mariale, Dulfy, Pepe, Saidina; gracias por todo lo que junto a ustedes viví, cada momento que compartimos fue esencial para llegar hasta aquí.

A las bailarinas y bailarines de swing criollo; gracias por regalarnos y compartir con nosotras la magia de estas cadencias. ¡Que su paso no se detenga, que la música nunca se acabe, que siga siempre la cumbia!

Agradecimientos de Paola

Paola Ma. Salazar Arce desea agradecer a todas aquellas personas que hicieron posible llevar a cabo este proyecto:

A Deus, por concederme la vida y permitirnos concluir este sueño.

Dr. Roy Rivera Araya: por confiar en nosotras para llevar a cabo esta investigación, por todo el apoyo y la minuciosidad con la cual revisó, detalladamente, cada uno de los apartados de esta investigación. Le agradecemos, ante todo, el permitirse y permitirnos redescubrir la disciplina antropológica en un fenómeno dancístico.

MSc. Enrique Hernández Camacho: por todas sus enseñanzas, conocimiento empírico, sus inspiradoras sugerencias y el interés mostrado durante la búsqueda de este tesoro escondido. Sus enseñanzas sobrepasaron tanto la teoría como los métodos de investigación cualitativa.

MSc. Mario Zúñiga Núñez: por su apoyo y el entusiasmo mostrado en las revisiones, así como por las sugerencias aportadas a este documento desde su experiencia personal.

A los bailarines y las bailarinas del salón de baile Karymar: por su colaboración en las entrevistas a profundidad y por ser el canal intercomunicador, a través del cual logramos descifrar el mundo que rodea al baile del *swing criollo*. Muy en especial a Ligia Torijano, Carlos “Gringo” Moreira, Elías Elizondo, “DJ Alonso” Campos, Numa Chacón, Christian Prado, Ana Marina Benavides, Daniel “Tito” Hernández, Miguel Hernández, Milianete Fernández, Adela García, Javier Sequeira, Guido Torres, Marlene Reyes, Alejandro Quesada y Bernie Barrios. Asimismo, le agradecemos también a la comunicadora Gabriela Hernández.

A mis profesores de la Escuela de Antropología: por todo el conocimiento transmitido durante el Bachillerato y la Licenciatura, porque gracias a estas personas hoy soy una profesional capaz de apreciar esas relaciones sociales primigenias y embrionarias que surgen entre seres humanos.

A los compañeros y personal técnico, administrativo y profesional de ProDUS-UCR: por su colaboración y las facilidades que nos prestaron en la realización de este trabajo. Muy en especial al queridísimo Jorge Solano Madriz por la ayuda, apoyo incondicional y respaldo que nos brindó siempre.

A mi familia: a mis padres por todo el amor, por incentivar me a ser cada día un mejor ser humano; por ser ejemplo vivo de esfuerzo, tenacidad, honestidad y superación personal. A mi hermana Mónica, por ser compañera fiel e inseparable, gracias por toda la ayuda que prestó a este documento. A mi hermana Pamela, por compartir cada día conmigo, y a mi sobrino Sebastián, por todo el cariño que irradia y su presencia en mi vida.

A Claudia: le agradezco a mi amiga, hermana, compañera y colega por depositar en mí su confianza al realizar esta investigación. Gracias por todos los cafés, almuerzos, giras, consejos y apoyo compartido; ella ha sido una de las mayores satisfacciones que me rindió este proceso.

A mis amigas(os), compañeros de Antropología y Sociología: muy en especial a Paola Quesada, Miguel Herrera, Grettel Monge, Pablo Carballo y Pablo Céspedes, por su interés, compañía y amistad sin igual. Por siempre estar presentes en los momentos más difíciles y brindarme sus consejos. A Daniel, por su cariño y apoyo al inicio de este proceso.

A don O, mis amigos(as) y compañeros(as) del Coro Capella Pax Mundi: por compartir el amor al arte y mostrarme que la antropología y la música tienen un vínculo intangible capaz de ser descifrado, a partir de las motivaciones que subyacen a la práctica coral y la capacidad que tiene el ser humano de otorgarle un nuevo sentido a la vida a través de ella.

Este trabajo final de graduación fue aceptado por la Comisión de Trabajos Finales de Graduación de la Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica, como requisito para optar por el grado de Licenciatura en Antropología con énfasis en Antropología Social y aprobado por el Tribunal Examinador con distinción y recomendación de publicación, a los cuatro días del mes de marzo del año 2010 en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio en San José, Costa Rica.

Tribunal examinador

Dra. Eugenia Ibarra Rojas
Presidenta del Tribunal
Representante del Decanato de Ciencias Sociales

Licda. Cindy Valverde Manzanares
Profesora invitada
Representante de la Escuela de Antropología

Dr. Roy Rivera Araya
Director del Trabajo Final de Graduación

MSc. Enrique Hernández Camacho
Lector

MSc. Mario Zúñiga Núñez
Lector

Claudia Lucía López Oviedo
Sustentante

Paola María Salazar Arce
Sustentante

Resumen

La presente investigación se centró en el análisis antropológico de la práctica del swing criollo a partir de las representaciones sociales que un grupo de bailarines y bailarinas comparten sobre este fenómeno. Ésta se llevó a cabo desde el segundo semestre del 2006 hasta el segundo semestre del 2009, escogiéndose como espacio de estudio el salón de baile Karymar (antiguamente ubicado en Guadalupe de Goicoechea), y a un total de 16 bailarines y bailarinas pertenecientes a la vieja y nueva guardia en la práctica del swing criollo; además se contó con el aporte de datos por parte de especialistas en el tema de la danza, el movimiento corporal y el baile popular.

Los métodos que enmarcaron la investigación fueron el etnográfico y el hermenéutico, los cuales facilitaron en ese proceso de construcción del objeto de estudio, así como el acercamiento interpretativo a los aspectos simbólicos recreados y construidos por los sujetos vinculados con esta práctica dancística. De este modo las técnicas que se utilizaron para recopilar los datos fueron la observación directa, observación participante y entrevistas a profundidad; dando gran importancia al rescate de las experiencias e impresiones que tanto de manera individual como grupal se dan al vivir el swing criollo como parte de las rutinas de la vida cotidiana.

Los ejes teóricos de la investigación se trabajan a partir de los aportes dados por el constructivismo social, lo cual sirve para explicar la trascendencia que tiene el baile como fenómeno que se inserta en las vidas de sus bailarines y bailarinas y a su vez permite que se comparta con otras personas en un diálogo intersubjetivo. Esto a su vez está vinculado con un proceso cognoscible y perceptivo del baile, gracias a los que se genera esa afinidad y preferencia por la práctica de este ritmo en comparación con otros de carácter popular, o bien, sobre cualquier otra práctica lúdica y recreativa. De ahí la importancia de retomar las representaciones sociales, como aquellos aspectos simbólicos que sustentan y validan las experiencias que devienen del swing criollo y permite a sus bailarines y bailarinas entender qué sucede en ese mundo, qué lugar ocupa cada quien dentro del mismo, cuáles son los códigos que se comparten y cómo hay que desenvolverse.

Palabras clave: swing criollo, representaciones sociales, baile, aspectos simbólicos, percepciones, capital social, análisis antropológico.

Tabla de contenidos

Introducción.....	1
Capítulo I.....	3
El objeto de estudio	3
1.1. Presentación del problema de investigación.....	3
1.1.1. Tema	3
1.1.2. Objetivos.....	6
Objetivo general	6
Objetivos específicos.....	7
1.1.3. Estado del arte	7
1.1.4. Justificación:.....	10
a. Contextualización histórica del swing criollo.....	10
b. Pertinencia de la investigación	18
Capítulo II.....	24
Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos	24
2.1. Consonancias teóricas	24
2.1.1. La construcción social de la realidad.....	24
2.1.2. Representaciones sociales	29
2.1.3. El baile del swing criollo: expresión, experiencia y fenómeno.....	37
2.1.4. Bailarines de swing criollo: un diálogo entre la identidad individual y grupal..	42
2.1.5. Conocimiento sobre el baile: capital social dancístico.....	50
2.1.6. Percepciones y significados.....	55
2.2. Brincos y saltos metodológicos	62
2.2.1. Los métodos y su aplicación.....	63
2.2.2. Las técnicas y su funcionalidad.....	70
2.2.3. Estrategia metodológica	74
a. Fase preparatoria.....	74
b. Fase trabajo de campo	75
Recolección de información	76
Acercamiento al salón de baile Karymar.....	76

Acercamiento a especialistas en el tema de baile, música y movimiento corporal.....	78
Acercamiento a bailarines y bailarinas de swing criollo	78
Entrevistas a profundidad	80
Director de la Compañía Nacional de Danza:	80
Directora de la Academia de baile Merecumbé:	81
Bailarín profesional de danza contemporánea:.....	81
Conocedor de música popular costarricense:	81
Especialista en Ciencias del Movimiento Humano	81
Descripción general de la población de bailarines y bailarinas.....	86
Formas de aprendizaje y motivaciones en la práctica del swing criollo	88
Experiencia con el baile del swing criollo y tiempo de asistencia al salón Karymar	93
Formas de trasmisión del conocimiento dancístico utilizadas por los bailarines y las bailarinas	95
c. Fase analítica	100
Sistematización y análisis de datos.....	103
Familia 1: Origen del baile	105
Familia 2: Popularización mediática	106
Familia 3: Actualidad del baile.....	107
Familia 4: Características de los bailarines	107
Familia 5: Surgimiento del swing criollo	108
Familia 6: Conocimiento sobre generaciones de bailarines y bailarinas.....	109
Familia 7: Transformaciones en la práctica dancística.....	109
Familia 8: Percepciones detrás de la práctica dancística.....	110
Familia 9: Generaciones de bailarines y bailarinas	110
d. Fase informativa	115
Capítulo III	116
Historia del swing criollo: entre lo oculto y lo prohibido	116
3.1. Trayectoria histórica del swing criollo	116
3.1.1. Origen del swing criollo	117

a. Improvisación de pasos.....	117
b. Espacios de prohibición.....	121
c. La gente que hizo el baile: “los pachucos”	125
3.1.2. Popularización del baile	127
a. Un programa: Fantástico y sus Piratas del Ritmo.....	128
b. De los salones a las academias: “Swing puro y swing clásico”	131
c. Academias de baile	133
d. Compañía Nacional de Danza (CND)	136
e. Karymar: La cuna del swing	138
La pérdida material de Karymar frente a la subsistencia simbólica	141
f. Reconocimiento público del baile	150
g. Reconocimiento oficial del baile	152
3.1.3. El swing criollo en la actualidad	154
a. La vieja guardia de bailarines y bailarinas.....	154
b. Particularidades del swing	157
Fusión de ritmos	159
La práctica del swing como experiencia grupal	161
La estructura dancística	164
c. Cambios que lo mantienen vivo	168
d. Aprendizaje rutinario y aprendizaje sistemático	170
e. El papel de las nuevas generaciones: ¿el surgimiento de una nueva guardia? ...	172
Capítulo IV	175
El capital social dancístico enlazado a la historia del swing criollo.....	175
4.1. Conocimientos de los bailarines y las bailarinas sobre la historia del baile.....	175
4.1.1. Procedencia del baile	176
4.1.2 Bailarines pioneros	181
4.1.3 Música	184
4.1.4 Lugares de práctica y expansión.....	185
4.1.5 Apariencia de bailarines y bailarinas.....	187
4.2 Conocimientos asociados a las generaciones de bailarines y bailarinas	191
4.3 Otros conocimientos asociados a los cambios en la práctica dancística	194

4.3.1 Cambios en la música	195
4.3.2 Nuevos espacios de práctica, aprendizaje y difusión	198
4.3.3 La moda actual en el swing criollo.....	202
4.4 Conocimiento del baile: entre lo tangible y lo intangible.....	205
Capítulo V	215
“Un universo de percepciones”: la experiencia en torno al swing criollo.....	215
5.1 Una mirada a la percepción desde la óptica de los bailarines y bailarinas	215
5.1.1. Percepciones: Pensamientos y sentimientos que se esconden detrás de la cadencia	218
a. Fruición corporal	219
b. Realización personal.....	222
5.2 El swing criollo como agente revelador de las relaciones dancísticas entre la vieja y la nueva guardia de bailarines y bailarinas	227
5.3 Identificación generacional orientada a la pertenencia a la vieja y nueva guardia... <td>242</td>	242
a. Identificación con la nueva guardia	243
b. Identificación con la vieja guardia.....	246
5.4 La experiencia perceptiva del swing criollo	251
Capítulo VI	255
El swing criollo representado	255
6.1 La dimensión simbólica del swing criollo: representaciones sociales encontradas .	255
6.1.1 Swing criollo: objeto de admiración-sensación-aprendizaje	257
6.1.2 Swing criollo: objeto de enseñanza-aprendizaje	263
6.1.4 Swing criollo: fenómeno que expone a quien lo baila.....	269
6.1.5 Swing criollo: fenómeno intersubjetivo	273
6.1.6 Swing criollo exclusivo	276
6.1.7 Swing criollo: una totalidad dancística.....	279
6.1.8 Swing criollo: se baila y se aprende pachuco	282
6.1.9 Swing criollo: mecanismo de realización personal	286
6.2 La dimensión sociocultural del swing criollo.....	289
6.2.1 La configuración de lo lúdico en el swing criollo: “el swing lo llevo en las venas”	291

6.2.2 Las relaciones de poder en el swing criollo: “se habla de la nueva y la vieja guardia”	294
6.2.3 Las relaciones de identidad en el swing criollo: “yo vivo para el swing”	297
Conclusiones.....	300
Bibliografía.....	309
Libros.....	309
Trabajos Finales de Graduación	312
Publicaciones periódicas	312
Documentos inéditos	313
Entrevistas personales	313
Anexo	309

Índice de Figuras

Figura 1. El proceso cognoscible en torno a la práctica del swing criollo	52
Figura 2. El proceso perceptivo del sujeto, según Merleau-Ponty	60
Figura 3. Estrategia metodológica.....	74
Figura 4. Caracterización de los bailarines y bailarinas según cantidad, edad, género y grupo generacional asignado	86
Figura 5. Fases de un análisis cualitativo	102
Figura 6. Principales términos de trabajo para el Análisis Cualitativo mediante Atlas/ti..	104
Figura 7. Sistematización de datos para el análisis de información	112
Figura 8. Capital social dancístico asociado a la historia del swing criollo y las distintas dimensiones que lo constituyen.....	214
Figura 9. Relaciones de identificación generacional para la nueva y vieja guardia.....	243
Figura 10. La experiencia perceptiva del fenómeno dancístico	254

Índice de Tablas

Tabla 1.Bailarines y bailarinas entrevistadas como parte de la Nueva Guardia	84
.....
Tabla 2.Bailarines y bailarinas entrevistadas como parte de la Vieja Guardia	85
.....
Tabla 3.Percepción de la Nueva guardia respecto a la distinción generacional	229
.....
Tabla 4.Percepción de la Vieja guardia respecto a la distinción generacional	233
.....

Introducción

La presente investigación está orientada al conocimiento del fenómeno dancístico del swing criollo, por medio de las representaciones sociales que sus bailarines y bailarinas configuran en torno al mismo; partiendo del acercamiento corporal, emotivo y simbólico que tienen hacia éste al incorporar su práctica como parte de las rutinas que integran la esfera de lo cotidiano.

Por tanto, en el Capítulo I y II se hace un acercamiento al conocimiento del objeto de estudio, lo cual incluye desde las reflexiones más personales sobre la importancia de estudiarlo y qué objetivos son necesarios para esto; hasta la teoría que sirvió de fundamento para la investigación y la metodología que orientó el trabajo en las diferentes fases de preparación, trabajo de campo, sistematización y análisis. De acuerdo con esto se retomaron conceptos esenciales para el estudio tales como: el construcción social de la realidad, representaciones sociales, conocimiento y capital social dancístico, fenómeno dancístico y percepciones.

Debido a esto y considerando que no existen publicaciones sobre el baile del swing criollo, es que la investigación partió de la necesidad de reconstruir de manera muy general la historia de dicho baile; de manera que permitiera conocer su desarrollo a través del tiempo, incluyendo los lugares en los que se ha destacado su práctica, personajes sobresalientes por sus habilidades, cambios en la técnica, al igual que en su proceso de aceptación en la sociedad costarricense, entre otros aspectos que se detallan a profundidad en el Capítulo III.

Así, una vez enmarcado históricamente el fenómeno, se desarrolla el Capítulo IV; en el que se profundiza sobre los conocimientos que tienen bailarines y bailarinas de swing criollo respecto a la trayectoria histórica del baile, gracias a los cuales se hizo posible analizar el acercamiento que tienen estos exponentes con el ritmo, más allá del hecho de dominar pasos y movimientos. Debido a esto la historia del swing criollo se reconstruye a partir de diferentes momentos que fueron cruciales tanto para su surgimiento como para la apropiación que diversos sectores han hecho del mismo; proporcionándole nuevas formas de percibirse y representarse a medida que también se van reconfigurando los propósitos por los cuales se practica.

Igualmente se rescata la importancia que tiene dentro del grupo, el ser portadores y portadoras de ese acopio de conocimientos; en tanto les facilita su movilización, adaptación e interacción con el medio circundante: espacios dancísticos y otras bailarinas y bailarines con los que se comparten tales lugares.

Por otra parte, el Capítulo V permite un acercamiento a las percepciones generadas por los sujetos en el espacio, en tanto establecen un vínculo simbólico con éste, lo cual les permite interactuar con el entorno mediante la experimentación de nuevas y conocidas sensaciones a través de su cuerpo, así como de sentimientos y emociones al ritmo del swing criollo. Esto les sirve como insumo para conocer el medio en el cual se mueven e interactúan, de modo que establezca qué papel juegan dentro del grupo, así como quiénes son y, finalmente, logren construir una identidad individual.

Por esto en el capítulo se abordan todas aquellas percepciones y sensaciones corporales que les despierta y genera el baile a los bailarines y bailarinas, además de otra serie de satisfacciones relacionadas con el sentido de realización personal, que se desprende al ser portadores de este capital social dancístico y a su vez ser reconocidos por esto. Aunado a esto, se rescatan las percepciones que las distintas generaciones de bailarines poseen tanto de sí mismas como de las otras, partiendo de los criterios que utilizan para establecer las similitudes y diferencias que les permiten relacionarse intersubjetivamente y construir un mundo común.

Finalmente, se encuentra el Capítulo VI en el cual se exponen las representaciones sociales generadas por los y las bailarinas a través del contacto e interrelación con el fenómeno dancístico; partiendo de los conocimientos y percepciones que se evaluaron en los capítulos anteriores, pero reconociendo que este vínculo se nutre de muchos otros aspectos presentes en la vida de estos sujetos, que a su vez atraviesan distintas esferas de su cotidianidad. Gracias a esto se pudieron hallar diferentes formas de representar simbólicamente la práctica del baile y, por tanto, contar con estos mecanismos que les ayudan a mantener y entender ese universo que se comparte y se goza a ritmo de swing criollo.

Capítulo I

El objeto de estudio

1.1. Presentación del problema de investigación

1.1.1. Tema

Las representaciones sociales configuradas por el grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo del salón Karymar, sobre la práctica del fenómeno dancístico que comparten intersubjetivamente en sus vidas cotidianas.

Problema de investigación

La música y la danza son elementos culturales que desde los comienzos de la antropología clásica han despertado interés y curiosidad en quienes se aproximaron al entendimiento de los “primitivos, salvajes y bárbaros” grupos humanos “descubiertos.” Desde entonces estas expresiones han sido objeto de reflexiones e importantes cuestionamientos sobre la necesidad intrínseca que tienen todos los seres humanos de pronunciarse a través de su cuerpo, los movimientos y sonidos que se generan al adquirir conciencia sobre las posibilidades de manipularlo.

Es así que el baile y la música, semilla y fruto de la corporalidad humana, se interpretan como mecanismos para la expresión de una variedad de emociones y sentimientos, pasiones, alegrías y pesares, producto de la interacción social y de las relaciones que se han establecido con los diferentes entornos. Igualmente sirven como formas de dispersión y recreación para distintas sociedades en momentos históricos y contextos determinados; dando a conocer valores y pensamientos legítimos e ilegítimos sobre el proceder humano en el mundo social.

En el caso específico de Costa Rica, existe el baile del swing criollo que nació como una expresión cultural y artística en medio de una sociedad estratificada; la cual dictaba las pautas de comportamiento y recreación legítimas para quienes la conformaban. En consecuencia, este baile por sus característicos brincos y movimientos fuertes fue mal visto y criticado por aquellas clases hegemónicas que vieron en él y en sus practicantes la trasgresión de la moral y los valores impuestos sobre el deber ser y actuar.

Por lo tanto, el swing criollo es un baile que apareció y se relegó a las clases populares y obreras; éstas se encargaron de practicarlo en salones de baile y otros espacios donde se consolidó su práctica, aprendizaje y transmisión en la realidad social costarricense, imprimiendo así la huella de una experiencia netamente urbana asociada al entretenimiento, dispersión y recreación. Hoy en día estos hechos pueden interpretarse como momentos coyunturales en los cuales el baile sirvió como medio para el escape de la cotidianidad, pero a su vez como confrontación y trasgresión de lo institucionalizado.

Es así que algunos salones de baile josefinos sobresalieron como aquellos lugares en los cuales la cumbia y la improvisación de pasos de swing criollo se convirtieron en verdaderos escenarios que fortalecieron la experiencia de los bailarines en torno a este nuevo ritmo. Alrededor de ésta se establecieron vínculos de amistad, camaradería y acompañamiento; al igual que hábitos y rutinas específicas que ordenaron los momentos de ocio de la cotidianidad en función de la asistencia a ciertos salones, en determinados días y a horas preestablecidas. Asimismo, se conformaron rituales sobre la forma adecuada de verse y vestirse para la ocasión, que a su vez servirían para fomentar un sentido de identificación y pertenencia individual y grupal.

Si bien el paso de los años, los procesos de urbanización del área metropolitana y la introducción de nuevas costumbres para divertirse y entretenerse, entre otros aspectos socio históricos estimularon el cierre paulatino de algunos salones de baile; contrario a lo que podría pensarse, la práctica del swing criollo en San José se ha mantenido vigente no sólo en salones que subsistieron, sino también en nuevos espacios que han surgido para su aprendizaje y difusión.

Entre éstos se encuentran nuevos salones de baile, discotecas, academias de baile y gimnasios, en los cuales por su naturaleza distinta, la experiencia del swing criollo se interioriza de diversas maneras y por ende se nutre de nuevos sentimientos, motivaciones y significados. No obstante la vivencia de este ritmo en su esencia pertenece a los salones de baile y se enriquece de los bailarines y bailarinas que los frecuentan y se encargan con su presencia y fidelidad darle un sello especial a los pasos, movimientos y en sí todo lo que encierra la experiencia de bailar swing criollo.

Por esta razón, se escogió como espacio de investigación el salón Karymar. Por más de 20 años en éste se mantuvo vigente la práctica y enseñanza del swing criollo entre las

viejas y nuevas generaciones. Se caracterizó por reunir personajes de la vieja guardia de bailarines y bailarinas de swing, quienes estuvieron vinculados con su surgimiento y desarrollo en otros salones de baile josefinos, que hoy se encuentran cerrados o cuyos inmuebles ni siquiera existen.

Igualmente al interior de este salón también se congregó una nueva guardia, conformada por jóvenes bailarines(as) que se han encargado de recrear y transformar los movimientos y pasos de baile. En consecuencia Karymar se convirtió en un espacio donde se registraron cambios del fenómeno dancístico, tanto en su dimensión técnica como en la simbólica, reflejo de un hibridismo cultural latente en la música que lo caracteriza y en la diversidad de personas que actualmente se reúnen con exclusividad y dedicación a practicarlo.

De acuerdo con esto, el swing criollo se consolidó como la música característica y preferida del lugar a pesar de tener que compartir la pista, en algunas ocasiones, con otros ritmos populares entre los que se encuentran la salsa y el bolero de salón. En el caso de la salsa se debe anotar que aunque los bailarines y bailarinas de la vieja guardia no sienten gusto por este baile; la presencia de nuevas generaciones en el salón generó la necesidad de incluir dentro del repertorio dancístico este tipo de música. Por el contrario, el bolero de salón es un baile que está arraigado en la vieja guardia, de manera que es un acompañante indispensable para el swing criollo.

No obstante Karymar fue un salón en el que la noche se vivió a ritmo del swing criollo; sus bailarines y bailarinas jóvenes y expertos se encargaron (y aún hoy en otros espacios de práctica) de recrear el baile en sus cuerpos de acuerdo con las múltiples necesidades de expresión y pronunciamiento que tengan en la actualidad. Entonces alegrías, tristezas, pasiones, habilidades, destrezas y conocimientos son algunas de las expresiones que se traducen en cada paso dado; las cuales además del soporte corporal y físico, tienen un soporte simbólico en cada practicante y en el grupo en general. Éste es el que llena de sentido a la práctica misma y, por ende, a los bailarines que se sienten motivados a ejecutarla.

A partir de esta reflexión se llegó a la definición de un problema de investigación, en el cual estuvieran involucrados los principales elementos que se configuraron en torno al swing criollo en Karymar, pero que de manera general son componentes que confluyen en

la vivencia asociada este ritmo en otros espacios de práctica, aprendizaje y reproducción; éstos son: *bailarines y bailarinas, baile, espacio dancístico, sentimientos, emociones, percepciones y representaciones*. Por lo tanto, se propone como problema de investigación el indagar sobre las representaciones sociales configuradas por estos bailarines, gracias a las cuales el baile, la práctica del mismo y las dinámicas de interacción social que se desprenden, se convierten en algo inteligible e interiorizado como parte de la vida cotidiana; que a su vez son aspectos que reflejan en ella contextos o realidades observadas en escalas más amplias del mundo social.

Así, con el problema de investigación se busca responder a las inquietudes sobre aquellos referentes compartidos grupalmente, gracias a los cuales se constituye una dinámica particular al interior del salón de baile, que a su vez puede ser el reflejo de aspectos más gruesos de la sociedad como, por ejemplo, la construcción de identidades, relaciones de género, poder, entre otras. No obstante, la esencia misma del problema reside en lo que significa y representa el experimentar conjuntamente la práctica del swing criollo y con ello compartir conocimientos sobre el baile y distintas emociones que se despiertan entre brincos, vueltas y cadencias.

En este sentido, los bailarines son determinantes dentro del espacio, pues a través de éstos se legitima la práctica social de este ritmo, vivencia que se da tanto individual como grupalmente; y que puede entenderse como una forma de posicionarse frente al mundo globalizado, desde una representación local de todo lo relacionado con lo lúdico y las formas de entretenimiento y reunión. Al mismo tiempo suceden situaciones, relaciones, hechos, sensaciones y percepciones que se gestan a raíz de la práctica de este ritmo y las dinámicas de interacción subyacentes al salón de baile en tanto espacio de expresión, en cuyo interior se hace posible la configuración de representaciones sociales sobre la vivencia corporal de un elemento vivo en la cultura costarricense.

1.1.2. Objetivos

Objetivo general

Comprender la dimensión social de la práctica dancística del swing criollo, a partir de las representaciones sociales configuradas por los bailarines y bailarinas de este ritmo, congregados en el salón de baile Karymar.

Objetivos específicos

1. Establecer la historia y características del swing criollo como baile popular costarricense, desde la experiencia y conocimiento acumulados por los sujetos relacionados con el mismo.
2. Indagar en el conocimiento que tienen los bailarines y bailarinas de swing criollo sobre los componentes históricos que han caracterizado el desarrollo de esta práctica dancística a lo largo del tiempo.
3. Investigar acerca de las percepciones que poseen los bailarines y bailarinas de swing criollo, en torno a la práctica de este baile popular.
4. Interpretar las representaciones sociales configuradas por los bailarines y bailarinas de swing criollo como reflejo de las dimensiones sociales presentes en esta práctica.

1.1.3. Estado del arte

De manera general, con relación a investigaciones realizadas sobre música popular latinoamericana se cuenta con el texto de Ángel Quintero (1999), *¡Salsa, sabor y control!: Sociología de la música tropical*, en el cual se realiza un recuento histórico-social de la conformación de la identidad cultural puertorriqueña con relación a la música y el baile de la salsa. El autor enfatiza en la importancia de establecer una relación entre la música y la sociedad, desde la trayectoria histórica y las experiencias de aquellos sujetos que han estado involucrados con este ritmo a lo largo del tiempo.

Para ello realiza un ordenamiento cronológico de la conformación cultural caribeña en torno a esta música, centrando la atención en la transición entre la salsa que se produce y la que se consume. Es importante anotar las declaraciones de Quintero con respecto al empleo del término “música tropical”, la cual tiene su origen en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico; pero se extiende hacia sus “periferias” como México, Panamá, Colombia, Venezuela y Ecuador.

Una de las ideas centrales del texto es “*la importancia de la música para las diversas maneras de sentir y expresar el tiempo*” (Quintero, 1999: 16). Con lo cual el autor pone de manifiesto la necesidad de abordar esta temática como una forma de expresión social y cultural, acorde con los contextos históricos y los actores sociales que están involucrados, “*de esta manera, estas músicas expresan otras sensibilidades respecto al*

tiempo, que conllevan otras visiones sobre las identidades sociales.” (*Ibíd.*) Es así que la salsa es una expresión de la música tropical con gran arraigo popular y, por ende, se encuentra vinculada con las tradiciones sonoras y bailables del Caribe; principalmente, porque es un ritmo que incita a movimientos expresivos de todo el cuerpo.

Otro elemento importante que destaca Quintero es la dinámica social que subyace al ritmo; el cual se conformó entre jóvenes migrantes inmersos en la realidad social neoyorquina, quienes se encontraron en éste una forma de comunicación con su mundo circundante. Sin embargo, el autor aborda ese cambio que ha hecho de la salsa un instrumento mediatizado por el mercado y lo trascendental para llegar a otros sectores sociales.

Para el caso de las investigaciones de música popular en Costa Rica se halla la realizada por el historiador Juan José Marín Hernández (2002), *Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949*, en la cual hace un abordaje histórico-social sobre la música popular mediante el análisis de cancioneros y melodías de principios del siglo XX como manifestaciones artísticas.

Asimismo, elabora un análisis de los antecedentes y el contexto social e imaginario que existía con respecto a la música popular bailable. Muchos de los ritmos estudiados fueron: el tango, el bolero, el danzón, el son, la rumba, entre otros; puesto que estos eran vistos como disidentes ante los valores sociales para la época de principios del siglo XX, sociedad en la cual se manejaba un discurso higienista, moralista y puritano, reflejado en la música clásica que en ese entonces trataba de imponerse mediante el sistema educativo y los principios de la Iglesia a la sociedad; de modo que esta abjuraba las legitimidades morales, sociales y culturales fomentados por la clase dominante.

En los últimos diez años, el desarrollo historiográfico costarricense ha enfatizado como los liberales costarricenses, entre 1860 y 1940, trataron de civilizar las costumbres de las clases subalternas imponiendo nuevos valores sociales (Urbina, 2001. Lejos de la pretendía cultura homogénea y compartida entre la élite la clase dominante la música mostraba dos universos diferentes y en pugna. De este modo, las formas de apropiación los usos y las prácticas se dieron en forma diferenciada según las perspectivas y fines de los distintos grupos sociales. En consecuencia, hubo un constante conflicto entre

la denominada música oficial y la practicada por los sectores populares (Marín, 2002: 7-8).

En cuanto a investigaciones publicadas respecto al tema específico del baile popular, se cuenta con el documental “Se prohíbe bailar suin” de Gabriela Hernández, presentado en el 2003 en la Muestra de Cine Costarricense.

SE PROHIBE BAILAR SUIN es un documental que aborda una de las más claras y vivas expresiones de la cultura popular urbana costarricense: el swing criollo o cumbia. Lo hace desde la perspectiva de un grupo de bailarines -un “hombre de negocios”, una profesora de baile, un taxista, un disc jockey, un odontólogo/músico, una obrera de fábrica y un joven travesti- que tienen en común su pasión por el swing y se encuentran con frecuencia en un salón, Karymar, conocido como “La Cuna del Swing”. SE PROHIBE BAILAR SUIN es un reconocimiento a esa cultura descalificada, subordinada: la cultura de los sectores populares, su gusto, su estética, sus valores, su visión del mundo... y a su papel en la definición de nuestra identidad (INAMU, 2006).

En el film se realiza un recuento de los orígenes y el desarrollo del “swing criollo”, desde las perspectivas y los conocimientos de los bailarines, bailarinas y conocedores(as) del ritmo. Asimismo, contempla la dinámica establecida entre el grupo de bailarines y bailarinas que asiste al salón de baile Karymar y la apropiación y recreación que han hecho ellos sobre la forma de bailar el ritmo. De esta forma, se conjuga una identidad entre el grupo de bailarines y bailarinas que pertenecen a una vieja guardia y el grupo de jóvenes que se introduce en el aprendizaje de este ritmo, a los cuales se les denomina como bailarines y bailarinas de la nueva guardia.

Para la presente investigación este documental adquiere trascendencia en la medida es que hasta el momento es el único modo en que se ha presentado información con un abordaje de la trayectoria histórica del mismo. Los autores son los bailarines y bailarinas, quienes construyen el hilo conductor del documental, por medio de sus experiencias e historias de vida. También, el mismo permite plantearse preguntas en torno a las representaciones sociales que se construyen a partir del baile y la música del “swing

criollo”, los actores sociales vinculados a éstas a través del tiempo, los espacios sociales en que se gestan y se difunde dicho baile, etc.

Se evidencia un cambio social y cultural en el ámbito popular en donde surge este grupo de bailarines de “swing criollo”, quienes pertenecen a una lógica cultural distinta al resto de la sociedad costarricense. En su dinámica los factores más importantes son la música y el baile popular, por medio de los cuales se llegan a establecer relaciones intersubjetivas y representaciones sociales dentro de dicho grupo. Por lo que sigue dándose una continua reproducción social de dicho ritmo y del baile, generándose así una constante reinterpretación del baile del “swing criollo” por los mismos actores sociales que lo practican.

1.1.4. Justificación:

a. Contextualización histórica del swing criollo

La música y el baile han sido elementos culturales que han servido a los seres humanos para su expresión, dispersión y recreación, a lo largo de la historia. Siendo estos adaptados y recreados según el contexto social desde el cual se reproducen.

En términos generales, las distintas praxis artísticas responden a los diversos desplazamientos que atraviesan las temáticas culturales. La búsqueda de la identidad es precisamente lo que permite obtener una visión del mundo a través de las imágenes que configuran el gran texto cultural de América Latina: la naturaleza, el amor, las mujeres, los hombres, las ciudades, las tradiciones, las etnias, la unidad y la diversidad (Barzuna, 2005: 2-3).

Por medio de estos, los grupos humanos han dado a conocer valores sociales y formas de pensamiento, ya sean legitimadas o no, dentro de los distintos sectores sociales. Como ejemplo, se puede mencionar, la represión que se dio durante la época colonial en América Latina, con la llegada de europeos, quienes imponen sus tradiciones musicales sobre las expresiones autóctonas. Dichas tradiciones, estaban permeadas, por la fuerza ideológica que tenía la iglesia y la religión, en ese entonces. A través de ella, se aprobaban las expresiones culturales y populares relacionadas con actividades del quehacer religioso,

tales como los entierros, los matrimonios, las velas, los bautizos, las fiestas patronales, entre otras formas que sirvieron de entretenimiento, esparcimiento y socialización (Marín, 2002).

Para el caso de Costa Rica, este imaginario se extendió hasta el siglo XX. Por ejemplo, se podría señalar el caso de la época de 1930, que con la crisis de 1929 y su inestabilidad económica, desempleos, pobreza, bajos salarios y reformas sociales, ahondaron la brecha entre sectores elitistas y populares; ruptura que se vio manifestada en las formas de socialización y expresión cultural. Esta situación se reafirmó aun más en la época de 1940, que con el período político liberal, se conformó un discurso social civilizatorio y nacionalista, que legitimaba modelos de manifestaciones artísticas oficiales así como también de los espacios idóneos para ello (*Ibíd.*). Cabe señalar:

el importante papel jugado por el Estado liberal en la esfera de la cultura, al subsidiar actividades como el teatro y al imprimir miles de libros y folletos dirigidos a los sectores populares, los cuales respondieron en sus propias y diversas maneras a los esfuerzos de los liberales por “civilizarlos”

(Molina, 2001).

Todo esto tuvo la oportunidad de llevarse a cabo, en la medida en que también la dinámica de la economía y los cambios en los patrones de poblamiento; trajeron como consecuencia una redistribución de las ciudades. En este sentido, desde finales del siglo XIX, San José se volvió uno de los principales centros de atracción para la población costarricense, pues la diversidad laboral que ofrecía, con industrias, comercios y servicios, presumía una mejor calidad de vida. Como ejemplo se puede mencionar que, comparativamente con otras ciudades, San José contaba con servicios públicos muy propios de ciudades modernas, entre los que se encontraban: alumbrado público, amplios bulevares y paseos (Fumero, 2005).

Así, para el siglo XX la capital se consolidó como eje político, económico, industrial, comercial y cultural, con respecto al resto del país. Igualmente, los cambios en los patrones de asentamiento de la población josefina, trajo consigo una jerarquización social y arquitectónica de la ciudad misma; lo cual se reflejó en la emergente construcción de casas de habitación muy lujosas (*Ibíd.*). Al respecto se menciona:

Las nuevas viviendas de la élite proyectaron y personificaron en la construcción la riqueza de sus propietarios, y reflejan el pensamiento decimonónico, en el cual consideraba que la vivienda representaba la independencia, seguridad, estatus y el éxito de una persona y, por lo tanto, debía reflejarlo¹ (Ibid.: 2).

Estas divisiones en los espacios josefinos, estuvieron acompañadas de leyes sanitarias y reglamentos de prostitución, a través de la implantación de políticas de saneamiento urbano y social, especialmente entre 1924 y 1940. Por ende, el Estado costarricense, promovía la erradicación de tugurios y chinchorros que ensuciaran el paisaje de la ciudad; lo cual trajo como consecuencia la creación de cuerpos policiales encargados de la regulación de la ciudad (*Ibid.*).

Todo este proceso de reconfiguración espacial en la ciudad capital también estuvo permeado por una identidad fundamentada en el romanticismo y el liberalismo, que llevaban implícita la noción de progreso reflejado en un espacio urbano, europeizado y laico. Así, los inicios del siglo XX, además de materializar este esquema en las construcciones arquitectónicas; se tipificó en las actividades de entretenimiento legitimadas como el teatro, la música y la pintura. Asimismo se observaba en los vestidos, deportes y modales (*Ibid.*).

Por ende, los pensadores liberales de fines del siglo XIX e inicios del XX transformaron los patrones de comportamiento, el gusto de los ciudadanos e intentaron someter la cultura popular con el objetivo de civilizarlos. En adelante se encuentra una clara diferenciación entre lo que se consideraba culto y lo popular asociado con la barbarie (Ibid.: 6).

1 Es importante señalar que así como San José reunía una élite claramente reflejada en los distintos barrios que fueron formándose a raíz de una organización de la ciudad diferenciada; en los sectores del sur, contrastaban aquellos barrios ocupados por obreros, artesanos, comerciantes y otros grupos poblacionales, con un desarrollo económico menos favorecido, quienes se reunieron allí, ante la demanda de servicios y viviendas baratas. (*Ibid.*)

De acuerdo con ello, se establecieron los paradigmas de lo socialmente “bien visto” y lo correcto, en comparación con actitudes y conductas indebidas. Gracias a esto se originaron diversas producciones culturales, tanto en los sectores elitistas como en los populares, pese al esfuerzo de los primeros, en controlar y modificar los modos de vida de los segundos. Así, se diseñaron y ocuparon distintos espacios para la diversión y despliegue de las prácticas culturales.

Por ejemplo, los deportes se volvieron una de las fuentes de identificación entre los jóvenes, aunque la asistencia a rosarios, sermones y tertulias eran los entretenimientos que se consideraban sofisticados y aprobados; lo cual recuerda las normas y los límites establecidos en torno a la diversión, así como también su institucionalización (*Ibíd.*).

Igualmente, las políticas de modernización de la sociedad costarricense, promovidas desde finales del siglo XIX en la arquitectura josefina, apoyaron la consolidación de las bellas artes dentro del ámbito de la cultura. De este modo, se promovió tanto la importación de obras de arte, como la formación de los jóvenes en esta actividad (*Ibíd.*).

Es pues en medio de este entramado social que se inaugura el Teatro Nacional, así como también adquieren importancia la Escuela Nacional de Bellas Artes, y una serie de cursos que se impartieron a artesanos de la construcción, reflejo de ese interés por afinar las técnicas, diseños y gustos de esta parte de la población (*Ibíd.*).

Un ejemplo de este transitar del medio siglo por los cánones de la modernidad y de la búsqueda por la identidad se expresa en la literatura (Barzuna, 2000: 4), de la segunda mitad del siglo XX. Así como también en la actividad teatral costarricense la cual experimentó un renacimiento luego de 1950, alcanzando un auge en 1970 con la fundación de la Escuela de Artes Dramáticas en las universidades y de la Compañía Nacional de Teatro (Barzuna, 2005). Del mismo modo, la poesía lírica se da a la tarea de una búsqueda por la expresión cultural al igual que otros géneros literarios como la novela y el cuento costarricense.

Las diversas producciones culturales consideraban entre sus abordajes temáticos, *las transformaciones en la vida, los sujetos, los discursos y culturas urbanas, la mentalidad burocrática, las nuevas variantes del poder, la enajenación y la incomunicación* (Barzuna, 2000:4). Asimismo, tomaban en cuenta elementos del mundo social en el cual se

desenvolvían los sujetos día a día, tales como los estereotipos, las relaciones triviales, la expresión pública de la sexualidad y la reformación del mundo.

Entre tanto, la música también ocupó un lugar importante en el desarrollo de identidades en la ciudad. Debido a esto, a mediados del siglo XX, el Estado costarricense apoyó la formación de bandas, escuelas musicales y retretas; todo lo cual se encontraba legitimado por reflejar una *cultura musical* acorde con los modelos europeos, que a su vez fuera una difusora de modelos de vida y divertimento civilizados (*Ibíd.*).

En ese entonces, la música permitida era la de las bandas, filarmónicas y la militar; las cuales se compartían socialmente al aire libre, en espacios públicos y abiertos, como el kiosco del Parque Central josefino. En este lugar, se llevaban a cabo actividades conocidas como recreos y retretas en donde se tocaba *fox trot*, *one step*, paso doble, tango, *valse*s, y repertorios clásicos.

Lo anterior, contrastaban con otros centros de sociabilidad ubicados en los alrededores del mercado central, como eran las cantinas, las taquillas, las pulperías, vinaterías, burdeles y salones de baile. Aquí, se reunían aquellos sectores sociales excluidos y subalternos, quienes compartían y dialogaban sobre temas de la actualidad; al mismo tiempo en que se recreaban a través de melodías disidentes y de contienda social, al calor del baile y el movimiento corporal. Entre estas se encontraban el tango, el bolero, la milonga, el swing criollo, los bailes caribeños, meseteños y de la bajura (Marín, 2002).

La música ha sido una de las más importantes expresiones culturales que se han empleado como respuesta a las condiciones históricas de Costa Rica; así como la danza, los cuales se llegan a convertir en un medio de manifestación social de los distintos sectores sociales.

La segunda mitad del siglo XX representa en el caso costarricense, un evidente auge y desarrollo de la modernidad en diversas manifestaciones artísticas. La plástica asumió a partir de los años 60 signos de vanguardia en correspondencia con otras latitudes del planeta, aunque en forma poco tardía. El vanguardismo que ha recorrido la pintura y la escultura [...] búsqueda incesante en torno a la creación y afirmación de las idealidades. Lo mismo ocurrirá con la danza moderna, la música sinfónica y de cantautor, el cine, el patrimonio arquitectónico y la literatura (Barzuna, 2005: 3-4).

A partir de esto se forjaron una serie de producciones culturales, como es el caso del baile popular, el cual toma en consideración aspectos de la vida social como los problemas urbanos, de género y la vida cotidiana; generándose así espacios necesarios para el diálogo social y la expresividad cultural de aquellos sectores subalternos ante el hegemónico. Es de esta manera como espacios sociales como los salones de baile llegan a transmitir a través de la memoria colectiva, el baile del swing criollo, al tiempo que ha sido apropiado, recreado y difundido a nuevas generaciones.

Algunos de los salones de baile mencionados por Carlos “Gringo” Moreira y Elías Elizondo en el documental: *Se prohíbe bailar suin*, para mediados del siglo XX, fueron: Bambú, Cañaveral, Montecarlo, el Séptimo cielo, Mi primer amor, Mi oficina, La Galera, El Versalles, El Herediano, El Gran Parqueo, El Cruceiro, El Jorón, entre otros. En estos sitios se congregaba “la chusma” josefina, representada por obreros, taxistas, peones, dependientes de tiendas, sirvientas, pachucos, oficinistas, secretarias, prostitutas, entre otros actores (Hernández, 2003).

De acuerdo con lo que plantea Fumero (2005), la *cultura musical* de la retreta y los recreos finaliza hacia la década de 1940, con el reemplazo de la pila del Parque Central por el kiosco que se observa en la actualidad; así como también con la inauguración del salón de baile y restaurante “El Patio Andaluz”, que ofrecía un mejor pago a los músicos.

Esto último tiene una gran importancia para lo que va a ser el auge de los salones de baile en San José, puesto que los músicos de bandas y orquestas, que antes amenizaban las retretas; fundaron las primeras orquestas que amenizaban el ambiente en dichos lugares, donde tenía cabida toda esa cultura popular que las élites habían intentado mantener reprimida e invisibilizada.

Según la información brindada por la señora María Luisa Pérez Venegas, quien iba a bailar a algunos de los salones antes mencionados, comentó que a estos lugares, por lo general, asistían en su mayoría, jóvenes asalariados. Sin embargo, las excepciones eran El Sus, donde llegaban muchos señores mayores y el Gran Jorón, donde los asistentes eran en su mayoría obreros de fábrica, peones de construcción y los infaltables *pachucos*. Ya para inicios de los años ochenta, empiezan a entrar en vigor las discotecas, a las cuales también asistía una población juvenil, que según doña María Luisa, se sentían atraídos por la música disco y la moda de las bolas de espejos y luces de colores (Pérez, M. 2006).

Estos lugares se caracterizaban además porque eran amenizados por conjuntos musicales; pero los más sofisticados, como El Sus, contaban con su propia orquesta como la célebre de Lubin Barahona y los Caballeros del Ritmo. En las demás era común encontrar a conjuntos como los Hicsos, Lisboa Musical, La sonorísima o los Alegrísimos. En las discos imperaba la música de discos de acetato: los *Long Play* y los de 45 revoluciones (*Ibid.*). Aquí, la vestimenta era todo un suceso puesto que se le dedicaba mucho tiempo y esmero, ya que era diferente a la que se utilizaba para otras actividades como fiestas o ir al cine. Entre las mujeres la tendencia era utilizar juegos de pantalón, chaleco y blazer con zapatos de tacón alto o bien utilizar minifaldas con botas altas. Entre los hombres era casi extensivo el uso de camisas de manga larga, pantalones jeans ajustados, y tenis o zapatilla de tacón cubano. Cabe destacar que los señores que asistían al Sus, solían vestir de una manera muy formal: trajes blancos o de rayas, zapatillas e impecablemente peinados (*Ibid.*).²

Los lugares no eran nada sofisticados, por el contrario eran muy rudimentarios, e incluso para las normas actuales se podrían considerar inseguros, se trataba de cuatro paredes sin ventana alguna y una única puerta. La distribución interna giraba alrededor del dúo formado entre la pista de baile y la tarima del conjunto. Lo deseable era que la pista de baile fuera de concreto, aunque a veces estaba tan resbalosa que la cubrían con aserrín. La única decoración estaba constituida por afiches y miles de banderitas de Pilsen, Bavaria e Imperial, las luces se usaban altas, porque a la gente le gustaba mirar y ser mirada, y el sonido estruendoso, al punto que a los 300 metros se podía escuchar el jolgorio (*Ibid.*).

A las 8:30 se invitaba a la gente a la pista mediante música suelta: cumbias y merengues, era célebre iniciar con una famosa pieza de los Billo's Caracas Boys, Tres Perlas. Luego se procedía a la Salsa, los boleros y las infaltables complacencias, de vez en cuando se interrumpía para que el vocalista del conjunto anunciara que a fulanita la buscaban en la puerta principal, o que a zutanito lo necesitaban en tal lugar y a continuación una lluvia de chiflidos. A media velada se le daba un descanso al conjunto, lo que era aprovechado para que los más románticos bailaran con la rocola al son de José José, pero el resto de la gente utilizaba este intermedio para saludar amigos en otras mesas, lo

2 Según los comentarios de “Gringo” en el documental *Se prohíbe bailar suin*, actualmente los trajes se utilizan solo para concursos o presentaciones. Estos están conformados por pantalón de vestir, camisa “tipo salonero”, pañuelo, corbatín y faja brillante.

que provocaba que al final de la noche nadie se encontrara sentado donde originalmente estaba (*Ibid.*).

El intermedio finalizaba al ritmo de paso doble, entre los que sobresalía uno conocido como palmas caraqueñas, y posteriormente llegaba el final de la noche, con más salsa, boleros y el rey de la noche: el swing criollo. No había zapato que molestara, no había excusa para no disfrutar la noche; no alcanzaba para comprar mucha cerveza o comidas, no era bien visto a la gente que llegaba a “ligar” porque a una “muchacha decente” no se le podía pedir salir a bailar este ritmo; más bien, un hombre podía “perder puntos” si lo hacía (*Ibid.*).

Este comportamiento, transgredía las pautas sociales y culturales, impuestas por la élite; ya que se generaban formas de conducta que iban en contra de la moral social y religiosa de la época. Así la idea de la música y el baile podrían leerse como condensaciones culturales de lo conflictivo; en donde se ponían en evidencia estilos de vida y formas de relacionarse entre los distintos sectores sociales.

De este modo, las clases con poder social, económico y político veían en esos lugares de esparcimiento para las clases populares, focos de prostitución, fenómeno social que contrastaba con un arquetipo de mujer casta y sumisa de la época, y que traía como consecuencia la estigmatización de los mismos y denominación como “lugares prohibidos para la gente decente”. Lo anterior reforzaba las representaciones en torno a lo indebido y lo adecuado; las cuales estaban vinculadas con los contextos sociales que las producían y, por ende, con toda una diversidad de vivencias en torno a las expresiones culturales. Consecuentemente,

El Estado se había preocupado por incluir la educación musical en los currículos escolares y colegiales, lo que le permitió inculcar música basada en principios moralistas y cívicos que legitimaba el orden social, pero, irónicamente, al formar un grupo de espectadores musicales cautivos permitía que jóvenes gustaran e interpretaran la música popular (Fumero, 2005: 28).

De acuerdo con lo anterior se afirma que la mayoría de la música popular de la época tenía letras con contenido sensual, erótico, lascivo y provocativo, la cual estaba representada por exponentes que a su vez eran señalados por invertir el orden social

establecido, y de esta forma daban origen a otros espacios de socialización, en donde se fortalecía una identidad de grupo o de clase social a través de formas ilegítimas de conducta como el movimiento corporal que exigían algunos bailes.

De tal manera, se reconoce en el swing criollo la creación de un baile de ruptura y de trasgresión ante el poder político de la cultura oficial y que a pesar de ello

Es herencia, es patrimonio, es memoria de un pueblo, que sobrevive a la historia y convive con otras prácticas artísticas, a pesar de no contar muchas veces con el aval de la oficialidad... La marginalidad, no obstante, subsistiría frente al discurso oficial que lo catalogaría siempre dentro de los submundos sociales o de los que no encajan dentro del statu quo de lo culto (Barzuna, 2005: 32, 35).

Por tanto, vale la pena retomar que estos procedimientos son el reflejo de mundos sociales coexistentes dentro de los espacios urbanos, pero en cierta forma contrapuestos; donde la exclusión que producen algunos sistemas sociales, políticos y económicos trae como consecuencia la búsqueda por parte de los ciudadanos de medios alternativos de expresión, participación y legitimación. Finalmente se puede decir que,

El perfil social diseñado por los liberales decimonónicos basado en preceptos moralistas fue impugnado a partir de la exaltación de formas alternativas de vida y conductas sociales y prácticas políticas. La música, además de promover diversos encuentros y relaciones entre los géneros, permitió que grupos disidentes la llevaran al escenario de las contiendas sociales (Ibíd.: 28.).

b. Pertinencia de la investigación

Siendo el swing criollo un medio de expresión corporal, artística y cultural de trayectoria, existe la posibilidad de realizar una reconstrucción histórica del mismo, considerándolo como creación urbana costarricense, que nace a mediados del siglo XX con la reconceptualización de dos ritmos americanos: el swing de las grandes bandas

norteamericanas y la cumbia colombiana. Así, ambos ritmos musicales se conjugan para dar origen a melodías innovadoras que requieren otro tipo de movimientos corporales y pasos de baile.

Esto a su vez requirió de contextos sociales específicos como los salones de baile josefinos, en donde se reunían grupos de personas provenientes de sectores trabajadores y subalternos; quienes acudían a estos lugares porque encontraban en ellos un espacio de recreación y trasgresión (desde la perspectiva de los sectores hegemónicos) a las normas sociales y morales impuestas.

En el caso de la música popular encontramos como, en opinión de algunos moralistas, tendía a corromper a los jóvenes; en especial por que les presentaba un modo de vida ajeno a los valores oficiales, donde las mujeres eran malas, el matrimonio un suplicio, las prostitutas o callejeras amantes mujeres, el odio y el delito opciones viables ante ciertas situaciones, el erotismo un goce apetecible; y el vicio y el juego elementos cotidianos de diversión. Tal panorama hizo que la música popular tuviera un tinte amenazador y malévolos para algunos ilustres legisladores, moralistas e higienistas (Marín, 2002: 15).

Con base en lo anterior, es fundamental reconocer el swing criollo como una práctica cultural que marcó pautas de relación entre quienes lo empezaron a asimilar y los modelos socialmente legitimados de moral y de comportamiento éticamente aceptado por la sociedad josefina de mediados del siglo XX. Igualmente, la trascendencia socio-histórica de su ejecución, ha generado una tradición y vigencia de los conocimientos, los bailarines y bailarinas, y los lugares en los cuales se comparte y se reinventa continuamente. Del mismo modo, el baile, en tanto que lenguaje, se vuelve un elemento de expresión dentro de ese conglomerado cultural costarricense.

Asimismo, los procesos de cambio social y cultural a los que se enfrenta la sociedad costarricense han provocado modificaciones en las expresiones y dinámicas culturales y sociales, contemplándose esto muy claramente, hoy día, en el swing criollo. Este baile ha enfrentado distintas transformaciones que se han visto reflejadas en la proliferación de

nuevos representantes, quienes no necesariamente se encuentran asociados con los sectores marginados de la sociedad.

De este modo es que tanto los alcances como las interpretaciones del swing criollo han sido recreadas hasta el punto en que encontramos academias de baile que enseñan este ritmo, planes de estudios de la Universidad de Costa Rica en los cuales se incorpora dicho ritmo dentro del aprendizaje de los bailes populares; salones de baile (como Karymar – Salsa 54) en donde se imparten semanalmente clases de swing en forma gratuita y, en sí, una proyección internacional que reconoce y vincula a la idiosincrasia costarricense con este ritmo.

Conjuntamente, hemos hallado en los salones de baile, y muy específicamente en Karymar, espacios de confluencia social, en los cuales, la práctica del swing criollo se ha mantenido firme ante los cambios generacionales y musicales del ritmo. En su interior se reúnen personajes de la vieja generación de bailarines y bailarinas de swing, quienes estuvieron vinculados con su surgimiento y desarrollo en otros salones de baile josefinos; los cuales, con el pasar de los años se han ido perdiendo y otros, han visto sus puertas cerrar, debido a los mismos cambios sociales y culturales que desafiamos cotidianamente.

Del mismo modo, en estos espacios sociales se congregan nuevas generaciones de jóvenes bailarines y bailarinas que se han encargado de recrear y transformar los movimientos y pasos de baile; conformándose así una generación de reemplazo, gracias a la cual el baile del swing criollo adquiere vigencia y trascendencia macro social, al proyectarse en otros lugares de encuentro como academias de baile y gimnasios, en donde se reúnen actores sociales de diferentes procedencias, cuyas experiencias de vida se encargan de alimentar y reconfigurar las representaciones sociales en torno al ritmo. Por lo tanto, al margen de la idea de la prohibición se gestan nuevas concepciones del baile como forma de esparcimiento y recreación, actividad laboral, deportiva, entre otras.

Por lo tanto, el baile del swing criollo como un elemento más dentro de la cultura popular urbana representa y constituye una de las particularidades locales de ver y conceptualizar la realidad social; lo cual contrasta con el panorama cultural propuesto por la globalización, desde el cual se tiende a desdibujar y descontextualizar las identidades particulares en pro de una perspectiva estandarizada de la cultura (Murillo, 1997). Esto podría ofrecerse como factor de análisis que enriquezca en algún momento la tarea

emprendida por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (Molina, M. Lunes 5 de febrero de 2007. Ministra va en serio con el “swing” criollo. *La prensa libre.*), de explorar la viabilidad de declarar el baile del swing criollo como Patrimonio Cultural Intangible a nivel nacional.

Ahora bien, el fundamento del presente trabajo no se puede reducir tan sólo a la ausencia de una investigación respecto al baile popular en Costa Rica, y específicamente sobre el swing criollo, sino que también sería importante hacer un rescate de esta práctica desde la concepción que tienen los bailarines y bailarinas que ejecutan los pasos de baile y que interactúan a partir del mismo, y sobre cómo sus vivencias cotidianas se ven reflejadas en dicha expresión de la cultura popular. Lo anterior nos llevó a cuestionarnos sobre ese vacío conceptual, contextual y teórico entorno a la práctica del swing, así como sobre cualquier baile popular inmerso en nuestra sociedad. ¿Qué ha pasado? ¿Por qué no ha sido objeto de interés? O bien, ¿por qué no se le ha estudiado? Simplemente no hay referentes bibliográficos sobre el tema, ni apuntes, ni aproximaciones al mismo.

De esta forma, el tema se vuelve relevante al contribuir no sólo con aportar un conocimiento sobre el baile del swing criollo desde una mirada antropológica; sino que además, permitiría evidenciar ese holismo que debe caracterizar a nuestra disciplina en todos los ámbitos en los cuales se desenvuelve él o la científica social. La investigación pretende responder a esa falta de estudios académicos en la Universidad de Costa Rica sobre las experiencias que se esconden tras la práctica de un baile popular de tan grande envergadura social como lo es el swing, y a la vez que surge la necesidad de mostrar nuevos horizontes de carácter pluridisciplinarios para abordar este tipo de temas.

En este caso, hablamos de un contexto de investigación académica, donde el tema ha quedado rezagado; pese a que es parte de la realidad costarricense, tanto de la cultura popular como de la vida urbana y de ese mundo social que subyace a los salones de baile y a las representaciones que en su interior se configuran.

Otro aporte de esta investigación consiste en proporcionar un documento que abarque la importancia de esta expresión cultural dentro de la dinámica social del país, a la vez que se resalte todo el conocimiento intangible que involucra a este ritmo. Igualmente, el estudio señala posibilidades analíticas para futuros estudios sobre el baile y la expresión corporal dentro del ámbito popular y urbano, en tanto que se resalte la concepción de los

sujetos que interactúan a partir de una práctica en común. De manera que se da el reconocimiento social que caracteriza la actualidad de este baile y de quienes lo han experimentado, lo cual se ve reforzado con esta investigación en tanto que proceso y documento final; pensando que dicho reconocimiento no ha sido un factor condicionante del desarrollo del swing criollo.

Este proceso permite dar a conocer las realidades sociales subyacentes a su práctica, las cuales son parte del entramado social y se vinculan con la vida cotidiana de hombres y mujeres que encuentran en el salón de baile y en el swing, una forma de expresarse, de decirse bailarín o bailarina de swing criollo y no de otro ritmo, de observarse mejorando cada paso y otros inventando, de sentirse aprendiendo por primera vez los movimientos, de apreciar como otros lo hacen con tal naturalidad y desenvolvimiento, que al final esto se vuelve un elemento motivador más.

Además, el baile al ser una expresión cultural capaz de convertirse en un mecanismo de lenguaje corporal para quienes lo practican, es un componente social que condensa conflictos entre los sectores sociales hegemónicos y populares, lo que ha hecho posible que el mismo se torne en un medio de contestación a las imposiciones de los sectores dominantes en distintos contextos sociales e históricos de la realidad costarricense.

Así, esta investigación antropológica sobre el baile del swing criollo contribuirá con la visibilización de una parte de la cultura popular y urbana de la Gran Área Metropolitana y, por ende, del resto del territorio nacional. En este sentido, permitirá visualizar y redescubrir al swing criollo como uno de los ritmos que han identificado y cohesionado a distintas generaciones de bailarines y bailarinas dentro de la historia de los salones de baile.

Por último, es necesario tomar en cuenta dentro de esta propuesta las cargas personales y emocionales que nos llevaron a encontrar un vínculo con el baile, por el gusto que existe hacia él. Además de descubrir que el baile como danza ha estado presente en la historia como especie humana y, por ende, se ha constituido como un medio de expresión de creencias y valores transmitidos al interior de cada grupo cultural que lo ejecuta; también ha servido como elemento de cohesión, intercambio y esparcimiento, al interior de los distintos espacios en los que se ha perpetrado. Es decir que en sí mismo guarda representaciones de lo que han sido las distintas sociedades, como también, él mismo ha

sido representado e dimensionado por quienes lo han practicado y, también, por quienes no lo han hecho, sea por prejuicio, desinterés o falta de motivación.

Por otra parte, hemos encontrado que entre bailarines, bailarinas y baile se construye un diálogo, en el que van impresos significados grupales e individuales que han facilitado el desenvolvimiento de hombres y mujeres en este universo de música, ritmos y movimientos; así como las relaciones establecidas entre ellos(as) mismos(as). Es fundamental tomar en cuenta el proceso a través del cual bailarines y bailarinas hallan en el baile una identidad grupal y un sentimiento de pertenencia a ese grupo determinado; esto a través de los procesos de aprendizaje y los espacios de baile (salones, discotecas, academias, gimnasios) en los cuales se ven involucrados, a través de la transmisión y la reinención.

Por lo cual encontramos que junto al baile, existe todo un ámbito cultural que le subyace, gracias al cual, su música y los movimientos permiten la expresión del ser humano a través de su cuerpo. En este sentido, llama la atención las emociones, pensamientos, sentimientos, sensaciones y significados que suscita el acto de bailar, a través del cual el cuerpo se convierte en objeto de atención y a la vez de gozo y recreo constante para el ser.

Capítulo II

Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos

2.1. Consonancias teóricas

La antropología social y cultural, históricamente se ha definido con base en ese interés que el otro despierta en la persona que investiga, la cual, epistemológicamente, se sitúa en una posición de sujeto *externo* a la realidad en cuestión, orientando así toda su observación.

Es así que se establecen los parámetros bajo los cuales se desarrollará la relación con ese mundo del otro, unas veces ajeno, otras veces no tan ajeno; pero sobre el cual ya no se procederá de la misma forma. Desde entonces, será tema de reflexiones, emociones, consultas, preguntas, supuestos y verificaciones, que finalmente llevarán a una reconstrucción y reconceptualización del mismo, a partir del contraste logrado entre lo teórico y lo vivencial en el universo de las experiencias y cotidianidades humanas.

Es pues en ese contacto e intercambio con los otros que los seres humanos tanto en su vivencia individual como colectiva construyen e interiorizan la realidad, dejando huellas e impresiones en las relaciones y comportamientos que se desarrollan al interior de la misma. Desde esta perspectiva se retoma que la experiencia de encontrarse para compartir un baile como el swing criollo, en determinado espacio, llevando ciertos atuendos, así como también un bagaje intangible de conocimientos sobre todo lo que esto encierra; debe entenderse como parte de ese intercambio y construcción de un mundo común, sobre el cual ya no se procede de igual manera que cuando era desconocido o ajeno.

Por consiguiente, son las vivencias de los bailarines y bailarinas de swing criollo las que permiten aproximarse al universo de las representaciones que las sustentan y por consiguiente a la comprensión de la práctica de este baile popular como un fenómeno presente en la vida cotidiana de estas personas.

2.1.1. La construcción social de la realidad

Con base en lo anterior es que como punto de partida teórico para la presente investigación se utilizan los aportes fenomenológicos de Berger *et. al.* (1983) en la noción de construcción social de la realidad desde la cual se retoma la naturaleza social del

conocimiento y el origen simbólico de la misma. De acuerdo con éstos la realidad se construye socialmente, por lo cual se descarta la noción de que la realidad es algo dado sobre lo cual los sujetos no tienen injerencia ni posibilidad de transformación.

Es así que *la vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres [y mujeres] y que para ellos(as) tiene el significado subjetivo de un mundo coherente* (*Ibíd.*: 36). Por lo tanto la vida cotidiana se conforma como mundo, universo de lo real, que no solamente se da por establecido en el proceder subjetivo de la misma sino que además encuentra su origen en los pensamientos y acciones de los sujetos.

De acuerdo con ambos autores la vida cotidiana se vive subjetivamente pero también se comparte con otros sujetos, momentos en los cuales se elaboran principios o pautas que dan origen al sentido común y por ende a las representaciones sociales que les permiten reconocer esa realidad, reconocerse como parte de ella, reconocer a los otros y poder dialogar en y a partir de la misma.

Estos autores retoman el concepto de conciencia como parte esencial en esa interpretación de la realidad y configuración del sentido común que para efectos de la investigación se relaciona con las representaciones sociales; así señalan que la conciencia como tal siempre es intencional y se dirige a objetos, es decir que está atravesada por distintas estructuras de significados y capas de experiencia propias del sujeto, lo que lleva a afirmar que *nunca podremos aprehender tal o cual substrato supuesto de la conciencia en cuanto tal, sino solo la conciencia de eso o aquello* (*Ibíd.*: 38).

Por consiguiente, la conciencia de diferentes objetos permite constituir diferentes esferas de la realidad, o bien, diferentes manifestaciones de la misma; es por ello que de acuerdo al objeto que sea de conciencia se producen impresiones y tensiones diferentes en quien lo reconoce o quienes lo reconocen conjuntamente.

Al respecto Berger y otros (1983) señalan además que el mundo se asienta en realidades múltiples, diversas, que obedecen precisamente a esa toma de conciencia de los diferentes objetos que las componen y las impresiones que causan en los sujetos; entre éstas mencionan la realidad de los sueños, la realidad del pensamiento teórico, el mundo de los juegos o la que corresponde a la vida cotidiana. No obstante, señalan como suprema realidad la de la vida cotidiana pues ella se impone sobre la conciencia y obliga a atenderla y experimentarla en su totalidad:

La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieran sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí (Ibid.: 39).

Por su parte las otras realidades se denominan zonas limitadas de significado (*Ibid.*: 43) pues se caracterizan por desviar la atención de la vida cotidiana, más sin embargo ésta las envuelve logrando que la conciencia se torne hacia ella. En el caso de la práctica del swing criollo, en un principio ésta podría visualizarse como cualquier otra actividad que desarrollan los bailarines y bailarinas en su vida (trabajo, estudios, vida familiar, etc.) y por tanto como ejemplo de aquellas realidades enclavadas en esa realidad suprema o mayor; esto como consecuencia de equiparar la práctica con otras actividades rutinarias como dormir o trabajar y despojarla de toda la trascendencia subjetiva y simbólica que tiene.

Pese a esto la práctica de swing criollo en los bailarines y bailarinas entrevistadas, pertenecientes al salón de baile Karymar; lejos de percibirse con esa limitación representacional, se presenta como fenómeno dentro de esa realidad, cargado de sentido y valoraciones emocionales, sociales, culturales y vivenciales. Es pues toda una experiencia en la que y a partir de la cual confluyen los bailarines y bailarinas desde su propia subjetividad, pero también desde la identificación grupal que se ha conformado.

Por tanto podría afirmarse que entre los fenómenos que integran la realidad de la vida cotidiana de los bailarines y bailarinas de swing criollo, se encuentra la práctica misma del baile; ésta marca entre sus exponentes las coordenadas de su proceder en los distintos espacios donde se desarrolla; además llena de representación esa parte de la vida del bailarín y bailarina pues tanto individual como grupalmente hay una base simbólica de representación que también le da sentido.

Al respecto cabe rescatar que si bien los autores mencionan una realidad de la vida cotidiana que se ordena en el aquí y ahora, ésta abarca también fenómenos que se experimentan desde otros grados de proximidad y alejamiento espacial y temporal. No obstante, estos se permean del interés que haya por parte del sujeto o sujetos para

manipularlos y tenerlos al alcance en esa realidad del aquí y el ahora. De ahí la importancia que tiene entender la práctica del swing criollo y toda la experiencia que conlleva, como parte importante en la realidad cotidiana de estos bailarines y bailarinas; ésta es atravesada por una conciencia intencional nacida desde ellos(as) mismos(as), a partir de la cual se le ha podido dar continuidad en el transcurrir del tiempo, así como también en el surgimiento de nuevos espacios para su enseñanza y reproducción.

Aunado a lo anterior se debe señalar que esta conciencia intencional que sitúa la práctica del swing criollo en el aquí y ahora, también se vale de la conciencia que tienen los bailarines y bailarinas sobre zonas más alejadas, como por ejemplo lo que se refiere al acopio de conocimientos sobre el transcurrir histórico del baile. Para esto deben revisar un pasado y una memoria que no necesariamente ha sido compartida por todos y todas; razón por la cual ésta realidad se constituye como una zona más alejada del presente compartido por todos y todas, pero de la que se tienen diferentes referentes y por ende diferentes grados de proximidad y alejamiento dependiendo pues del interés que haya y de las experiencias que la atraviesen.

En consecuencia, la práctica del swing criollo estudiada en el salón Karymar, que a su vez trasciende hacia otros espacios en los cuales se comparte la vivencia del ritmo; debe entenderse como fenómeno constituyente en la vida cotidiana de sus bailarines y bailarinas, atravesado tanto por la conciencia intencional del aquí y ahora como por la conciencia de zonas más alejadas del presente común, a partir de las cuales los acontecimientos y vivencias compartidas, así como también los referentes individuales se organizan dentro de unidades simbólicas coherentes de significados y sentidos.

Si bien hay ciertos gustos e intereses que se filtran en la vida cotidiana de los sujetos que pueden estar alejados espacial y temporalmente del aquí y ahora, pero los cuales, según Berger y otros (1983) no afectan en el desarrollo de la misma; en el caso de los bailarines y bailarinas de swing criollo la experiencia y práctica asociada al baile ocupa un lugar importante en su vida cotidiana pues hay historias personales y comunes detrás que sustentan el valor que tiene y los distintos sentimientos, sensaciones y percepciones que despierta en su realidad.

Por consiguiente, vale la pena recordar que la realidad de la vida cotidiana no se vive aisladamente; en contraste estos autores plantean que ella se presenta como un mundo

intersubjetivo, es decir, un mundo que se comparte con otros y que por tanto marca una diferencia entre esta realidad y otras realidades de las que se tiene conciencia (*Ibid.*: 40). A partir de esa intersubjetividad es que se hace posible pensar en la configuración de representaciones sociales en torno a la práctica del baile, gracias a las cuales la subjetividad individual se hace accesible a otros y viceversa, logrando que se establezca una correspondencia simbólica entre los significados de unos y otros, en otras palabras, un mundo que es común entre sí, que se comparte, se vive, se siente, se experimenta en la rutina del baile y los espacios donde se reproduce: Karymar, Salsa 54, concursos, presentaciones públicas, fiestas familiares, reuniones de amigos(as), etc.

Con respecto a la interacción social en la realidad de la vida cotidiana, Berger y otros (*Ibid.*) señalan que ésta se da a partir de tipificaciones que se hacen del contacto “cara a cara” y también a medida que se alejan de esta situación. En el caso de los bailarines y bailarinas de swing criollo de Karymar, el hecho de compartir esa intersubjetividad cotidiana a raíz de la práctica de este baile, es decir de tener una experiencia directa de sí y de los otros, conlleva al reconocimiento y conformación de categorías y representaciones que sirven para establecer las identidades.

No obstante, siguiendo a estos autores y aplicando su propuesta a la investigación, en el fenómeno del swing criollo también sucede una experiencia del otro indirectamente, es decir que no se da únicamente por el contacto cara a cara, pero que no por ello dejan de tener incidencia en la configuración de las representaciones sociales que se tejen actualmente sobre el baile; es decir que se da a partir del contacto y la conciencia que se tiene de aquellas zonas alejadas del presente común.

Esta experiencia deviene particularmente del reconocimiento de la vieja guardia de bailarines y bailarinas, conformada por algunos exponentes que se mantienen vigentes en los espacios de práctica, pero también por otras personas que aunque se sabe de su existencia y su valor como pioneros, no se les conoce y tal vez no se les llegue a conocer. No obstante, están ahí y lo que prefijaron es esencial para la comprensión de lo que hay actualmente y del registro de cambios del baile, así como también para la definición de las representaciones que sirven como fundamento para las relaciones intersubjetivas que se tejen en torno a aspectos como identidad, género y el poder.

2.1.2. Representaciones sociales

Es en base a lo anterior que aparecen las representaciones sociales como aquellas construcciones de imaginarios grupales en la cotidianidad o en sus distintas esferas, por medio de las cuales se aborda la práctica del swing criollo como fenómeno dancístico que se filtra en la vida cotidiana de los bailarines y que al mismo tiempo propicia la intersubjetividad y, por ende, la configuración de imágenes cargadas de valoraciones y percepciones sobre esa realidad.

En el caso de la presente investigación se debe recordar que para los bailarines y bailarinas de swing criollo que asistieron al salón Karymar, cada uno desde su subjetividad y los distintos espacios sociales en los que se mueven, aportan elementos particulares en la configuración de esas representaciones sociales sobre el baile.

El concepto de representaciones sociales es heredado de la sociología del conocimiento y de la psicología social, lo cual, como se verá más adelante no descarta la presencia o su apertura para introducirse en el análisis de aspectos culturales de la vida. Se trata pues de *una perspectiva que comparte una base epistemológica con la teoría piagetiana y otras tendencias constructivistas de la psicología y las ciencias sociales, ya que considera al sujeto y al objeto de conocimiento como correlativos y constitutivos y rechaza la idea de que estos términos designen entidades independientes* (Duveen *et. al*, 2003:31).

Al respecto Moscovici (1984) señala que si bien es indiscutible que el concepto de representaciones sociales proviene de Durkheim, la psicología social lo retoma desde un ángulo diferente con respecto a la forma en como lo hace este teórico y la sociología:

La sociología se ocupa o mejor dicho se ha ocupado de las representaciones sociales en tanto que mecanismos explicativos, irreductible a partir de cualquier otro análisis... La psicología social por otra parte debe preocuparse únicamente de la estructura y la dinámica de las representaciones. Para nosotros [esta tarea] se resume en la dificultad de penetrar en el interior para descubrir los mecanismos internos y la vitalidad de las representaciones sociales en el mayor detalle posible, tal y como los átomos y genes han sido divididos (Moscovici, 1984:16).

Según la teoría de las representaciones sociales, éstas cumplen el papel de proporcionar los aspectos simbólicos, significados e interpretaciones con que cuentan los sujetos para desenvolverse en su realidad; sin embargo, debe detallarse que la relación entre estos responde a un juego dialéctico, donde la realidad social también incide y estructura las percepciones e identidades que configuran los mismos (Ibáñez, 1994). Es por ello que, de acuerdo con Duveen y otros (2003) las representaciones sociales además se pueden entender como estructuras significantes que identifican tanto al grupo que las construye como al contenido representado.

De acuerdo con esto, el pensamiento que se configura dentro del marco de las representaciones sociales, es pensamiento constituido y al mismo tiempo constituyente. Por ello se afirma que éstas además de incidir en las interpretaciones diarias de la realidad, forman parte del proceso mismo de su construcción, configurándola y dando origen al objeto del cual son perfil; siempre dentro del marco sociocultural que envuelve a todos y cada uno de los sujetos.

Moscovici, define las representaciones sociales dentro de modalidades de conocimiento, gracias a las cuales los sujetos sociales y los grupos filtran e interiorizan las distintas realidades, tanto materiales como inmateriales; construyéndose así, las conductas que determinan la relación con el mundo circundante y los otros que en él se encuentran (Araya, 2002).

De acuerdo con este autor, las representaciones sociales se definen como:

Sistemas de valores, ideas y prácticas que tienen una doble función: en primer lugar, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo social y material y dominarlo; y, en segundo término, permitir la comunicación entre los miembros de una comunidad, aportándoles un código para el intercambio social y un código para denominar y clasificar de manera inequívoca los distintos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal (Moscovici, 1973; citado por Duveen et. al, 2003:29).

De tal manera, la teoría de las representaciones sociales, ofrece un marco explicativo, a partir del cual se puedan abordar aquellos principios o imaginarios que sirven

para organizar, interpretar y orientar las prácticas sociales presentes en la vida cotidiana de hombres y mujeres, insertos en situaciones y espacios históricamente determinados.

Por tanto, es importante mencionar que tanto el origen del concepto en Durkheim y luego los aportes que se dan desde la psicología social con Moscovici, son dos momentos de construcción teórica esenciales en la determinación de la característica naturaleza social del mismo. Con ésta se asegura su carácter sociológico pero también aunque no muy desarrollado el antropológico, de modo que las representaciones no sólo se sitúan en el ámbito de la cognición; sino que también al transmitirse, compartirse, negociarse, portarse, guardarse y transformarse, pasan a formar parte de la cultura (Farr, 2003).

De acuerdo con Cocco (2003) la dimensión cultural de las representaciones sociales proviene pues de la interacción de prácticas, discursos y estructuras; desde donde se construye el sentido, los significados sociales y las nociones de identidad. Por ello es que éstas funcionan también como sistemas de interpretación, rigen la relación con el mundo y los otros, orientando y ordenando las conductas y comunicaciones sociales. En consecuencia esta autora afirma además lo siguiente:

[Las representaciones sociales] *intervienen en procesos tan variados como la difusión y asimilación de conocimientos, el desarrollo individual y colectivo, la definición de las identidades personales y sociales, la expresión de los grupos y las transformaciones sociales (Ibid.: 41).*

Es así que toda representación tanto en su conformación como en su circulación está intervenida por diferentes elementos que le dan esa dimensión cultural y que por ende permiten aproximarse a ella en tanto que proceso y resultado cultural cognitivo y afectivo. Entre éstos se encuentran el lenguaje y la comunicación, elementos históricos y sociales tales como vínculos, comportamientos, etc.

No obstante desde la disciplina social con que se analicen, las representaciones sociales tienen como común denominador el servir, de manera general, como marcos de interpretación y construcción social de la realidad, vinculados a la historia de vida de los sujetos; de ahí que pueda hablarse del grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo del salón Karymar como los sujetos que interpretan desde su experiencia la práctica de este

baile y al mismo tiempo configuran guías para orientar su proceder y ser frente a dicha realidad insertada en la cotidianidad.

En el caso de la presente investigación la dimensión cultural de las representaciones se extrae de la intersubjetividad que se genera cuando los bailarines y bailarinas se reúnen a compartir la práctica del swing criollo; es a partir de esto que se configuran los aspectos simbólicos que orientan la experiencia misma, proporcionando los referentes que requieren estos sujetos para moverse dentro de los espacios dancísticos, identificarse y al mismo tiempo identificar a los otros con los que interactúan directa o indirectamente.

Aunado a lo anterior se debe decir que esta teoría se sitúa dentro del plano de lo simbólico, de ahí la relación que puede establecerse con los aportes que brinda el construcciónismo social de la realidad. Así, las representaciones sociales permiten a los bailarines y bailarinas de swing criollo tener una conciencia intencional sobre la práctica del baile, la que a su vez se constituye como una esfera o fenómeno de lo cotidiano.

Por consiguiente, el concepto hace referencia a aquellas claves del swing criollo, que al ser configuradas por los bailarines y bailarinas que lo practican, se convierten en medios esenciales para la comprensión intersubjetiva de ese fenómeno inserto en las vidas cotidianas que cada uno lleva consigo y a su vez intervenidas por diferentes condiciones y contextos que surgen de la interacción entre los sujetos y el entorno. Es decir que las representaciones sociales se dan a partir de la conciencia que tienen los bailarines y bailarinas sobre la existencia de una práctica dancística en torno a este baile, la cual además se inserta con trascendencia en esa vida, llevándoles a reunirse en determinados espacios para compartirla y experimentarla en conjunto.

Es pues con base en lo anterior que la comprensión de las representaciones sociales conformadas por los bailarines y bailarinas de swing criollo respecto a la práctica de este ritmo, implica un análisis de aquellos elementos que les han servido a lo largo del tiempo en esa toma de conciencia del fenómeno en sí y por tanto establecer formas comunes para entender, conocer y enfrentar el entorno.

De ahí que como parte importante en el desarrollo de la investigación se incluya el análisis sobre los conocimientos que poseen los bailarines y bailarinas sobre algunos aspectos históricos del baile, al igual que los sentimientos, sensaciones y percepciones que se dan por y a partir del mismo; entendiendo que la aproximación a estos aspectos permite a

su vez traducir la proximidad y acercamiento de los bailarines y bailarinas con el fenómeno en sí, los otros exponentes, los espacios y por ende con las representaciones que intersubjetivamente se formulan.

En este sentido, los elementos de análisis anteriormente mencionados son el resultado de la interacción social entre los bailarines y bailarinas, y al mismo tiempo fuente de representación; gracias a éstos es que se configura toda una conciencia de grupo y se explican los acontecimientos que ocurren en torno a la práctica del baile. De ahí que sean accesibles para cada sujeto y oportunos en el proceso mismo de la interacción.

De este modo se recupera el hecho de entender lo simbólico como mecanismo productor de sentido y que sirve además como fundamento esencial en ese proceso de comprender lo que se es, se hace y se comparte desde lo subjetivo y corporal, pero que trasciende a la vivencia grupal y a la construcción social de esa realidad. Es a partir de lo anterior que para la comprensión de las representaciones sociales configuradas por los bailarines y bailarinas de swing criollo se toma en consideración que ellos son ante todo seres humanos, personas que viven su realidad cotidiana a partir de fenómenos objetivos y subjetivos, en la cual el compartir con otros semejantes en prácticas e intereses, se estimula ese afán por hacer suyo el entorno y darle un sentido común.

Al respecto Jodelet (1989) señala que las representaciones sociales son una manera de interpretar y reflexionar sobre la realidad de la vida cotidiana pues como formas de conocimiento social y actividades mentales desplegadas por sujetos y grupos, permiten asegurar la posición que tienen respecto a situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones que les atañen.

Desde esta perspectiva es posible entonces intentar aproximarse a aquellas representaciones sociales que fundamentan la práctica del swing criollo entre los bailarines y bailarinas que asistieron a Karymar y, finalmente, comprender que éstas sustentan una experiencia que trasciende lo meramente corporal. Por ello es que el baile encierra todo un mundo simbólico, en el cual detrás de los movimientos y la repetición de pasos, se encuentran fuentes densas de circulación de percepciones, conocimientos y sentidos compartidos.

En consecuencia los bailarines y las bailarinas de swing criollo han elaborado toda una interrelación con la práctica de este baile, así como también entre ellos y ellas mismas,

y con los espacios en los cuales se reproduce; por lo cual se puede hablar de la existencia de sentimientos profundos que atraviesan los rincones en donde se permea la experiencia dancística. Gracias a éstos es que el bailar swing criollo adquiere una nueva dimensión y pasa a convertirse en esa realidad social que, acompañada de aspectos simbólicos, se interioriza y sirve tanto para fines individuales como grupales; como por ejemplo en la construcción de identidades, al igual que relaciones de género y poder. Retomando a Jodelet,

La noción de representación social nos sitúa en el punto donde se interceptan lo psicológico y lo social. Antes que nada concierne a la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano (1993: 473).

Por tanto el concepto a su vez hace referencia a aquellas claves del swing criollo, que facilitan el entendimiento y las relaciones entre los bailarines y bailarinas que lo practican, al interior de cualquier espacio dancístico o incluso fuera de éste; entendiendo que aquellas se constituyen además como elementos que caracterizan a un grupo social de costarricenses, quienes, comparten su interés y gusto por este ritmo recreado y legitimado cotidianamente en diferentes momentos de construcción de la vida cotidiana. Así,

En tanto que fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado, categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos (Jodelet, 1993: 472).

Es así que estas constituyen una forma mediante la cual se aprende e interioriza la realidad cotidiana junto con sus características: personas, hechos, informaciones; sin olvidar que, retomando a Sandoval (2007), los sujetos son producto y al mismo tiempo productores de sus condiciones de vida, pues es en las actividades que realizan en las cuales

se mantienen relaciones diferenciales y selectivas con el medio que les rodea, a partir de lo cual se da esa sedimentación de experiencias que conforman el sentido común.

Por lo cual podría decirse que esta forma de abordar la realidad del baile del swing en Karymar o en cualquier otro espacio en donde se desarrolle la práctica, remite a la idea de un grupo de bailarines y bailarinas que han aprendido a través de su propia experiencia de vida, las dinámicas que se desarrollan en y a partir del compartir con otros(as) el gusto por este baile.

Gracias a ello es que pueden identificarse como tales, ocupar un lugar dentro del fenómeno que se genera y actuar conforme se ubica e interpreta el mismo; tomando como base que la práctica del swing por parte de estos bailarines y bailarinas se ha interiorizado en esas rutinas cotidianas en las cuales se producen y reproducen aquellas certezas básicas sin las cuales no se sabrían discernir nuevas situaciones ni cómo confrontarlas (*Ibíd.*).

Al respecto, Doise menciona que *las representaciones sociales constituyen principios generativos de tomas de posturas que están ligadas a inserciones específicas en un conjunto de relaciones sociales y que organizan los procesos simbólicos implicados en éas relaciones* (1984, citado por Ibáñez, 1994).

Por su parte, Araya se refiere a que, primeramente, se parte de la conformación de una noción de realidad social construida por los sujetos que la viven en sus prácticas cotidianas, tomando en cuenta que *la realidad de la vida cotidiana, por tanto, es una construcción intersubjetiva, un mundo compartido. Ello presupone procesos de interacción y comunicación mediante los cuales las personas comparten y experimentan a los otros y a las otras* (2002: 14). Así, este escenario se construye socialmente, conjugando la dialéctica entre las dimensiones de consenso y debate grupal, como también las dimensiones subjetivas que experimenta cada persona dentro del universo de lo social.

Para ello, es fundamental captar el contexto social en el cual se insertan los sujetos, entendiendo que éste se constituye tanto por el espacio físico inmediato y tangible, como por los espacios mentales, desde los cuales se evalúa aquello material y externo; encontrando en él, los componentes históricos y culturales que determinan una construcción específica de la realidad y del lugar que se ocupa, tanto como sujeto y como grupo al interior de ella, así como también las formas legítimas de proceder y actuar.

De esta forma, queda claro que el universo de lo socialmente establecido y lo socialmente dado, se manifiesta de manera compleja, en donde se cruzan múltiples formas de pensarlo, interpretarlo y vivirlo. Al final, es un mundo de contrastes, que se traduce en vivencias, sentires, saberes apropiados, que ordenan y determinan las formas de ser consigo mismo(a) y con los otros.

Por ende, las representaciones sociales estarían configurando lo que se ha definido como el ser bailarín y bailarina de swing criollo en los espacios donde tiene cabida la práctica de este ritmo, al igual que todos los conocimientos que este conlleva y que condicionan las relaciones sociales e identidades personales y grupales allí recreadas; asimismo, intervienen en la concepción misma que se tiene del baile, las sensaciones que genera y las diferentes emociones que se desprenden por y a partir de éste pues se debe recordar que ante todo *en la danza... hay un acto de expresión, de representación que pretende decir lo indecible, en ella <<se reflejan unos modos de vida, unos lenguajes sociales>> y se desencadenan pasiones, deseos y sentimientos profundos del ser humano* (Pereira, 1996:123).

Esto último lleva a retomar lo que Ibáñez (1994) llama como el vínculo que tienen las representaciones sociales con la ubicación social del grupo que las comparte. De acuerdo con esto, el lugar que tiene determinado grupo dentro del universo de lo social, incorpora no sólo las bases ideológicas de la misma sino las condiciones sociales que enmarcan a estos individuos.

Por ello las representaciones configuradas por los bailarines y bailarinas sobre el baile del swing criollo, aunque tienen demarcada esta especificidad, también son atravesadas por toda esa vasta realidad cotidiana en la cual estos sujetos se mueven; de manera que en cierta forma ellas también reúnen en sí mismas otros temas gruesos de la vida que son compartidos por otros segmentos de la sociedad. Como ejemplo se puede mencionar lo relacionado con el mundo de lo lúdico, el laboral, las relaciones de género, entre otros.

De lo anterior se deduce que las representaciones sociales llevan consigo la marca del sujeto/grupo que las produce, el objeto al que hacen referencia y ese entramado de construcciones sociales de la realidad. Así, de acuerdo con Cocco (2003) cuando la representación construye en parte al objeto, en este caso al baile del swing criollo, éste es

en parte tal y como aparece a la luz de la representación social, permeado por otros aspectos de la cotidianidad que es parte.

En resumen, *las representaciones expresan a través de distintas significaciones, a los grupos o individuos que las forjan y proveen una definición específica del objeto que representan* (*Ibid.*: 42). Así, toda representación también puede entenderse como un acto creativo que apela por la comunicación y el entendimiento; en éste se abraza al objeto para hacerlo inteligible y repertoriable, de manera que para los bailarines y bailarinas de swing criollo se constituyen como las formas que les permiten conocer y dominar ese mundo del baile.

Consecuentemente, se obtiene entonces que el baile del swing criollo, al ser objeto de representación en un grupo de bailarines y bailarinas, deja de constituirse como una simple actividad corporal en la que se ejecutan diferentes movimientos corporales siguiendo una secuencia rítmica. Por ello es que este baile se constituye como un ejemplo de la manera en que el universo de algo que se experimenta desde el cuerpo se representa en el mundo consensual y simbólico del conocimiento cotidiano.

2.1.3. El baile del swing criollo: expresión, experiencia y fenómeno

Tomando como base lo anterior y retomando la necesidad de entender que desde el construcción social y por ende las representaciones sociales que se generan en torno a la práctica dancística; ésta se constituye como una experiencia donde no sólo confluyen aspectos cognitivos y culturales sobre el saber moverse en el plano físico y corporal, sino también el saber expresar el mundo subjetivo y el intersubjetivo a través de la misma.

El baile responde a esa necesidad humana de interpretar y dar significado a la realidad de la vida cotidiana; aunque cada bailarín lo siente desde su propia corporalidad, la experiencia dancística condensa una construcción conjunta del sentido que se da a esta realidad, gracias a la cual es que todos y cada uno de los que se reúnen en determinados espacios a practicar el baile tienen la certeza de cómo moverse dentro de la misma pues la reconocen, se reconocen a sí mismos y a los demás en esa interacción. De acuerdo con esto se puede afirmar que,

...bailar implica sumergirse en un mundo de imaginarios singulares que vistos en conjunto nos revelan las claves secretas de los códigos del

cuerpo, significados en un espacio concreto, abierto y expuesto a los demás; es una manera de mostrarse y sentirse orgulloso de que los vean a través del baile (Muñoz, 2003; 77-78).

Bailar es una expresión profunda del sentir humano; si bien se define técnicamente a partir de la multiplicación de reacciones corporales con las cuales se reproducen figuras y movimientos, en su sentido más trascendental son configuraciones que permiten comprender otras formas de interpretar y relacionarse con el mundo circundante a lo largo del tiempo. De ahí que el cuerpo ocupe un lugar importante pues su misma movilidad remite a la necesidad de habitar un espacio y dentro de ese espacio establecer formas de proceder y actuar a partir de él.

Si el cuerpo habla y la forma en cómo los sujetos lo utilizan demuestra su destreza para dar expresividad rítmica a sus propósitos, sentires y anhelos; cuando los sujetos se aprovechan de éste para el despliegue dancístico, se están valiendo de su potencial para decir con movimientos lo que hay que decirse a sí mismos(as) y a los(as) demás en un momento determinado, aparte de hacer suya la realidad circundante por y a través de los mismos.

Lo anterior permite retomar la importancia que tiene el hecho de que los bailarines y bailarinas toman conciencia de su cuerpo como mecanismo esencial para interiorizar esa realidad dancística y, por tanto, saber qué es lo que se debe hacer con éste. Gracias a esta cualidad corporal es que el baile en el marco del presente documento se entienden como prácticas que condensan no sólo emociones subjetivas del por qué y para qué se baila sino también representaciones simbólicas producto del compartir en conjunto la experiencia; en éstas se guardan conocimientos y percepciones realmente importantes en el transcurrir cotidiano de los bailarines, por medio de las cuales se interioriza, vive, experimenta y construye la realidad.

En consecuencia, el baile en tanto que práctica o actividad es a su vez medio de expresión de la construcción intersubjetiva de la realidad y, por tanto, de las representaciones sociales que se generan a partir de la relación con el entorno y la necesidad de interpretarlo para saber cómo moverse en él. Igualmente en esa toma de conciencia del propio cuerpo y de la corporalidad de los demás, la cual sucede en el calor mismo de la ejecución de la práctica dancística; el baile es también producto, resultado,

fruto, consecuencia misma de la expresividad que guarda. Es decir que el baile no sólo dice o refleja lo que se quiere decir; sino que es por sí solo expresión, hecho, fenómeno dentro de la cotidianidad.

Es por ello que si bien el swing criollo posee toda una caracterización rítmica en tanto que mixtura de pasos y movimientos siguiendo el compás de melodías foráneas; el abordaje teórico y analítico que se hará del mismo en el presente documento, lo enmarcan dentro de las formas de comunicación humana complementarias al lenguaje oral o escrito, el cual por sí solo está cargado de significados para los bailarines y bailarinas que lo ejecutan, quienes al incorporarlo dentro de sus experiencias de la vida cotidiana; lo convierten en objeto de representación e indagación compartidas.

Es así que el swing criollo no sólo define la posición que tienen en el mundo aquellos que lo practican; sino que como objeto de representación social, en sí mismo es fenómeno que dice, manifiesta, expresa, muestra las formas comunes que han generado sus bailarines y bailarinas para establecer una familiaridad comunicativa con el mundo de la vida cotidiana, la cual se traduce y se manifiesta como música interpretada por medio de cuerpos sensibles, quienes, a través del movimiento no sólo sienten sino que además expresan: *en [el baile] ...un acto de expresión, de representación que pretende decir lo indecible, en [él] <<se reflejan unos modos de vida, unos lenguajes sociales>> y se desencadenan pasiones, deseos y sentimientos profundos del ser humano* (Pereira, 1996:123).

Así el swing criollo se entiende como una forma de proyectar en la realidad las percepciones que bailarines y bailarinas tienen sobre el mismo, es decir, aquellas representaciones que aunque muy propias y asociadas a la práctica dancística, reflejan la construcción del mundo en el cual los mismos bailarines y bailarinas se expresan e intentan construir e interpretar una realidad intersubjetiva con los otros.

Entonces el baile es una práctica existencial que al servir como medio para experimentar la realidad, a través de éste también se pueden llegar a entender configuraciones simbólicas de una costumbre que se vive al calor del cuerpo y en el seno del grupo con el que se comparten diferentes espacios de despliegue; permeadas e intervenidas por la realidad cotidiana particular de cada sujeto, así como también de estructuras sociales e históricas.

Si bien la expresión de este fenómeno se manifiesta en salones de baile y otros espacios donde se practica como por ejemplo academias o gimnasios; la resonancia simbólica que produce este ritmo se halla en los bailarines y bailarinas que lo han hecho parte de la realidad de su vida cotidiana y que, por tanto, han generado toda una construcción de sentido alrededor del mismo. Dicha construcción responde a la necesidad de hacer suya la realidad y, por ende, de que este fenómeno inserto dentro de la misma sea inteligible para ellos y ellas; así el encontrarse en determinados espacios para ejecutarlo es el resultado de motivaciones subjetivas y también intersubjetivas.

No obstante, el baile como fenómeno se origina y reside en la vida cotidiana de sus exponentes, por ello el swing criollo se ha convertido en una práctica importante para el desarrollo de la misma y, por tanto, en un elemento que les ha permitido interactuar de otro modo con ella, impregnándola de su propio sentido y, de esta manera, configurando las representaciones sociales necesarias para saber cómo vivir la experiencia en conjunto una vez haya sido interpretada e interiorizada.

En consecuencia, el baile del swing criollo es un acto creativo con el cual los bailarines y bailarinas responden a las distintas circunstancias que se les presentan en la cotidianidad, y adquiere importancia pues implica otra manera de representarse aspectos varios de la vida como por ejemplo la construcción identitaria, las valoraciones sobre el cuerpo, su carácter terapéutico, las relaciones de género, poder, etc. Por lo tanto, este baile debe entenderse como medio de comunicación y de cohesión social, además de constituirse como una alternativa de recreación y entretenimiento para las personas.

Esto quiere decir que el swing criollo tanto como baile y género musical ha adquirido resonancia social, en tanto ha comprendido un proceso cognoscitivo y de aprendizaje, que a su vez es generador de impresiones, emociones, sensaciones, percepciones y representaciones en aquellas personas que lo bailan y practican. Así, de acuerdo con lo que plantea Blanco (2008) este baile debe entenderse como fuente densa de comunicación y sentido.

Lo anterior lleva a retomar la necesidad de contemplar el swing criollo como fenómeno histórico, es decir que está inserto en realidades que son atravesadas por órdenes temporales y espaciales; de manera que se convierte además en un fenómeno

contextualizado cuya comprensión no estaría completa si no se abordan aquellos rasgos epocales que han configurado las representaciones sobre el mismo.

De este modo el swing criollo en tanto medio de comunicación y expresión ya no sólo de sentires de los bailarines y bailarinas, en general, sino de bailarines y bailarinas que están inmersas en situaciones sociohistóricas específicas, las cuales penetran con ahínco en la cotidianidad y, por ende, en lo que representa el baile en sí; debe pues entenderse como parte importante en la construcción de la ciudad. En ésta e incluso en los salones josefinos y distintos espacios de práctica que aunque ya algunos no están presentes, reside la memoria de los bailarines y bailarinas que han crecido a través de la práctica de éste baile, cuyas impresiones se han ido transformando a medida que éste gana popularidad entre la sociedad misma.

Con base en lo anterior es que el baile en tanto que medio de expresión y fenómeno de la cotidianidad es tradición de ciudad y por tanto un sello de la misma; la historia vivida que marcó los orígenes del swing criollo desde la marginalidad no se puede invalidar, y es en este espejo donde los bailarines y bailarinas que se han mantenido en la reproducción de la práctica pueden encontrar sus representaciones sociales y descubrir los rasgos de una identidad con tradición urbana.

Históricamente, mucha de la música subcultural ha venido de los grupos oprimidos definidos por la clase socioeconómica. Consecuentemente, las condiciones experimentadas por los trabajadores... han sido expresadas frecuentemente en la música de protesta de la subcultura (Lull, 1992:6)³.

De esta manera, se puede evidenciar que el swing criollo, como ritmo musical se origina y reside en los mundos sociales y culturales de aquellas personas que lo practican y llevan a cabo, reflejando una realidad y una estructura social que se han ido reconfigurando poco a poco en el transcurso del tiempo, constituyéndose este fenómeno dancístico en un hecho social, el cual responde a circunstancias de la vida de quienes bailan y escuchan la

3 “Historically, much subcultural music has come from oppressed groups defined by socioeconomic class. Consequently, conditions experienced by American workers have been expressed frequently in subcultural protest music.” Versión original del texto de Lull, J. (1992) *An Introduction. Popular music and Communication*. 2nd ed. Sage focus editions, Newbury Park, California. 245pp.

música; ya que son actividades que confirman y reafirman su identidad en el seno de la cotidianidad.

El mundo en el que ha confluído el swing criollo se halla en las pistas y los salones de baile, en estos sitios se da un despliegue constante y continuo de movimientos corporales de las personas que comparten y experimentan al baile como medio de expresividad, y; a través del cual se establecen una serie de formas legítimas de proceder y actuar dentro de esa realidad social.

Así el baile como forma de expresión ya no solo de sus bailarines y bailarinas sino de un sector que conforma la vida urbana josefina presupone una secuencia de pensamientos y sentimientos gracias a los cuales se han generado los espacios físicos y simbólicos en los que convergen las representaciones sociales como aquellas estructuras que les permiten a los mismos bailarines y bailarinas construir representaciones y comprender toda la experiencia dancística ordenada en una totalidad significativa y coherente que incluye tanto su pasado, como su presente y las aspiraciones futuras que se crean al tener conciencia de la misma.

2.1.4. Bailarines de swing criollo: un diálogo entre la identidad individual y grupal

Ahora bien, el baile dentro de la realidad cultural costarricense, viéndose reflejado en el swing criollo, se convierte en lo observable; en aquello que es repertorio para los actores sociales al interior del salón de baile. En este espacio se da un despliegue constante de movimientos corporales por parte de los bailarines y bailarinas que comparten y experimentan el baile como medio de expresividad, y; a través del cual se establecen una serie de conductas legítimas de proceder y actuar dentro de esa realidad socio-cultural. Es con este proceso participativo por medio del cual los actores sociales interiorizan los elementos culturales del grupo de bailarines y bailarinas, como lo mencionó Bonfil-Batalla:

La participación implica el conocimiento y el manejo de una serie de elementos culturales propios que hacen posible la comunicación, los acuerdos básicos en función de los valores comunes, la producción y el consumo, el comportamiento cotidiano aceptable y, a fin de cuentas, la decisión misma de participar (1992: 139).

En consecuencia, toma relevancia el tratar de explicarse la intervención que tienen las identidades en la configuración de construcciones simbólicas, alrededor de este baile popular; tomando en cuenta, que todo se desarrolla en el contexto mismo de la participación y el contacto con ése objeto representado.

Por lo tanto, la identidad como elemento presente en las realidades individuales y grupales, supone la necesidad de cuestionar el contraste establecido entre unos sujetos y otros, gracias a lo cual se reconocen como iguales, semejantes, análogos, compartiendo características comunes como lo pueden ser la pertenencia a determinado grupo social, comunicarse a través de la misma lengua, conocer y manejar ciertos códigos y símbolos, etc. Asimismo, también logran establecer los límites que marcan sus diferencias, las cuales se encuentran vinculadas con todos los escenarios que se mezclan en la cotidianidad de los bailarines y bailarinas.

De este modo, la identidad, vista desde un nivel conceptual, teórico y metodológico, supone un doble proceso, que toma como punto de partida la necesidad de exteriorizar al otro, constituyéndose lo que García Ruiz (1992) denomina como identificación e identificación. Gracias a esto, los bailarines y bailarinas adquieren conciencia de sí mismos(as) dentro del mundo circundante, señalando aquellas aproximaciones y contrastes que les articulan y les distancian de la otredad.

Así que, *la construcción de la identidad es, por lo tanto, el resultado de un doble proceso: por una parte, un proceso de identificación, por el cual los actores sociales tienden a diferenciarse, a convertirse en autónomos, a realizar un movimiento de totalización; y por otro, un proceso de inserción, proceso inverso –pero complementario– mediante el cual, el actor social se integra a un conjunto más vasto en el cual intenta fundirse* (García, 1992: 246).

En este sentido, se puede afirmar ése vínculo que se establece entre las diferencias y las semejanzas que poseen los bailarines, a partir de las cuales se construyen las relaciones, los vínculos y las conductas que orientan a unos y otros, a concretarse como sujetos, miembros de este determinado grupo y, en consecuencia, como particulares en otros círculos de interacción social.

Por lo tanto, se puede hablar de un grupo social, claramente constituido al interior de un espacio de pertenencia e identificación como lo fue el salón de baile Karymar. Allí, el grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo se organizaba a partir de ese doble proceso, de identificación e identificación, mediante el cual cada individuo asume el aprender y practicar el swing de manera subjetiva; al mismo tiempo en que se establece una identificación de las semejanzas que les unen y les permitió establecer una identidad de grupo dentro de este espacio, en contraste con cualquier otro conjunto de bailarines y bailarinas de música popular.

De igual forma, el baile viene a ser un elemento de cohesión social, sobre el cual se han involucrado significados y valoraciones compartidas por el grupo de bailarines y bailarinas; facilitando su integración e interacción social en cuanto tal. Consecuentemente, se distancian de quienes al encontrarse por fuera de esta dinámica, no pueden compartir esos códigos de representación y movilización grupal. Esto, es retomado por Cardoso (1992) quien se refiere a que la consolidación de la identidad grupal reúne esa dialéctica entre la semejanza y la diferencia, consigo mismo, así como con la alteridad de otros; retomando la noción de identidad por contraste, en las cuales un bailarín, bailarina o un grupo de ellos(as) se asumen como tales, partiendo de una diferenciación que notan con otros y otras. Lo anterior permite afirmar ese sentimiento del nosotros(as) frente a los(as) otros(as), sin que se anule su interacción.

Así, llamarse bailarín o bailarina de swing criollo, implica la separación con otros(as) bailarines(as), que incluso también pueden compartir la práctica del ritmo, con la diferencia de situarse dentro de otro espacio social y configurar otras representaciones respecto a esta práctica dancística. Esto permite señalar que el salón Karymar cumplió con la función de proporcionar el contexto físico donde se desplegó la práctica del swing, cuyo valor se determinó además por su trayectoria con la promoción de este ritmo, las clases de baile impartidas semanalmente; al igual que por reunir generaciones viejas y nuevas de bailarines y bailarinas, entre otros vínculos emocionales y de vida cotidiana que también intervienen en la preferencia por este lugar en específico, pese a los cambios musicales y de practicantes del ritmo. Este espacio permitió entrever este fenómeno dancístico y todos sus componentes, a partir de los cuales vale la pena preguntarse por las representaciones sociales que unen a estos bailarines y bailarinas en torno a esta práctica, aún hoy día.

Los planteamientos anteriores permiten señalar que el fenómeno de la identidad reúne además la interrelación individuo-grupo; la cual, al igual que el dúo semejanza-diferencia, sucede dialécticamente, partiendo de la realidad social constituida en los procesos de interacción entre sujetos y grupos. Al respecto, García Ruiz menciona: *la identidad, es por lo tanto, resultante del proceso iterativo existente entre el individuo y el campo social, proceso que configura y conforma una imagen de sí en la conciencia individual* (1992: 242).

Al mismo tiempo, el sujeto llega a establecer una interrelación entre lo individual (su conciencia) y la agrupación (el grupo de bailarines y bailarinas del salón de baile Karymar), desde allí se percibe e interioriza una serie de pautas sociales que se reivindican como propias; a través de una constante socialización en el espacio físico. Así lo reafirman Berger y otros:

La identidad constituye, por supuesto, un elemento clave de la realidad subjetiva y en cuanto tal, se halla en una relación dialéctica con la sociedad.

La identidad se forma por procesos sociales. Una vez que cristaliza, es mantenida, modificada o aun reformada por las relaciones sociales. Los procesos sociales involucrados, tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social (1983:216).

De esto se desprende el hecho que el salón Karymar o, bien, algún otro espacio dancístico pueden constituirse como espacios de confluencia social, en tanto proporcionan el contexto donde tienen cabida las relaciones entre los bailarines y bailarinas de swing criollo; quienes a su vez, entran a ocupar posiciones específicas al interior del salón, y, por tanto, a responder a una estructura que ha determinado tales estados. En este punto, podría afirmarse que Karymar fue un aliciente para que los bailarines y bailarinas encontrasen mecanismos que les ayudara a configurar tanto una identidad del sujeto con respecto al grupo, así como la identidad del grupo con respecto a la alteridad de otros grupos y otros sujetos con quienes se han definido las diferencias que les mantienen en escenarios separados, además de lograr ser portadores de una identidad aún hoy día luego de los

cambios sociales y culturales confrontados a raíz del cierre de este lugar y la búsqueda de nuevos espacios en donde desahogar lo que el baile les representa.

De tal manera, el salón de baile Karymar, adquirió trascendencia, en su interior tuvo cabida el despliegue del swing criollo, como elemento cultural sobre el cual los bailarines y bailarinas construyeron símbolos que facilitaron una cohesión grupal, y a su vez sirvió de escenario para la conformación de una identidad y el fortalecimiento de aquella que se venía gestando, como por ejemplo para algunos bailarines y bailarinas de la vieja guardia, al vivir la práctica en otros salones; partiendo del conocimiento que poseen respecto de las características que debieron reunir para cumplir con el papel dentro de los diferentes espacios.

Además, el salón reunió las condiciones para una socialización en su interior y, por ende, posibilitó el origen de identidades socialmente pre-definidas. Como en toda situación en la que el sujeto debe de afrontar en su vida social diversos ordenes institucionalizados, en este caso el bailarín o bailarina no están exentos de hacerlo, de modo que la identidad se halla sumamente perfilada en el sentido de que representa totalmente la realidad social que ha sido internalizada (Berger *et. al.*, 1983). Es así que las identidades individuales y grupales hoy día son el resultado de las relaciones entre los sujetos, socialmente constituidos como individuos activos dentro de una realidad social mayor que les cubre, compartiendo de manera conjunta sus características, símbolos y sensaciones.

Debido a esto es que se puede reconocer concientemente un sentido de unión, congruente con una identidad de grupo, diferente a la de otros grupos que también puedan verse permeados por el baile popular, e incluso por el swing. Entre estos podrían mencionarse, los grupos de bailarines y bailarinas de academias, o bien, aquellos que se forman en universidades.

Por lo tanto, la identidad grupal que logran configurar los sujetos conjuga aspectos como, la presencia de una jerarquía implícita en la práctica, a partir del reconocimiento de una vieja y una nueva guardia, a las que cada bailarín o bailarina se adscribe según los parámetros que definen a una y a otra.

Igualmente, la otredad se hace presente en el momento en que los bailarines y bailarinas de swing, manifiestan su preferencia por esta modalidad de baile y, por ende, con

el desarrollo individual, grupal o dual de pasos y movimientos característicos de éste; así como con las emociones y sentimientos que sólo la práctica del mismo les genera.

Ahora bien, esta identidad de grupo, repercute en los procesos de conciencia individual y de construcción de identidades individuales en los bailarines y bailarinas, en tanto sujetos. De acuerdo con esto,

la identidad del yo se encuentra necesariamente unida al otro, existe una relación intrínseca entre ambas categorías [...] La identidad debe verse, entonces, como un fenómeno relacional, un complejo de relaciones entre el yo y el otro, como el proceso dinámico de su mutua interacción (Alejos, 1997:309).

Así, las identidades individuales conformadas en Karymar, podrían funcionar como esa *otredad* por medio de la cual cada bailarín y bailarina se ha reconocido como tal dentro y fuera del salón, asumiendo una conciencia de sí mismo(a), de su imagen, de su cuerpo, de su dominio del baile, de su relación con otros bailarines y bailarinas, con su pareja de baile (en caso de tenerla) y, finalmente, con la posición que ocupa en dicho contexto sociocultural. Todo esto en contraste con otros ámbitos de interacción e identificación en su vida cotidiana; en los cuales responden a otras estructuras sociales presentes en otras esferas sociales, como lo pueden ser los escenarios familiares o el trabajo, moldeando su conciencia de sí y, ampliando los elementos que son parte de su identidad.

De tal manera, la constitución del yo bailarín o bailarina de swing en Karymar reconocería la presencia de los otros y otras, como parte de esa dimensión constitutiva de su identidad. Lo cual es retomado por Alejos (1997) desde la triple óptica: Yo-para-mí, El otro-para-mí, Yo-para-otro.

Por medio de estas relaciones intrínsecas, cada bailarín o bailarina adquieren una visión de ellos(as) mismos(as), así como generan visiones sobre los otros, quienes, a su vez también les perciben de formas diferentes; al punto que a través de los otros se adquiere conciencia de sí, como componente de fundamentación de la propia identidad.

Esto permite afirmar que la interiorización de las identidades grupales e individuales, retoman los procesos de interacción entre los sujetos; interviniendo las

valoraciones que cada persona tenga en torno a determinada estructura sociocultural y sus componentes, así como las condiciones que se generan en dicha estructura para congregar a determinados individuos y dejar a un lado a otros.

Con base en lo anterior, se afirma que tanto sujeto como grupo, generan referentes simbólicos respecto de sí mismos, así como constantemente las alteridades de otros, les están representando e identificando de determinada forma. Consecuentemente, las identidades individuales y grupales se convierten en fenómenos objetivos y observables para otros, al mismo tiempo en que son fenómenos subjetivos, observables y modificables para sí.

Recíprocamente, las identidades producidas por el interjuego del organismo, constituido por conciencia individual y la estructura social, reaccionan sobre la estructura social del grupo de bailarines dada, manteniéndola, modificándola o aún reformándola. De modo que surge una identidad específica del grupo (Berger *et. al.* 1983).

Esto significa que entonces la dinámica social también se abre como escenario donde la identidad además es un fenómeno dialéctico entre la objetividad y la subjetividad. Por lo cual se conforman representaciones sociales entre los individuos y los grupos sociales, donde, cada cual continuamente es sujeto-grupo observador y sujeto-grupo observado.

De este modo la identidad grupal, en un nivel objetivo supone las visiones construidas por la alteridad de los otros, quienes perciben de múltiples formas aquello que se define interiormente en cada sujeto y en cada grupo respecto de sí mismos; es decir, sus identidades individuales y grupales, las cuales hacen referencia al nivel subjetivo del fenómeno en cuestión. Éste, supone entonces la propia conciencia de sí, de su papel, posicionamiento y visiones respecto y dentro de la sociedad.

En el caso de algunos de los bailarines y bailarinas de swing criollo se podrá observar cómo se han valido de su separación con la práctica de otros ritmos, para legitimar su adscripción a dicho baile, y, en consecuencia, asumir una identidad de grupo, reconocida no sólo por el despliegue del swing, sino también por el conocimiento intangible implícito. Dicho saber puede reunir aspectos como: historia del baile, generaciones de bailarines, melodías, pasos, cambios, etc.

Todo esto se puede ver como el resultado de un proceso de objetivación de la realidad, donde se ha establecido una separación respecto a las alteridades de otros grupos, simultáneamente en que de manera intersubjetiva se comparte la experiencia del ritmo, de haber asistido a los antiguos salones de baile, de reconocerse y ser reconocidos(as) como bailarines y bailarinas de swing, de compartir con otros el goce que proporciona la práctica del mismo, de moldear su cotidianidad para llevar a cabo dicha práctica y no otra, de tener la oportunidad de lucir sus habilidades o bien, sus mejoras; y, finalmente de verse y ver a otros no bailarines y bailarinas de swing, y tener conciencia que existen diferencias entre sí. Por tanto, la identidad del grupo de bailarines y bailarinas es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad en la que se desenvuelven cotidianamente (*Ibid.*).

Para finalizar, se retoma la noción de identidad en donde la conformación de un grupo de bailarines y bailarinas ha permitido interiorizar una serie de representaciones sociales, determinando los procesos de socialización entre sí, y con otras personas que llegan al lugar. Así, estos bailarines y bailarinas han encontrado en la práctica del baile, una serie de principios que organizan y orientan sus comportamientos y acciones; interviniendo en los procesos de cohesión grupal y en las relaciones sociales que se establecen, incluso entre ellos mismos, recordando la separación que se da entre una y otra generación de bailarines y bailarinas.

A partir de esto, es que las construcciones simbólicas configuradas en torno al swing criollo se han sintetizado en el proceso mismo de fundamentación de la identidad de este grupo, el cual, es una expresión de la trascendencia temporal y social que ha adquirido el baile; y, en consecuencia pone de manifiesto la reivindicación que ha tenido en correlación con los procesos de cambio sociocultural, que reúnen desde modificaciones en las melodías, en el ritmo, en los pasos de baile, en los nuevos lugares donde se practica, y también en las nuevas personas que tienen las motivaciones para aprenderlo y practicarlo.

De tal manera, se ha podido ver que toda esta reconstrucción del fenómeno de la identidad que se gestó en torno al baile del swing criollo, responde a las estrategias desarrolladas por los propios bailarines y bailarinas para asumir el cambio y darle continuidad y significado a la práctica, dentro de su cotidianidad.

2.1.5. Conocimiento sobre el baile: capital social dancístico

Durante el proceso de construcción identitaria, paralelamente; así como también de la configuración de representaciones sociales en torno a la práctica del swing criollo, se da la transmisión del conocimiento intangible implícito en esta mecánica de reconocimiento del individuo y el grupo de bailarines y bailarinas, situación a través de la cual el bailarín y bailarina logra percibir toda esa serie de recursos dancísticos que conforman un acopio de experiencias valiosas para el grupo, como lo son: historia del baile, identificación de una vieja y una nueva guardia, melodías, pasos, cambios, entre otros elementos; los que a fin de cuentas constituirán el conocimiento que sobre el baile porte el individuo y grupo en cuestión.

Simultáneamente a este hecho, el bailarín o la bailarina se reconoce a sí mismo(a), a sus facultades, habilidades y capacidades, al tiempo que intercambia sus experiencias con otros bailarines y bailarinas y se establece un proceso de aprendizaje, a partir del cual el bailarín o bailarina activa su potencial de comunicación corporal (Elías, 1994). Este potencial trabaja para la aprehensión y comprensión de la red de pautas físicas, sociales y simbólicas, es decir las representaciones sociales que sirven como fundamento de la práctica que se desarrollan en el salón de baile.

Asimismo, esta significación lingüística que se establece entre espacio, sujeto y grupo de bailarines y bailarinas permite una inteligibilidad del fenómeno dancístico inmerso en la realidad cotidiana, para lo cual el lenguaje corporal tiene una expansividad tan flexible como para permitirle al individuo objetivar una gran variedad de experiencias previas y nuevas, las cuales vienen a configurar esa serie de representaciones sociales que dominan la realidad de la vida cotidiana. De tal manera que el sujeto ha sido capaz de construir un acopio de conocimiento que se originó en procesos mentales individuales, a través de la abstracción y generalización de una realidad que se presentó, además, como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparte con otros (Berger *et. al.* 1983).

De tal manera que la experiencia más importante que tiene el sujeto está en la confrontación e interacción social con los otros, en la que se logra aprehender la realidad social del mundo circundante a través de las relaciones que se establecen con otros que no se limitan a los contemporáneos, sino también se refiere a los sucesores y antecesores (Berger *et. al.* 1983), a una nueva y vieja guardia de bailarines y bailarinas, quienes han construido

una historia en la totalidad de la agrupación de bailarines y bailarinas que se consolidaron en Karymar y otros salones de baile que también han cerrado.

Por lo que el baile del swing criollo viene a constituirse como una experiencia grupal, que supone una serie de conocimientos en cuanto a los pasos de baile, los movimientos, la rítmica y la música en sí misma; este conocimiento se transmite a través de una tradición que se sostiene por los distintos miembros del grupo que lo bailan.

A partir de dichos conocimientos se configura continuamente una realidad social en el salón de baile, reafirmada y legitimada por aquellos sujetos que asistieron a este espacio social y que han sido partícipes de la dinámica del swing criollo como baile popular aún hoy día; la cual a su vez se ve permeada por diversos posicionamientos de influencia que devienen de distintos sectores sociales con los que tiene contacto cada uno de los sujetos que conforman el grupo de bailarines y bailarinas.

Por lo tanto, lo que en conjunto se da por establecido como conocimiento, llega a ser simultáneo con lo cognoscible, o en todo caso proporciona el armazón dentro del cual todo lo que aún no se conoce llegará a conocerse en el futuro. Éste es el conocimiento que se aprende en el curso de la socialización y que mediatiza la internalización dentro de la conciencia individual de las estructuras objetivadas del mundo circundante (Berger et. al., 1983). Esas estructuras se hallaban al interior del salón entre el espacio físico, social y simbólico, donde se encontraban institucionalizadas conductas, movimientos, orígenes, generaciones y cambios del baile a través del tiempo.

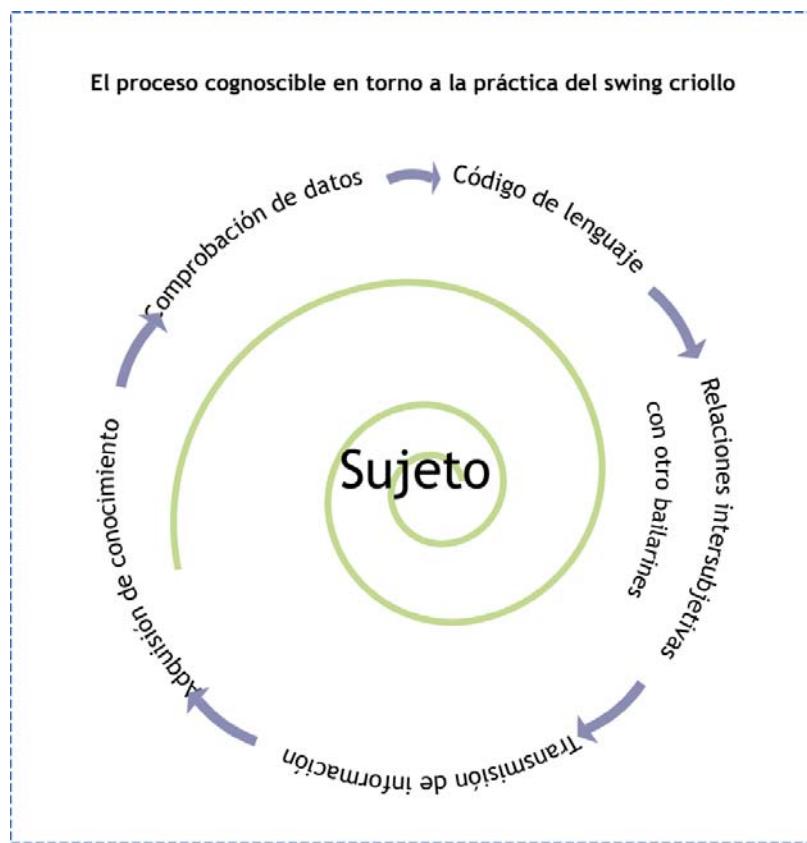
De tal manera que ese cuerpo de conocimiento se transmite de generación en generación a la vez que se aprende como verdad objetiva en el curso de la socialización y, por ende, se internalizar como realidad subjetiva. A su vez esta realidad puede formar al individuo, en este caso al bailarín o bailarina, cuya identidad y biografía personal como tal tienen significado solamente en un universo simbólico constituido por el ya mencionado cuerpo de conocimiento como un todo (Berger et. al. 1983).

Ahora bien, el proceso cognoscible en el salón de baile se desarrolla a partir de las indicaciones sensoriales que se despliegan en el espacio, ese acopio de conocimiento e información con el que tiene contacto el sujeto danzante, como se muestra en el diagrama.

Primeramente, como ya se mencionó, se da el desarrollo de un código de lenguaje, que en este caso es gestual, mímico y sumamente corporal. Seguidamente, se dan las

relaciones intersubjetivas con otros bailarines y bailarinas en el salón, un intercambio e interacción social en el espacio para dar cabida a la transmisión de la información, a la adquisición de conocimientos junto a los y las demás (sobre la historia del baile, la vieja y nueva guardia, las melodías, los pasos y cambios en la práctica del swing), y, finalmente, se de la comprobación de los datos y eventos transmitidos a partir de la experiencia propia (Morin, 1999).

Figura 1. El proceso cognoscible en torno a la práctica del swing criollo



Fuente: Elaboración propia con datos de tomados de Morin (1999): *El método: El conocimiento del conocimiento.*

De este modo, a partir de un determinado estadio, la relación con los demás conduce al desarrollo del conocimiento, y la dialéctica acción/conocimiento se convierte en una dialéctica acción/conocimiento/comunicación (Morin, 1999: 65). Por lo que el conocimiento se desarrolla en un proceso dialéctico entre exterior/interior, en el cual el

sujeto está objetivamente abierto al mundo, pero a la vez subjetiva toda la información que de afuera llega para su aprehensión y comprensión.

He aquí que el espacio del salón de baile comprende toda una lógica social y simbólica, es el lugar apropiado para que se desarrolle la dinámica en torno a la práctica dancística, que ostenta todo un capital social – dancístico, un cuerpo de información que permite que el grupo de bailarines y bailarinas reproduzca cierto capital social que otros sectores sociales no portan, y uno de ellos es el conocimiento respecto al baile del swing criollo.

Tal cuerpo de conocimiento es inmaterial, transmitido de generación en generación a partir de una tradición oral, la cual se plantea en las clases de baile informales dentro de los salones de baile, así como por el propio interés individual de cada uno de los bailarines y bailarinas por acrecentar ese cúmulo de información; el que a su vez se constituye como ese capital social⁴ que porta el grupo respecto al resto de la sociedad, el cual *es el agregado de los recursos reales o potenciales que están ligados a la posesión de una red durable de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuos más o menos institucionalizadas...* De modo que ser miembro de este grupo proporciona a cada uno y una de sus miembros todo el soporte del capital poseído de manera grupal (Bourdieu, 1999: 14).

Esta concepción de capital social es la que viene a configurar un tipo de capital específico, respecto al acopio de conocimiento que los bailarines y bailarinas han construido respecto al swing criollo y que además es esencial para la configuración de las representaciones sociales de la práctica. Éste se designará como capital social dancístico, constituido por todos aquellos elementos que refieren a esta práctica social, sea así: sus orígenes históricos, su trayectoria en la escena social costarricense, las generaciones que le constituyen (la vieja y la nueva guardia), así como los cambios sociales y culturales que han enfrentado para lograr posicionar al swing criollo como un baile popular.

Con ello se afianza la legitimación del swing criollo como una práctica social que convoca y a través de la cual confluyen las experiencias de vida de los distintos actores sociales que lo bailan, lo que a su vez viene a constituir un universo simbólico. Dentro del

⁴ El capital, según Bourdieu, P. (1999), toma diversas formas en la sociedad según la materialidad e inmaterialidad de la realidad social. De esta manera se definen el capital económico, a partir de intercambio mercantil, y los sectores sociales definen el capital cultural, social y simbólico, que se refleja en el acopio de conocimiento, bienes educacionales, obligaciones sociales, entre otros.

cual se encuentran las experiencias vividas por los bailarines y bailarinas de la Vieja Guardia, quienes dan inicio al baile del swing criollo a nivel nacional; así como también, la creación de los primeros pasos de baile, la improvisación de los mismos y la transmisión del conocimiento sobre este ritmo. Hoy en día en ese universo simbólico convergen y contrastan las vivencias de una Nueva Guardia de bailarines y bailarinas, las cuales devienen luego de cambios realizados en la instrumentalización musical de las melodías reflejándose en la canción el Garrote (2000), la creación de nuevos pasos y el desarrollo de una nueva técnica de baile.

Es así como el conocimiento ha funcionado como capital social dancístico dentro de este grupo de bailarines y bailarinas, ese cúmulo o acopio de información les ha permitido a ambas generaciones interactuar en su universo simbólico hasta llegar a cristalizarlo como tal ante la sociedad, así como lo mencionan Berger y otros:

La cristalización de los universos simbólicos sucede a los procesos de objetivación, sedimentación y acumulación del conocimiento..., o sea que los universos simbólicos son productos sociales que tienen una historia, para entender su significado es necesario entender la historia de su producción, lo que tiene tanto más importancia debido a que estos productos de la conciencia humana, por su misma naturaleza, se presentan como totalidades maduras e inevitables (1983: 126-127).

Entre tanto, hay que tomar en cuenta que el universo simbólico va integrado de las experiencias y el bagaje de conocimiento previo de los distintos individuos que se sienten parte de esa realidad social. Por lo tanto, simultáneamente, “*la identidad se legitima definitivamente situándola dentro del contexto de un universo simbólico*” (*Ibíd.*:130). De acuerdo con esto, la identidad es la que legitima al grupo social, lo cual se encuentra articulado a la vida cotidiana del sujeto de modo que éste, se siente parte de la realidad social vivenciada en torno al swing criollo. Por ello se puede afirmar que:

La identidad [individual y grupal] constituye un boleto que facilita el acceso de las personas al grupo, vale decir, con ella es posible consolidar la adscripción o pertenencia al grupo. Sin embargo, este acceso no

necesariamente es mecánico dado que la identificación subjetiva hacia un colectivo, en ocasiones debe ser acompañada por el acceso efectivo del “aspirante” a otros tipos de cualidades requeridas por el grupo... (Murillo, 2004: 65).

Esas cualidades requeridas para llegar a ser parte del grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo tienen que ver, exactamente, con el conocimiento que se tenga de dicho ritmo. Así, el “*saber bailar bien*” se hace un requisito o calidad necesaria para llegar a formar parte de la dinámica que dentro del salón de baile se desarrolla y, por consiguiente, para lograr identificarse con el grupo social. Bien lo menciona Murillo: ...*el compartir ciertas capacidades físicas, deportivas o intelectuales, así como tener alguna discapacidad, pueden ser también circunstancias aglutinadoras de grupos sociales que constituyen horizontes de tradición cultural en razón de la experiencia compartida* (2004: 67).

Asimismo, es necesario mencionar que dentro de la dinámica del grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo existe toda una reinvención del mismo; puesto que a través de la trayectoria histórica de este baile, se han visto asumidos cambios en su musicalización, así como también en la reinvención y la recreación de los pasos que lo dirigen. Esta serie de elementos generan significados objetivados de la práctica del swing criollo y, por lo tanto, se considera conocimiento y se transmite como tal.

El cúmulo de conocimiento, una vez acuñado por el individuo, le permitirá experimentar corporalmente el fenómeno dancístico del swing criollo al interior de Karymar o de cualquier otro espacio en el que se da un despliegue rítmico, logrando interactuar con el medio a partir de sus sentidos físico básicos y creando formas de ver su mundo circundante, así como pautas para continuar reproduciendo las relaciones sociales establecidas por el grupo de bailarines.

2.1.6. Percepciones

Entre tanto, esa experiencia de relación con el mundo circundante, el acopio de conocimientos sobre lo que interesa del mismo y por tanto la configuración de representaciones que le dan soporte; se media a partir de las percepciones que los bailarines y bailarinas generan respecto al fenómeno dancístico del swing criollo, las mismas surgen durante la experiencia sensorial, en la medida en que se construye una valoración y

comprensión particular de la realidad observada, vivida y concebida al entrar en contacto con la propia conciencia del cuerpo y la experimentación en conjunto con el baile.

En el momento en el que el sujeto inicia el proceso cognitivo con los distintos fenómenos que integran su cotidianidad procurará la búsqueda de una conducta adaptativa a la misma, en ese momento se generan una serie de percepciones sobre las situaciones que se vislumbran en el entorno y la necesidad de adquisición de conocimiento requerirá de extraer información del vasto conjunto de energías físicas que han estimulado los sentidos del bailarín o bailarina en el espacio (Forgus, 1976).

Durante el proceso cognoscitivo el sujeto es capaz de apropiarse de una serie de información de la realidad social con la cual interactúa, para luego ser capaz de objetivar los datos que ha recibido y a la vez ser capaz de subjetivar aquello que le es pertinente y conveniente tomar para luego readaptarlo a las distintas situaciones y circunstancias que le dicta el medio externo. En este caso del autor Luria, lo explica de la siguiente manera:

El proceso perceptivo se halla estrechamente relacionado con la activación de las pautas de la experiencia anterior, con el cotejo de la información que llega al sujeto y las representaciones anteriormente formadas, la comparación de los influjos actuales con las ideas antaño cristalizadas y el desglose de los indicios sustanciales, con la creación de hipótesis sobre el alcance supuesto de las informaciones recibidas, la síntesis de los rasgos perceptibles en conjuntos plenos y la <<toma de decisión>> sobre la categoría a que refiere el objeto percibido (1986: 61).

De tal manera, la actividad perceptora o captadora de información externa, tiene relación directa con los procesos del pensamiento directo del sujeto, es una labor mancomunada entre los distintos sentidos del sujeto, los cuales son generadores de sensaciones y sentimientos en primera instancia, al igual que agentes analizadores de ese fenómeno u objeto que se encuentra entre la realidad; de esta manera se van integrando las representaciones que el sujeto en compañía de los otros van conformando respecto al fenómeno de su interés (*Ibid.*).

Asimismo, dentro de este proceso toman parte el nivel superior de la actividad psíquica y, muy particularmente, el lenguaje, como se menciona en el proceso cognitivo. El sujeto no se limita a mirar los objetos, las situaciones y eventos, a registrar la pasividad de los rasgos de los mismos, sino que a su vez se dan los procesos de categorización y ordenamiento de las propiedades de estos, con el fin de establecer un mayor acercamiento y relación subjetiva con ellos (*Ibid.*). Es pues en esa aprehensión subjetiva del entorno, junto con el compartir con otros las vivencias, que se construye la realidad cotidiana y, por tanto, sus fenómenos se convierten en objeto de representación simbólica.

En el caso particular de los bailarines y bailarinas de swing criollo es importante mencionar que al percibir el ritmo y designarle interiormente con ese nombre, hacen una abstracción de los rasgos sustanciales tales como música, pasos y movimientos del baile, la función de bailar en un espacio determinado; a la vez llegan a catalogar ese objeto percibido (el baile) en cierta categoría mental determinada por el sujeto y lo separa de otros afines y situaciones por sus características distintivas.

Este proceso conlleva una compleja actividad analítico-sintética de la realidad con la cual estaría estableciendo contacto el sujeto, en la cual surgen preguntas y cuestionamientos a partir del contacto con el objeto y su realidad social, luego de esto surge el contraste y comprobación mental de dichos cuestionamientos y se da la toma de una decisión respecto al objeto (*Ibid.*). De lo anterior se deduce la relación que hay entre esa aprehensión perceptiva de la realidad y la construcción de significados subjetivos sobre la misma; lo que en términos de Berger y otros (1983) es parte de tomar conciencia sobre el fenómeno del swing criollo y construir un mundo compartido en torno al mismo.

Seguidamente, hay una fase objetiva y generalizadora dentro de la actividad perceptiva, a través de la cual el sujeto aprecia y valora el objeto como tal.

...Ese carácter generalizador de la percepción evoluciona con la edad y el desarrollo intelectual, haciéndose cada vez más nítido y reflejando el objeto percibido cada vez más a fondo, con todo el crecido número de los rasgos esenciales que caracterizan el objeto y de los nexos y relaciones en que el mismo entra (Luria, 1986: 63).

Por último, Luria menciona que en este proceso de la actividad perceptiva el sujeto llega al punto de establecer la *permanencia (constancia)* y *cabalidad (ortoscopicidad)* del objeto en su realidad, según la experiencia vivida con el objeto y la información obtenida del mismo (*Ibíd.*). Por consiguiente se afirma que gracias a los bailarines y bailarinas es que el objeto, representado en la práctica del swing criollo, ha tenido continuidad y permanencia en la vida social costarricense; recreándose las representaciones que han servido como soporte y dándole sentido en medio de los cambios y embates del tiempo.

Aunado a lo antes dicho se debe mencionar que la percepción de los objetos, situaciones y eventos complejos, integralmente, no sólo depende de la precisión de los órganos de los sentidos – tacto, vista, olfato, oído y gusto –, sino que además se debe tomar en cuenta la experiencia anterior del sujeto, la extensión y profundidad de sus representaciones, su propósito al tener contacto con el objeto, el carácter dinámico y crítico de su actividad perceptora y sus movimientos activos que componen esa actividad perceptora (*Ibíd.*).

Es de esa manera que el sujeto perceptivo está frente al mundo como el bailarín o bailarina frente a sus experiencias en la pista de baile, en la clase de baile o en su espacio lúdico (Merleau-Ponty, 1957).

La percepción se abre hacia las cosas. Ello quiere decir que se orienta como a su fin hacia una verdad en sí, en que se encuentra la razón de todas las apariencias. La tesis muda de la percepción consiste en que la experiencia de todo momento puede ser coordinada con la del instante precedente y con la del instante posterior, mi perspectiva con las de otras conciencias –que todas las contradicciones pueden ser canceladas, que la experiencia monádica e intersubjetiva es un texto único sin lagunas – que aquello que, ahora, es indeterminado para mí, se hará determinado por un conocimiento más completo que está, de antemano, como realizado en la cosa o, más bien, que es la cosa misma (Ibíd.:58).

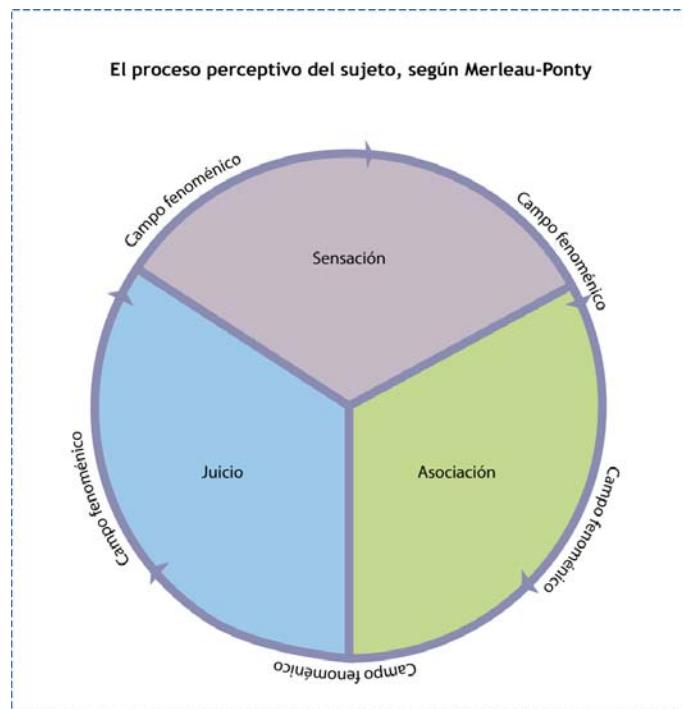
Es así que la actividad perceptiva se guía por el sujeto, en tanto existe la búsqueda de una verdad, de un sentir y experimentar el objeto o fenómeno que observa desde fuera,

de allí parten las motivaciones que mueven al sujeto a establecer un acercamiento con el mismo, encuentre las relaciones que lo mueven a interactuar a través de él y le permita establecer una serie de relaciones interpersonales con otros que al igual con el sujeto hallan una conexión directa con el objeto en sí mismo. Hay, por lo tanto, todo un proceso comunicativo, social y cultural afectivo tras la relación establecida gracias al diálogo que establecen las conciencias ante el fenómeno y por tanto generadoras de las representaciones que se requieren precisamente como fundamento de la interpretación que se hace del mismo; es decir de las relaciones que se establecen por y a partir de las situaciones, acontecimientos, comunicaciones que en la vida cotidiana se encargan de darle el protagonismo.

Con base en lo anterior es que se puede comprender la actividad perceptiva establecida por los bailarines y bailarinas de swing criollo, a partir de un análisis de aquellos factores que han hecho que los sujetos tomen conciencia del fenómeno que se esconden tras el ritmo y logren establecer un medio de comunicación entre ellos para la transmisión de conocimientos y acciones ante la dinámica establecida y, por consiguiente, que la relación establecida con éste sobrepase lo meramente físico y corporal, para situarse en un plano simbólico de apropiación, estrechamente vinculado con su proceso de vida.

De esta manera, han de tomarse en cuenta las sensaciones, asociaciones mentales, juicios y el campo fenoménico para entender, conocer e interpretar esa aprehensión perceptiva del swing criollo como parte importante en la constitución de las representaciones que les sirven a los bailarines para moverse en ese fenómeno y reconocer su lugar dentro del mismo. Así lo interpreta Merleau-Ponty en su obra *Fenomenología de la Percepción* (1957), la cual aborda el fenómeno perceptivo y el reconocimiento del mundo sensible según el sujeto y desde diversidad de perspectivas.

Figura 2. El proceso perceptivo del sujeto, según Merleau-Ponty



Fuente: Elaboración propia con datos tomados de Merleau-Ponty (1957): *Fenomenología de la Percepción*.

Ahora bien, Merleau-Ponty (1957) define como percepción a esa perspectiva de la conciencia, por medio de la que inmediatamente se dispone un mundo o entorno nuevo para el sujeto, éste empieza a existir para él. Se vuelve a retomar un proceso de aprehensión del conocimiento, luego le deviene un análisis reflexivo de la realidad, del objeto que en ella se mueve y las sensaciones que este genera, a partir de allí se establece una relación subjetiva y simbólica con la experiencia del mundo circundante del sujeto.

Este proceso se lleva a cabo a través de distintas fases que se integran bajo la noción perceptiva de este autor; éstas son:

- *La sensación: es la fase en la que... la percepción se convierte en una “interpretación” de signos que la sensibilidad ofrece a tenor de los estímulos corporales (Ibíd.:35-36).*
- La asociación: se trata del proceso de relaciones establecidas entre el conocimiento previo y la significación de lo percibido, a partir de... *la sinopsis de una figura presente o bien de la evocación de experiencias anteriores (Ibíd.: 16).*

- El juicio: este aspecto viene a ser una toma de posición según el autor, apunta al conocimiento de algo válido para el sujeto en todos los momentos de su vida y para los otros sujetos existentes o posibles; a diferencia del sentir solamente, que por el contrario, es remitirse a la apariencia sin intentar poseerla y saber su verdad, lo que se logra con la intersubjetividad (*Ibid.*).
- El campo fenoménico: en este caso hay una relación del sentir y el mundo circundante a partir de la comunicación vital, el sujeto... “comprende” por una especie de apropiación,... cuando se cree que se encontró aquello que se buscaba, esto una vez que se echan fuera las sensaciones, dejan de ser “datos visuales” y se halla una relación con experiencias anteriores, lo que hace que el objeto y los otros sujetos se vuelvan un conjunto impregnado de una significación inmanente (*Ibid.*: 62).

De tal manera que las interpretaciones que el sujeto haga del objeto y de los otros sujetos van a venir a complementar la interpretación que éste haga sobre lo percibido, de modo que supera la sensación que ha servido como punto de partida, puesto que toda conciencia perceptiva está más allá (*Ibid.*: 39). Es en este momento donde se configuran los valores subjetivos en el bailarín o bailarina, quienes comparten con otros sujetos símbolos significantes respecto al objeto; es decir, que son capaces de generar símbolos representativos de lo que para él o ella es el baile, así como reconocer las motivaciones personales del por qué baila swing, al igual que los movimientos, pasos y gestos que lleguen a convertirse en un símbolo.

Por lo tanto, cuando se habla de significación de lo que se hace, se está convirtiendo en un estímulo para la acción a la reacción que estamos a punto de ejecutar. Se convierte en un estímulo para una etapa posterior de la acción que ocurrirá desde el punto de vista de esa reacción que estamos a punto de ejecutar (Mead, 1970).

Así, la percepción que tienen los bailarines y bailarinas de swing criollo sobre este fenómeno, supone la conciencia de una cotidianidad que no se da por establecida, sino que se construye desde el sujeto y la experiencia conjunta con otros sujetos; en este caso con la vivencia de la práctica de este baile. De ahí que la percepción y por ende los símbolos significantes que cada bailarín y bailarina porta con relación a este ritmo, sirvan para establecer ese diálogo intersubjetivo, en el cual las percepciones individuales se discuten,

comparten, transmiten, para originar además significados comunes y otros no tan comunes que al final servirán para conformar las representaciones características del grupo; gracias a éstas se orientan y podría decirse, dominan conjuntamente la vivencia misma del baile en el espacio dancístico en que éste se despliegue.

Por supuesto, se puede denotar entonces que las percepciones conformadas por los bailarines y bailarinas de swing criollo están presentes en su conducta y mundo circundante en tanto las mismas se convierten en un estímulo y agente motivador para seguir bailando y darle seguimiento a esta práctica, aún luego de los últimos cambios sufridos. Esto debido a que los sujetos se vuelven portadores de conocimientos, sensaciones, asociaciones y percepciones que llevan consigo a las diversas esferas de la vida cotidiana con las cuales tienen contacto y a partir de ese bagaje dancístico interactúan y perciben de nueva cuenta su mundo circundante.

El movilizarse y actuar a partir del fenómeno dancístico y mediante la presencia de los otros sujetos, involucra comunicación, conocimiento y acción. Esto constituirá la percepción final que el sujeto ha configurado en torno al baile del swing criollo, las reacciones subjetivas de éste y de los otros serán un estímulo que reafirme su presencia en este mundo social. El mismo se ha encargado de legitimar el proceder y actuar de los bailarines y bailarinas, a partir de sus motivaciones y sensaciones, pues éstas son las encargadas de que se mantenga vigente a la fecha una constante reinención de sus movimientos corporales y pasos de baile, y que la transmisión de todo este cúmulo de conocimientos, percepciones y representaciones vayan adquiriendo valor de generación en generación.

2.2. Brincos y saltos metodológicos

La presente propuesta se constituye como una investigación de carácter cualitativo de tipo exploratorio donde se intentó comprender el fenómeno dancístico del swing criollo, haciendo uso de técnicas netamente cualitativas para obtener determinada información. Por lo tanto, el estudio contiene la recolección de datos de primera mano a partir de observaciones directas, participantes y entrevistas a profundidad a informantes clave; así como el uso de programas tecnológicos para el procesamiento y la sistematización de los datos.

En consecuencia, la investigación se concibió como una práctica de carácter etnográfico, de modo que cualquier tipo de información recolectada sería objeto de reflexiones e interpretaciones, partiendo de las características de la cotidianidad que se vivieron semana a semana en un salón de baile, en este caso Karymar en Guadalupe de Goicoechea, y del contacto directo que se tuvo con un fragmento de la totalidad de bailarines y bailarinas de swing criollo que a éste asistían.

Asimismo, la observación continua del campo de estudio proporcionó una base para luego aplicar técnicas cuantitativas a la hora de procesar los datos y luego posibilitar una articulación con el análisis de carácter cualitativo, de modo que a partir de ese intercambio y diálogo continuo de los métodos fue posible una integración con la estrategia (Flick, 2004).

De tal forma, se propone una metodología que facilitaría la intersubjetividad comunicativa como eje en la recolección y análisis de información, con el fin de comprender las características de la configuración de las representaciones sociales de este grupo determinado de bailarines y bailarinas de swing criollo.

2.2.1. Los métodos y su aplicación

La ciencia tradicional se centró en el uso de métodos experimentales y empíricos con base a su aproximación positivista en el conocimiento de la realidad. No obstante, en el caso de las ciencias humanas, las cuales *construyen su objeto en un movimiento que parte del conocimiento de sí mismo como requisito indispensable para aproximarse al conocimiento del otro, y regresar de manera parabólica al punto de partida es decir, a una reflexión de sí mismo* (Camacho *et. al.*, 1993:19); como enfoque alterno se desarrollaron los métodos cualitativos, en los cuales se parte de la relación de interdependencia entre el método y el objeto de investigación para afirmar que *toda elección metodológica construye su objeto de estudio* (Delgado *et. al.*, 1999:142).

Aunado a lo anterior se debe mencionar que desde los métodos cualitativos se toma en cuenta la personalidad del (la) investigador(a) como parte importante en el desarrollo de toda la investigación, pues además de saber una metodología y su aplicación, detrás de esto se encuentra la actitud indagatoria de quien investiga y toda una historia de vida como fundamento de sus visiones sobre el mundo y sus intereses particulares sobre el tema en cuestión.

Sin embargo, se apela por que la persona investigadora mantenga una actitud de apertura hacia lo que se desea estudiar, propiciando una relación dialéctica entre ésta y el fenómeno investigado como parte de rescatar la posición personal frente a la realidad, el contexto en el que se desarrolla; así como también la autonomía y particularidad del fenómeno.

De esta forma, las acciones y la vida humana, en general, se reconocen como totalidades estructuradas, las cuales deben abordarse desde su interioridad; revelarse a partir de sus propios contextos como marcos que permiten explicar, comprender e interpretar el por qué, cómo y para qué de los fenómenos sociales en cuestión. Éstos en tanto que objetos de estudio deben investigarse desde su interior, en el cual reside el sentido de las acciones y los pensamientos humanos.

Entre los métodos cualitativos se encuentra el hermenéutico, compresivo, naturalista, investigación acción, historias de vida, etnográfico y arqueológico. No obstante, para el desarrollo de la presente investigación se han escogido los métodos hermenéutico y etnográfico pues desde su epistemología facilitaron la construcción de un objeto de estudio concentrado en los bailarines y las bailarinas de swing criollo que asistieron al salón de baile Karymar y sus representaciones sociales sobre esta práctica dancística; todo esto como parte de una realidad mayor en la que la sociedad costarricense tiene gran importancia como espacio social para el surgimiento y consolidación de las realidades tangibles y simbólicas en torno al baile.

En este sentido es importante señalar que ambos métodos cumplen con la función de establecer lo cognoscible dentro de un marco de selección; así la investigación se conduce bajo la lógica de intentar comprender algunos aspectos que conforman la realidad seleccionada, apelar por su interpretación y hacerla inteligible para quienes no son parte de ella. Gracias a éstos el acercamiento al objeto de estudio consideró varios aspectos importantes; entre ellos se encuentra el recuperar las vivencias, experiencias y sentires de los bailarines y bailarinas de swing criollo, así como también la experiencia en observación de las investigadoras y su labor interpretativa alrededor de este fenómeno dancístico.

En el caso del método etnográfico se puede afirmar que éste proporciona elementos para acercarse al conocimiento y comportamiento de un grupo particular, enfatizando en las interpretaciones y significaciones que se construyen y recrean al interior del mismo. Así, lo

más importante son los sujetos, el grupo y el universo simbólico a través del cual se aproximan a su realidad inmediata. De esta forma, se suspenden *las teorías, hipótesis, ideas e intereses que pueda tener el investigador, para poder ver las cosas desde el punto de vista de los sujetos estudiados* (Valles, 1999: 201).

Además, las acciones humanas se toman en cuenta como algo más que hechos concretos, ya que éstas llevan consigo la carga de la personalidad y las estructuras significativas de los autores; por lo tanto: *la investigación etnográfica es en esencia una investigación ideográfica: trata de comprender la complejidad estructural de un caso concreto, de una situación específica, de un grupo o ambiente particular* (*Ibíd.*: 208).

Así, la labor del investigador es hermenéutica, dándole gran importancia a la objetividad del mismo. Éste, para lograrlo, debe entrar necesariamente en contacto con el grupo y los sujetos de estudio (los bailarines y las bailarinas); siempre y cuando respete los valores y creencias que orientan su vida cotidiana. La idea es comprender los fenómenos estudiados desde el significado que tienen para quienes están involucrados con éstos a través de la vivencia directa o indirecta, pues cada individuo y cada grupo social y cultural desarrolla pautas esenciales y específicas de aproximación y aprehensión sobre su mundo circundante.

De este modo los bailarines y las bailarinas de swing criollo adquieren protagonismo en la escena investigativa; en sí mismos son portadores de experiencia en torno al baile, la cual lejos de ser una burbuja aislada del resto de su experiencia de vida, es expresión de la relación que se establece con el entorno (familia, amigos, trabajo, estudio, barrio) y del lugar que se cree ocupar en él.

Por esto es de gran relevancia que desde el método etnográfico a lo largo de toda la investigación se recordó que estos bailarines y bailarinas son personas que tienen como todo ser humano una vida compleja, a veces problemática y otras veces más llevadera; integrada a diversos contextos sociales y a las vidas de otras personas. Todo este entramado de hechos y relaciones influye en los bailarines y bailarinas, así como las representaciones que configuran para explicarse y orientarse en el mundo social y sus distintos escenarios; y específicamente para apropiarse de la práctica dancística y las dinámicas de interacción que se desprenden de ésta.

Para ello el método etnográfico también retoma la importancia de ser capaz de respetar todo lo que son los sujetos de estudio y comprender que su vivencia es algo más que simples sucesiones de acciones y movimientos; por el contrario está cargada de intenciones que la animan, las cuales a su vez se encuentran con las intenciones de la investigación y sus investigadoras.

Como consecuencia de esto, desde la etnografía se apela por el acercamiento a los bailarines y bailarinas de swing criollo desde una posición comprensiva, retomando la necesidad de situarlos en un contexto determinado desde el cual se desprenden relaciones y significados en torno a la práctica dancística. A modo de ejemplo de puede afirmar que los datos aportados por un sujeto quien no comparte la vivencia del momento en que surgió el baile del swing criollo, serán totalmente disímiles a los que brinde un individuo que haya contado con una participación activa desde el momento en que surgió, o bien, que lo haya aprendido por oralidad y practicado en momentos determinados.

Es así que en esta investigación, el método etnográfico permitió desarrollar los objetivos planteados colocando las bases para entrar en contacto con el salón Karymar y así aproximarse a la relación bailarines y bailarinas – baile; cuya expresión intangible se encuentra representada en la variedad de saberes y conocimientos sobre el desarrollo de éste, formas de apropiación, aprendizaje, transmisión, espacios asociados a la práctica del mismo, otros sujetos involucrados, motivaciones detrás de la práctica, vivencias, recuerdos, anécdotas, sentimientos y percepciones que los han acompañado a lo largo de su experiencia dancística.

Por tanto, desde la perspectiva etnográfica se resalta que los bailarines y las bailarinas son quienes experimentan de manera vivencial lo que es el bailar swing criollo, con sus cambios y transformaciones, construyendo día a día y paso a paso un mundo de significados e interpretaciones sobre el mismo. Son ellos y ellas quienes entonces están envueltos en ese universo de expresión corporal y simbólica del baile, permeados por condiciones sociales, pautas y valores culturales aprendidos y transformados a lo largo de su experiencia de vida; las cuales conforman un marco de referencia a partir de las que ellos y ellas fundamentan e interpretan sus acciones en el salón o en otros espacios donde tiene cabida el despliegue del baile.

De acuerdo con lo anterior podría decirse que el método etnográfico:

Está basado en las relaciones concretas con el mundo externo circundante que es a la vez el fundamento, pero por ello condición suficiente, de todo conocimiento y de sus esquemas lógicos. Es el sujeto, como ente cognoscente, quien a partir de esa lógica operatoria que le permite la utilización de esquemas o estructuras lógico-deductivas, discrimina en el caos de los fenómenos que tiene lugar en ese mundo circundante, aquellos que en función de esas mismas estructuras, y solo en función de ellas, se convertirán en datos (Camacho, 2002: 9).

En consecuencia este método facilita la relación con el mundo circundante; es decir la relación que desde la posición de investigadoras se estableció con los bailarines y bailarinas del salón Karymar e incluso con el espacio mismo, estuvo permeada por una lógica operatoria a partir de la cual se distinguieron los hechos y estructuras que orientarían la investigación y por tanto llevarían a la obtención de la información requerida para la misma. Desde esta perspectiva se entró en interacción con los bailarines, bailarinas y demás personas que participaron de la dinámica de Karymar; creándose una intersubjetividad comunicativa, como eje central de selección y segregación de información.

Desde este método la llegada a Karymar significó un gran esfuerzo para intentar aproximarse a la comprensión de eso que mueve a los bailarines y las bailarinas de swing criollo para trasladarse hasta ese lugar a compartir con los demás una experiencia corporal y anímica que ha trascendido contextos históricos y sociales; así como también escenarios de práctica. En este sentido el método etnográfico sirvió para compenetrarse con el ambiente de Karymar y así descubrir que detrás de la infraestructura física del lugar se desarrolló toda una vivencia individual y grupal en torno a la práctica preferencial por el swing criollo; de la cual se desprenden conocimientos, significados, percepciones y en sí toda una construcción simbólica de esa realidad que sirve para alimentar de sentido a la práctica y al mismo tiempo estructurarla.

Igualmente, al recuperar la importancia que tiene el ver e interactuar con los bailarines y bailarinas de swing criollo en el salón Karymar como espacio donde se manifiestan sus sentimientos y emociones a partir de la práctica de este ritmo y la vivencia de esta experiencia con otras personas; el método etnográfico permitió recuperar elementos esenciales en la configuración de las representaciones sociales sobre este baile. Entre éstos

se puede mencionar todo lo relacionado con la presencia de una vieja y una nueva guardia, las cuales establecen mecanismos de diferenciación e identificación entre sí, al igual que formas comunes de apropiarse de los conocimientos asociados al swing criollo reflejadas en su distribución en el espacio, la pista, selección de indumentarias, frecuencia de aparición en el salón, estilos de baile, movimientos que se despliegan, entre otras.

Por consiguiente, otro método que sirvió de apoyo a lo largo de todo el proceso investigativo es el método hermenéutico a través del cual se considera que la observación y la interpretación son instancias inseparables en el desarrollo de una investigación cualitativa. Por lo tanto, se parte de que toda realidad humana es objeto de interpretación, y que entonces ésta debe leerse como un texto del cual se debe sustraer el significado dado por los autores que lo conformaron (Valles, 1999).

De esta forma, se trata de un proceso de acercamiento a la realidad, como un descubrir, comprender e interpretar, las situaciones y fenómenos que en ella se suscitan, como *realidades totales integradas que no se pueden fragmentar ni construir mediante un proceso sintético* (*Ibíd.*:125). Así, se retoma la autonomía de lo que se estudia y, por ende, la necesidad de considerar el contexto social como espacio en el que se desarrolla toda acción humana, pero también como ambiente que influye sobre ésta de manera dialéctica, pues cada acción constituye en sí misma un marco interno de referencia.

Por tanto con el método hermenéutico se trata de comprender a partir de la interpretación que se hace de la vida social y psíquica de los sujetos que conforman los fenómenos, desde la vida social y psíquica del sujeto investigador. Es por ello que el método requiere un ejercicio de transportación y colocación de quien investiga hacia el lugar en que se encuentra la realidad a investigar.

Es así que se habla de un círculo hermenéutico en la investigación con el cual se sugiere la relación dialéctica entre las investigadoras, los bailarines y las bailarinas de swing criollo pues a medida que ambas partes interactuaron y se relacionaron en el contexto del salón Karymar y otros lugares que sirvieron para aplicar las técnicas de recolección de información (como cafeterías públicas, casas de los bailarines y las bailarinas, restaurantes); se intercambiaron significados y conceptos de la realidad, modificando y enriqueciendo los propios.

A través de éste método se logró responder a la necesidad de descubrir los conocimientos y percepciones construidas en torno al baile del swing desde la experiencia de quienes lo han bailado a través del tiempo, en espacios sociales específicos como los salones de baile. Éstos, a su vez, constituyen una muestra de ese contexto necesario para interpretar las dinámicas surgidas en torno al swing, así como las representaciones que los bailarines construyen sobre el mismo. Por ende, el contexto es espacio y a la vez una representación de la realidad, que permea a quienes se desenvuelven en él a través del baile y sus significados.

De acuerdo con esto, el método hermenéutico retoma la necesidad de interpretación en el análisis de una representación construida en torno a una forma no verbal de expresión, como lo es el baile del swing criollo; el cual, se ha mantenido vigente en la sociedad, y ha trascendido espacios, contextos y personas a través del tiempo. Por tanto se hizo lo permitido por *descubrir los significados de las cosas, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y los gestos, así como cualquier acto u obra, pero conservando su singularidad en el contexto de que forma parte* (*Ibíd.*: 119).

Así desde la hermenéutica se rescata la importancia de la labor interpretativa en la aproximación al entendimiento y comprensión del mundo social; en este caso representado por la particularidad de los bailarines y las bailarinas que deciden bailar swing criollo, impulsados por diversos sentimientos, expectativas y motivaciones. Todos estos aspectos que conforman el sentir de un grupo de sujetos, sólo pueden comprenderse si se intenta interpretarlos; descubriendo las capas que los conforman y los cruces entre las mismas, descifrando los códigos pero también las expresiones tangibles dadas en los movimientos y cadencias.

El baile de swing criollo como expresión de la cultura popular se ha desarrollado en contextos sociales específicos; y ha convocado a una diversidad de sujetos, que a su vez, se han apropiado de éste de maneras distintas, generando intereses y percepciones diversas respecto del mismo. Por tanto, el enfoque hermenéutico facilita el proceso de indagación sobre la realidad, proporcionando las bases explicativas para ir de lo tangible hacia lo simbólico como soporte de la vivencia y práctica del baile a través del tiempo.

En consecuencia, el método hermenéutico sirvió para dar continuidad al proceso de comprensión y acercamiento que se dio con el método etnográfico a la realidad del salón

Karymar, los bailarines y bailarinas de swing criollo y todos los sentimientos, pensamientos y emociones asociados a la práctica en sí. De este modo al introducir formalmente la interpretación sentó las bases para codificar la información obtenida en el campo y con ello empezar a establecer las relaciones que configuran las representaciones sociales alrededor de este fenómeno dancístico; conservando la singularidad de las mismas en el contexto sociocultural del cual son parte.

2.2.2. Las técnicas y su funcionalidad

La primera técnica empleada, a través de la cual se logró conocer el lugar de estudio, la población y así problematizar una posible pregunta de investigación, es la observación directa; la cual puede ser definida *como la consideración atenta por parte de los seres humanos de los fenómenos que les rodean con el fin de conocerlos mejor* (Camacho, 2002:53). Es importante anotar que la aplicación de esta técnica se realizó mediante una observación externa pues las investigadoras son personas ajenas a la realidad estudiada.

Por consiguiente la técnica sirvió para aproximarse al reconocimiento del salón Karymar y la identificación de los bailarines y bailarinas de swing criollo que lo frecuentaron durante el período de estudio (septiembre 2006 - noviembre 2008). Asimismo gracias a ésta y su vínculo con los métodos de investigación seleccionados (etnográfico y hermenéutico) se pudo obtener una etnografía completa sobre el salón, sus características espaciales, contextuales, físicas; así como también sociales y simbólicas, tomando en cuenta la relación que desde el primer momento se identificó entre bailarines, bailarinas, baile y espacio, gracias a la cual se pudo problematizar el tema de estudio en torno a la configuración de representaciones sociales sobre esta práctica dancística.

La observación directa además permitió identificar en primera instancia la presencia generacional de bailarines y bailarinas en el salón de baile como un aspecto que debía tomarse en cuenta a la hora de establecer los criterios para obtener información de primera fuente. Igualmente con esta identificación también surgió la necesidad de establecer mecanismos primarios para diferenciar a unos bailarines y bailarinas de otros(as) y así establecer una muestra de los que se entrevistarían más adelante.

Éstos en un principio se basaron únicamente en la edad aparente del bailarín o bailarina y su frecuencia de aparición en el salón de baile; no obstante, llegado el momento

de determinar una muestra precisa de las personas que se entrevistarían se creó un instrumento (del cual se hablará en la sección *Recolección de información* del presente capítulo) con el fin de recuperar sistemáticamente información en el salón de baile que luego se interpretaría retomando lo observado y de acuerdo a esto seleccionar a los bailarines y las bailarinas que serían las personas informantes de la investigación.

Como complemento a la técnica de observación directa, el trabajo de campo en el salón de baile Karymar se enriqueció con la aplicación de la observación participante, en la cual *el observador es siempre al principio un extranjero al grupo, pero este no es solamente espectador de la vida del grupo, se convierte en actor, y se integra a la vida del grupo* (*Ibíd.*: 61).

Si bien esta técnica, al igual que la de observación directa permitió un reconocimiento del espacio; su singularidad radica en la posibilidad de adentrarse en la experiencia de la práctica del swing criollo y así recuperar vivencialmente algunas percepciones y sensaciones sobre la misma. Por consiguiente, se aprovecharon las clases de baile que se impartían una vez por semana en Karymar para conocer parcialmente los movimientos y pasos que caracterizan a este ritmo, así como también para sentir las emociones que despierta la ejecución de los mismos.

A pesar de esto se debe reconocer que una clase de baile no se aproxima completamente a la vivencia esencial de lo que es el swing criollo, pues en ella se está siguiendo la instrucción de una persona encargada de enseñar pasos, y como aprendiz y practicante se está sujeto a su repetición sin oportunidad de desplegar la imaginación y creación personal. No obstante, la oportunidad de participar en ellas semana tras semana sirvió para captar uno de los aspectos fundamentales en el reconocimiento de las representaciones sociales que se configuran en torno al swing criollo: la importancia que adquiere el cuerpo como medio para canalizar aquello que subyace en lo más íntimo y simbólico de quienes practican y viven este baile individual y grupalmente.

Asimismo, a través de esta técnica se empezaron a reconocer diferencias estilísticas entre los pasos que se ejecutan desde la nueva y vieja guardia; al igual que la participación de ciertos bailarines y bailarinas, quienes a pesar de demostrar en otros momentos su experiencia y habilidad con el ritmo, participaban de éstas, exponiéndose menos como aprendices y más como conocedores que son capaces de ejecutar lo que se está enseñando.

Ambos aspectos sirvieron para complementar la interpretación de la totalidad de información recolectada y así indagar sobre la configuración de las representaciones sociales alrededor de este fenómeno.

Por lo tanto la observación participante se constituyó como una técnica vital para acercarse al universo simbólico del swing criollo. En la medida en que este baile es un baile de salón, es decir que nace y se consolida al interior de estos espacios; para el desarrollo de la investigación se hacía necesario participar de esta dinámica y así intentar aproximarse al hecho de estar en la pista de baile y ver cómo se desenvuelven las interacciones desde la misma hacia el resto del lugar y viceversa. Por ello esta técnica también permitió enriquecer la lectura etnográfica de Karymar, sus bailarines, bailarinas y la práctica en sí.

En lo que se refiere a la recolección de información sobre aspectos históricos del baile y otros relacionados con la experiencia que ha tenido cada bailarín y bailarina con la práctica del mismo; se recurrió a la aplicación de entrevistas a profundidad con las cuales se tuvo la oportunidad de dialogar con bailarines y bailarinas de swing criollo y otros personajes vinculados de una u otra forma con el tema del baile y la música popular.

De acuerdo con esto podría decirse que la ventaja de una entrevista intensiva o a profundidad es que... *no está ya centrada sobre la persona del sujeto visualizada en sí misma y en todas sus dimensiones, sino sobre las relaciones entre la persona y algún tema investigado* (*Ibíd.*: 68). Por tanto se buscó que las entrevistas estuvieran permeadas intencionalmente por la experiencia y contacto que estas personas tengan o hayan tenido con la práctica y/o el tema en sí.

Aunado a lo anterior se debe anotar que de acuerdo con lo que plantea Alonso (1990), la aplicación de esta técnica se entendió como un proceso comunicativo mediante el cual las investigadoras buscaron obtener cierta información de las personas entrevistadas las cuales a pesar de su vínculo con el tema por ser bailarines, bailarinas o tener otro tipo de identificación con el mismo; también son portadoras de otras representaciones asociadas a la vida en general y son atravesadas por distintas circunstancias que suceden en ésta. Por consiguiente, tanto los bailarines y las bailarinas de swing criollo como las demás personas informantes de la investigación, llevan consigo toda una experiencia de vida, la cual intervino de diferentes maneras en la posibilidad de aplicar la técnica de la entrevista a profundidad.

Así, la entrevista en profundidad es, pues, un constructo comunicativo y no un simple registro de discursos que “hablan al sujeto” (*Ibíd.*: 227), de modo que para la presente investigación la técnica implicó un proceso de interacción en el cual las investigadoras formularon distintas preguntas y/o afirmaciones de acuerdo con los objetivos específicos planteados, es decir con lo que se deseaba saber, pero además acorde con lo que los bailarines y otras personas informantes creían saber sobre el tema en cuestión.

De acuerdo con Alonso (1990) la entrevista no se ubica en el campo de la conducta sino en uno intermedio, el del “*dicir del hacer*”, o sea en el hecho de conversar con los informantes sobre lo que hacen y lo que son, al igual que lo que creen ser y creen hacer.

Es por ello que la información recolectada con esta técnica sirvió como insumo para la elaboración de los capítulos III, IV y V, en los cuales se intentó en la medida de lo posible dar relevancia a los pensamientos, conocimientos, sentimientos y otras experiencias que se desprenden del contacto con el swing criollo y que fueron manifestadas al dialogar con cada informante; éstas además se enriquecieron con la aplicación de las otras técnicas y el marco metodológico definido a partir de la etnografía y la hermenéutica.

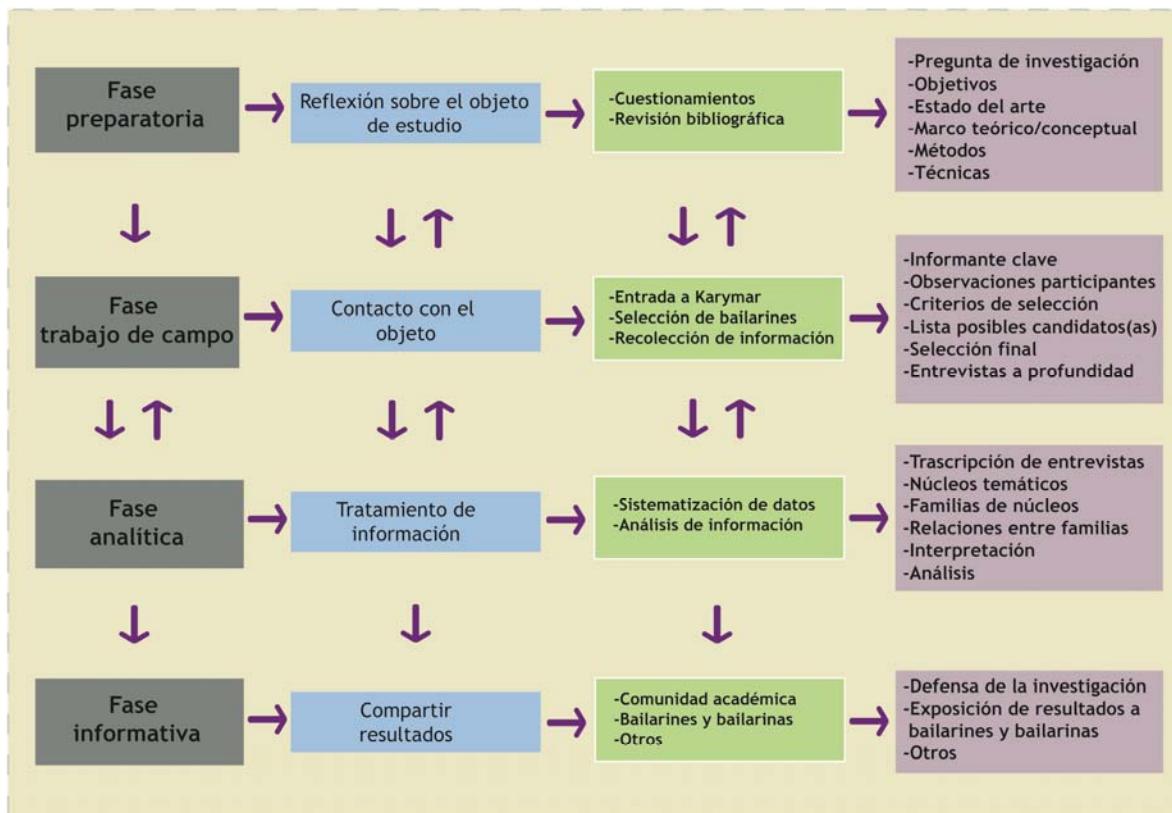
En consecuencia, para la investigación presente la indagación se ubicó en el plano del descubrimiento de esas representaciones simbólicas compartidas que se revelan en los materiales biográficos y proyectivos de los propios bailarines y bailarinas; éstos tuvieron que revisar su pasado y al mismo tiempo explorar en su presente para construir arquetipos de lo que ellos son como bailarines y bailarinas de swing criollo y la relación que a lo largo del tiempo han establecido con este baile.

Por lo tanto, puede afirmarse que las entrevistas a profundidad enriquecieron el proceso de desarrollo de la investigación pues gracias a éstas se tuvo acceso a información fundamental para el análisis posterior de las representaciones sociales que subyacen a esta práctica dancística, que son configuradas por los bailarines y las bailarinas entrevistadas y que, por ende, se pudieron leer desde la reconstrucción del conocimiento que se tiene sobre los aspectos históricos del ritmo; así como también de lo que significa ser bailarines y bailarinas de swing criollo, las motivaciones que impulsaron y cotidianamente alimentan el deseo de bailar y, finalmente, el universo de percepciones que se encuentra en cada movimiento dado.

2.2.3. Estrategia metodológica

Seguidamente se presenta la estrategia metodológica utilizada para el desarrollo del presente estudio, la cual consta de 4 fases y sus respectivos pasos a seguir para abordar los objetivos planteados.

Figura 3. Estrategia metodológica



Fuente: elaboración propia, 2009

a. Fase preparatoria

Tal y como se muestra en la figura 3, en esta fase se dio inicio a la investigación mediante la reflexión del tema de interés y la descripción de los motivos por los cuales se eligió este tema. A partir de los cuestionamientos y revisión bibliográfica surge la pregunta de investigación y con ésta los objetivos que definieron su desarrollo. A esto se sumó la indagación de información sobre el estado del arte, con lo cual se descubrió la falta de investigaciones sobre el tema, que junto con el interés personal de las investigadoras y la

importancia del fenómeno en sí dentro de la cultura costarricense; se logró determinar la pertinencia del presente estudio.

Además, se buscó toda la información bibliográfica que existe hasta el momento sobre el baile del swing criollo, la cual permitió determinar el marco teórico como fundamento de lo que fue la recolección y el análisis de la información. Asimismo, en esta fase se escogieron o se eligieron los métodos de indagación, así como las técnicas de investigación que se utilizaron para recoger y analizar los datos.

b. Fase trabajo de campo

Como se observa en la figura anterior, seguido de la fase preparatoria se da pie al proceso mediante el cual se entró en contacto con el objeto de estudio y se fue accediendo de manera progresiva a la información que se requirió para esta investigación; es decir al trabajo de campo, en el cual se mantuvo una constante reflexión acerca del objeto y la información que era pertinente indagar sobre el mismo, acorde con los cuestionamientos e intereses de las investigadoras, que a su vez sirvieran como aporte a un conocimiento más profundo sobre el swing criollo.

Para esto se estableció como lugar de estudio el salón de baile Karymar de donde se seleccionó una muestra de bailarines y bailarinas para la recolección de información. Así se eligió una estrategia de acercamiento formal a partir del contacto previo que se logró con una bailarina reconocida dentro del salón Karymar, quien cumplió el papel de informante clave, lo que a su vez facilitó la interacción con otros bailarines y bailarinas.

Lo que la investigación cualitativa, a diferencia de otras propuestas y programas de investigación, exige es que se realice una ruptura epistemológica en el interior de investigadores y participantes. Es decir que unos y otros suspendan su visión del mundo y traten de comprender la visión del mundo que tienen de los demás. Este acercamiento a la posición del otro, que también recogíamos en la fase de acceso al campo, resulta crucial para definir los roles que investigadores y participantes desempeñan en la gestión de la investigación (Cook *et. al.* 2000: 121).

De este modo, se pretendió identificar a aquellos bailarines y bailarinas que disponían de los conocimientos, la experiencia y la disponibilidad que se requirieron para participar en esta investigación. Se tomó en cuenta dentro de los criterios de selección las recomendaciones y sugerencias que proporcionó la informante clave, aunque también la selección se realizó tomando en consideración los resultados de las observaciones directas y las participantes, las cuales fueron constantes a lo largo de todo el proceso de trabajo de campo.

En esta misma etapa se aplicaron las técnicas de recolección y registro de información, tomando en cuenta que en un principio ésta fue muy amplia, y después se fue puntualizando hacia los requerimientos de los objetivos de la investigación. Entretanto, también se inició el proceso de análisis en la medida en que se fue discriminando aquella información que realmente interesaba durante el curso de la investigación; por lo cual es que la figura 3 muestra que la fase de trabajo de campo no sólo conduce a la de análisis sino que también se alimenta del proceso de sistematización e interpretación de la información, acompañado de los aportes conceptuales, teóricos y metodológicos vistos en la fase preparatoria.

Recolección de información (contacto con el objeto)

Acercamiento al salón de baile Karymar

El contacto y entrada al salón de baile Karymar, en Guadalupe, se negoció en el mes de septiembre del año 2006 a través de una informante clave, quien conocía los objetivos del estudio, esto con el fin de involucrarse con la dinámica al interior del espacio social hasta el momento de su cierre el 1ero de noviembre del 2008. El resto de los informantes claves fueron contactados durante la etapa de recolección de información, esto con el propósito de definir la muestra de bailarines y bailarinas que debían ser entrevistadas y aquellas preguntas que era pertinentes de realizar luego de observar, reiteradamente, la dinámica social al interior del salón

Ahora bien, para recoger y registrar la información se utilizaron diferentes de sistemas de observación, a través de cámaras fotográficas, grabaciones de audio, diarios de campo y una guía de observación directa y participativa estructurada. De tal forma que se logró recopilar características del fenómeno dancístico, a partir de las cuales se procuró

entender el proceso de apropiación y desarrollo de dicha práctica. Las observaciones directas y participantes cumplieron con esta función dentro de la investigación.

Por otra parte, el escenario de observación fue seleccionado intencionalmente puesto que se partió del único referente documentado sobre swing criollo habido hasta la fecha. Además, de tomar en consideración que era uno de los salones de baile que albergaba a una comunidad de bailarines y bailarinas especializadas, netamente, en el desarrollo y la práctica del swing criollo. Entre los aspectos generales contenidos en la guía de observación del salón de baile se registraron:

- Características físicas del entorno: tamaño, iluminación, inmuebles, áreas, sonidos (música, gritos, silbidos, risas, palmas, charlas, etc.), olores y decoración.
- Descripción de personas: indumentaria, comportamiento, dominio del baile, lenguaje no verbal y verbal, distribución en el espacio, relación con otros sujetos, desplazamiento en el espacio, reacciones frente a la música y frecuencia en que asisten al salón.)
- Descripción de acontecimientos: conversaciones y acciones ocurridas.
- Secuencia y duración de los hechos acontecidos.
- Sentimientos, intuiciones y pensamientos propios.
- Estructura del escenario (el salón, la pista, jerarquías y actores / hacer un mapa)
- Música: escuchar las letras, atender los tiempos, los cambios en la velocidad y la frecuencia en la repetición de las canciones.
- Las experiencia del baile: parejas, grupos, dominio de pasos y figuras, improvisación, desplazamiento en la pista de baile, entradas y salidas de la misma, y el comportamiento de hombres y mujeres a la hora de sacar a bailar a alguien.

Una vez definidos estos puntos a observar se realizaron diversas visitas al salón los días miércoles, entre los periodos de tiempo anteriormente mencionados. Esto debido a que ese día se impartía clases de baile y era de mayor facilidad encontrar a una amplia generación de bailarines y bailarinas tanto de la vieja como de la nueva guardia.

Durante la etapa de observación se realizaron observaciones independientes, con el propósito de poseer una mayor confiabilidad y validez intersubjetiva a la hora de contrastar los datos obtenidos en cada una de las visitas realizadas. Estas observaciones fueron intensivas y su duración en el momento de estar en el salón dependieron del tiempo que

requirió cada uno de los aspectos contemplados en la guía de entrevista, así como de la actividad y dinamismo que se desarrollaba al interior de lugar.

Acercamiento a especialistas en el tema de baile, música y movimiento corporal

Entre la población de informantes que colaboraron con la obtención de datos e información valiosa para el desarrollo del estudio se encontraron bailarines y bailarinas profesionales de danza, el director de la Compañía Nacional de Danza, la directora de la academia de baile Merecumbé, una especialista en Ciencias del Movimiento Humano y un conocedor de la música popular costarricense; esto con el propósito de responder con el objetivo 3, ya que gracias a los aportes que brindaron se logró reconstruir gran parte de la escena dancística nacional, así como la que específicamente envuelve al baile del swing criollo.

Acercamiento a bailarines y bailarinas de swing criollo

Los informantes clave de la investigación fueron en su mayoría bailarines y bailarinas de swing criollo, que tuvieron contacto con el salón de baile Karymar, anteriormente, ubicado en Guadalupe de Goicoechea. Se escogió este grupo, ya que se partió del referente suministrado por el documental “*Se prohíbe bailar suin*” de Gabriela Hernández, en el cual se identifica un grupo particular de bailarines y bailarinas que se mantiene vigente hasta la actualidad, así como por la informante clave que facilitó el ingreso al salón.

La selección de los bailarines y las bailarinas a entrevistar se llevó a cabo mediante el levantamiento y aplicación de 5 listas de posibles candidatos para la conformación de un grupo representativo de personas que asistían al salón de baile Karymar, de modo que proporcionarán criterios relevantes y sugerencias desde su experiencia con el baile. Esta actividad tuvo una duración de un mes y 15 días en su ejecución y conclusión, de modo que se recogieron datos de cerca de 100 personas que asistían al salón de baile los días miércoles.

Los datos recolectados dentro de las listas fueron: edad; para definir la posible generación de bailarines y bailarinas a la que pertenecía el entrevistado; sexo, para tener un promedio equivalente de hombres y mujeres que conformaron el grupo; años de experiencia en la práctica del swing criollo, con el fin de definir el posible conocimiento que del baile

podía tener la persona; así como la frecuencia con la que asistía al salón Karymar, lo cual permitía determinar un mayor vínculo con el espacio de práctica y su participación en la dinámica social del mismo. Igualmente se preguntó por la disponibilidad que tenían para participar de la investigación y el número de teléfono o correo electrónico.

Asimismo,

el muestreo que se sigue en la selección de informantes tiene un carácter intencional, dinámico y secuencial. Los sujetos se eligen de forma intencionada de acuerdo con los criterios establecidos (...) [con anterioridad], (...) este proceso de selección se continúa prácticamente durante todo el proceso de investigación. Se parte de la elección de unas personas que responden a unas cuestiones, se abordan nuevas cuestiones, se pregunta a nuevos informantes (Cook et. al. 2000: 73).

La selección final de las personas a entrevistar se basó principalmente en dos de los criterios mencionados, anteriormente, el dominio que tenían del baile, así como la frecuencia con la que asistían a Karymar. Esto debido a que los cuestionamientos posteriores y el estudio realizado basaron su desarrollo en el conocimiento, las percepciones y, finalmente, las representaciones sociales que poseen los bailarines y bailarinas respecto a la práctica dancística y el vínculo que establecen con el fenómeno.

Del mismo modo, se procuró que el conjunto de personas a entrevistar constara con igual número de hombres y mujeres tanto para el grupo de la nueva como de la vieja guardia, las cuales estuvieran comprendidas entre las edades de 18 a 29 años y de 30 años en adelante, respectivamente. Con base en lo anterior se seleccionaron 10 bailarines y 6 bailarinas entre todas aquellas personas incluidas en las listas de selección, de modo que se clasificaron 7 personas dentro de la categoría de la nueva guardia y 9 más dentro de la vieja guardia; con el objetivo de organizar el proceso de recolección de información y la sistematización de la misma.

Las 16 personas entrevistadas poseen edades de entre los 26 años y los 55 años, cuyo promedio de edad es de 38,6%. El porcentaje de mujeres es de 37,5% (6) y el de hombres entrevistados es de 62,5% (10), estas cifras no representan de manera fidedigna al

número de mujeres y hombres identificados dentro del salón de baile, ya que en las observaciones realizadas fue evidente la presencia femenina. Sin embargo, al establecer los contactos para la citas de entrevista a algunas de las mujeres, cuyos datos fueron suministrados durante las observaciones participantes en el salón de baile, se mostraron renuentes a participar de la conversación personal sobre su experiencia respecto a la práctica del swing. (Ver Tabla 1 y Tabla 2)

Sin embargo, se debe hacer la salvedad que con este grupo seleccionado se logró rescatar más que todo el aspecto común de las experiencias dancísticas, lo que resulta de utilidad cuando se desea explorar nuevos ámbitos de estudio como el baile popular. Además, las descripciones específicas aportadas por las personas entrevistadas aportaron información medular para concretar aquellos patrones significativos compartidos de aspectos comunes que se dan entre éstas respecto al baile, lo que enriqueció el estudio y dilucidó sus representaciones compartidas (Cook *et. al.* 2000).

Entrevistas a profundidad

Inicialmente, se realizaron entrevistas a profundidad a especialistas en el tema del baile, música y movimiento corporal, a quienes se les aplicó una guía de entrevista distinta a la que luego se les realizaría a los bailarines y bailarinas de swing criollo, ya que en la primera parte se procuró captar los elementos históricos del swing, así como aspectos técnicos respecto a la estructura dancística y su diferenciación respecto a otros bailes populares. Algunos de los aspectos valorados según la especialización del (la) entrevistado(a) fueron:

Director de la Compañía Nacional de Danza:

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Experiencia de la CND con la promoción de bailes populares.
- Experiencia de la CND con la promoción del swing criollo.
- Características que definen al swing criollo.
- Diferencia entre el swing criollo originario y el actual.
- Espacios de desarrollo y práctica del swing criollo.
- Experiencia personal con el baile y estructura del baile.

Directora de la Academia de baile Merecumbé:

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Experiencias de las academias de baile con el swing criollo.
- Papel de las academias en la historia del swing criollo.
- Relación de swing criollo y swing de las grandes bandas.
- Experiencia del Merecumbé con la enseñanza del swing criollo.
- Estructura del baile.
- Experiencias de aprendizaje del swing criollo.
- Experiencia personal con el swing criollo.

Bailarín profesional de danza contemporánea:

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Experiencia personal con el swing criollo.
- Origen del swing criollo.
- Diferencia del aprendizaje de academia y salón de baile.
- Estructura del baile.
- Incorporación de nuevas personas en el aprendizaje del baile.
- Espacios de práctica del swing criollo.
- Surgimiento de la vieja y la nueva guardia.
- Conocimiento sobre el salón de baile Karymar.

Conocedor de música popular costarricense:

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Conocimiento sobre el salón de baile Karymar.
- Origen del swing criollo.
- Surgimiento de la vieja y la nueva guardia.
- Estructura rítmica.
- Formas de aprendizaje del baile.

Especialista en Ciencias del Movimiento Humano

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Origen del swing criollo.

- Espacios de práctica del swing criollo.
- Estructura del baile.
- Formas de aprendizaje del baile.
- Conocimiento sobre el salón de baile Karymar.

Posteriormente a este primer acercamiento con informantes claves, se definió la muestra de bailarines y bailarinas de swing criollo para la recolección de datos que respondiesen con los objetivos de la investigación, esto mediante la elaboración y aplicación de una guía de entrevista específica para las 16 personas seleccionadas previamente, como se mencionó en la sección anterior. Entre los aspectos incluidos en la guía se encontraban:

- Aspectos demográficos (datos personales, edad, lugar de residencia, escolaridad).
- Frecuencia con la que asistía al salón de baile Karymar.
- Tiempo de practicar el baile del swing criollo.
- Cómo aprendió a bailar swing criollo.
- Razones por las que quiso aprender a bailar swing criollo.
- Conocimiento respecto al origen del swing criollo, los pioneros de esta práctica, los primeros salones de baile y la música que se utilizaba.
- Reconocimiento de una vieja guardia y una nueva guardia de bailarines.
- Características distintivas de ambas generaciones de bailarines.
- Conocimiento de los nuevos lugares de práctica y de la música que es baila actualmente.
- Enseñanza del swing criollo a otras personas y conocimiento de nuevas opciones para aprender a bailar este ritmo.
- La apariencia del bailarín, cómo se preparan ambos géneros a la hora de asistir a un salón de baile y la moda en el swing.
- Sentimientos que existen por el baile y su importancia en la vida de los bailarines.
- Diferencias de bailar swing a bailar otros ritmos.
- Pensamientos y sentimientos respecto al cierre de Karymar.
- Acciones después del cierre e incidencia en la vigencia de la práctica del swing.

Las entrevistas a profundidad llegaron a ser el eje principal del trabajo para poder dar con la noción respecto a las representaciones sociales configuradas en torno al baile del swing criollo. Además, las entrevistas se realizaron fuera del contexto del salón y fueron grabadas en audio para lograr una mejor captura de todos los datos proporcionados por los sujetos.

Gracias a este proceso de aproximación al grupo de bailarines se logró obtener la información para completar cuatro de las secciones de la investigación que corresponden a la trayectoria histórica del swing criollo, así como al conocimiento que una y otra generación de bailarines y bailarinas poseen respecto al fenómeno, las percepciones individuales y grupales conformadas a partir de la relación que tiene con el baile y, finalmente, las representaciones sociales que se configuran y comparten dentro de los espacios de práctica.

A continuación se presentan la Tabla 1 y 2 en las cuales se realiza una caracterización del grupo de bailarines y bailarinas a partir de los datos demográficos obtenidos; tomando en cuenta los criterios de selección mencionados en el apartado anterior.

Tabla 1. Bailarines y bailarinas entrevistadas como parte de la Nueva Guardia

Nombre	1 Ana Marina Benavides Damaris	2 Bernie Barrios	3 Miguel Hernández Piedra	4 Numa Chacón	5 Cristian Prado Agüero	6 Daniel Hernández Solano "Tito"	7 Alejandro David Quesada
Edad	26 años	31 años	29 años	30 años	28 años	29 años	25 años
Escolaridad	Secundaria incompleta	Secundaria con estudios en contabilidad, inglés, informática y dibujo.	Secundaria	Secundaria	Primaria	Primaria	Secundaria incompleta
Residencia	Barrio Luján	Heredia	Mozotal de Guadalupe	Sagrada Familia	Barrio Luján	Purral de Guadalupe	Cartago
Ocupación	Ama de casa	Oficinista	Dependiente	Digitadora	Comerciante	Profesor de baile	Dependiente
Aprendizaje del baile	Aprendió por iniciativa propia, lo que la motivó fue que le gustó el baile desde que lo vio en Karymar.	Aprendió por iniciativa personal, observando en los salones de baile. Se interesó a partir de un montaje coreográfico que tuvo que hacer.	Aprendió primeramente con su familia, luego se incorporó a la práctica en los salones de baile. Le llamó la atención porque sus abuelos y padres lo bailaban.	Aprendió por iniciativa personal, observando a los bailarines del salón Tania. Le llamó la atención la música.	Aprendió por iniciativa personal, observando en el salón Karymar. Le impactó el ambiente del lugar.	Aprendió por iniciativa personal, le llamó la atención que podía incorporar nuevos pasos al estilo tradicional de la vieja guardia.	Aprendió primeramente en academia, luego le llamó la atención el baile en Karymar y además se dio cuenta de su capacidad para bailarlo.
Tiempo de bailarlo	7 años	10 años	15 años	10 años	10 años	10 años	11 años
Tiempo de asistir a Karymar	De 7 a 8 años	7 años	8 años	10 años	10 años	10 años	10 años
Transmisión de su experiencia dancística	Da clases privadas junto con su pareja.	Da clases particulares a domicilio y también ha sido profesor en academias de baile.	Ha impartido cursos en grupos de baile, al igual que a personas particulares como amigos y adultos mayores.	Le enseña a sus amigos y familiares de manera esporádica.	Da clases particulares a niños, adultos y adultos mayores. También ha dado clases en academias y gimnasios.	Es profesor de baile.	Ha dado talleres en Merecumbé y a grupos particulares.

Fuente: elaboración propia con información proporcionada por las personas entrevistadas, 2008-2009.

Tabla 2. Bailarines y bailarinas entrevistadas como parte de la Vieja Guardia

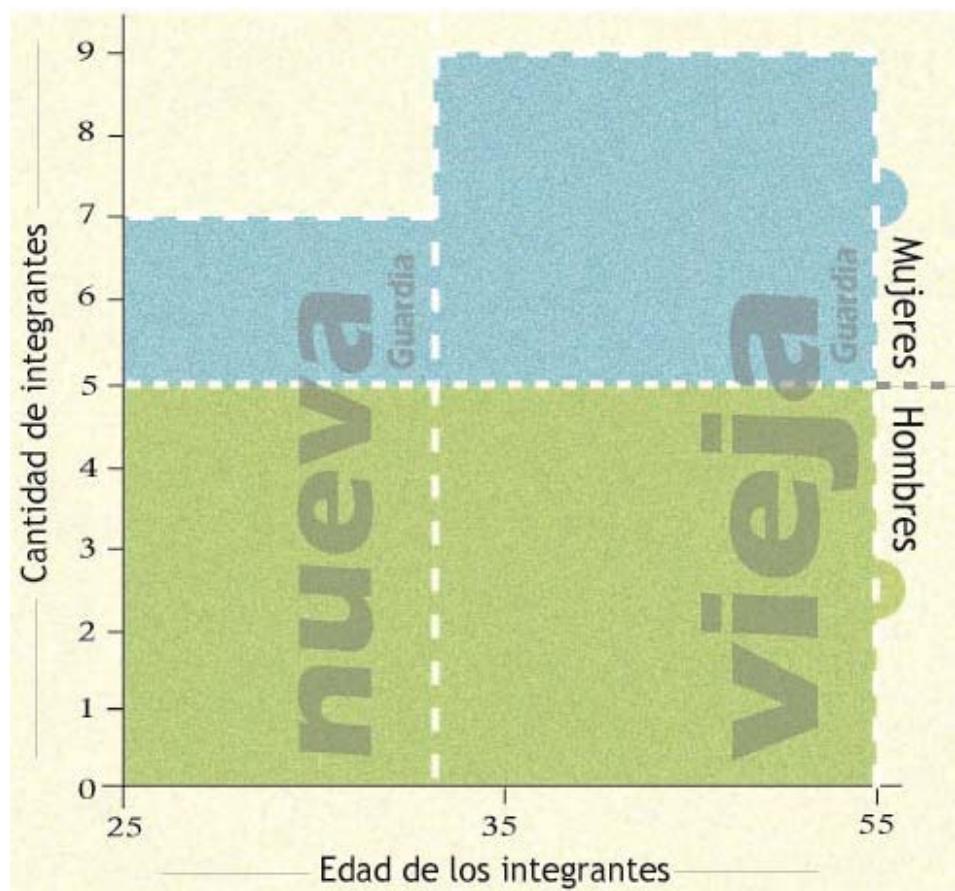
Nombre	1 Marlene Reyes	2 Adelita García Obando	3 Ligia Torijano	4 Alonso Campos Calderón	5 Javier Sequeira	6 Milianet Fernández	7 Elías Elizondo	8 Guido Torres	9 Carlos Moreira "Gringo"
Edad	50 años	36 años	49 años	39 años	45 años	45 años	47 años	53 años	55 años
Escolaridad	Secundaria	Secundaria incompleta	Universitaria incompleta	Secundaria	Diplomado en Turismo, Alimentos y Bebidas.	Secundaria		Secundaria	Secundaria incompleta
Residencia	San Antonio de Guadalupe	Purnal de Guadalupe	La Trinidad de Moravia	Guadalupe	El Alto de Guadalupe	Paso Ancho		Barrio Los Ángeles	San Rafael Abajo de Desamparados
Ocupación	Ama de casa	Decoración de fiestas y estética	Profesora de baile	Socio de discoteca Salsa 54	Servicios gastronómicos, catering service	Gastronomía, catering service	Taxista	Comerciante	Comerciante y prestamista
Aprendizaje del baile	Inicialmente aprendió en academia, pero no lo gustó por lo cual recurrió a bailarines de salón.	Aprendió con amigos asistiendo a salones de baile y luego practicaba en su casa. Le llamó la atención el ritmo y el estilo.	Aprendió por iniciativa personal, comenzó en academia pero no le gustó. Luego comenzó a ir a Karymar donde aprendió los pasos básicos y creó su propio estilo bailando con compañeros.	Aprendió con amigos (Julio WaterHouse y Cecilia Méndez) quienes le enseñaron los pasos mientras él observaba.	Aprendió por iniciativa personal, observando en el salón El Yugo, donde poco a poco fue creando sus propios pasos. La música siempre le gustó pues su padre la escuchaba.	Aprendió por iniciativa personal, le llamaba la atención desde pequeña.		Aprendió por iniciativa personal asistiendo a los diferentes salones josefinos, tales como: Mi Oficina, El Casino y El Cañaveral.	Aprendió por iniciativa personal practicando con sus amistades en los salones de baile josefinos.
Tiempo de bailarlo	5 años	8 años	16 años	25 años	19 años	25 años	30 años	36 años	Entre 38 y 39 años
Tiempo de asistir a Karymar	5 años	6 años	15 años	17 años	19 años	20 años	Más de 20 años	Más de 20 años	Más de 20 años
Transmisión de su experiencia dancística	Le ha enseñado a amigos y sobrinos.	Ha ayudado a montar coreografías para las clases de música de la escuela donde asiste su hijo.	Actualmente da clases en el Taller Nacional de Danza.	Da clases de swing criollo en Karymar-Salsa 54 los días martes.	No le gusta enseñarle a nadie.	Le enseña a sus amigos e hijos a practicar los pasos básicos.	Nunca dio clases, sin embargo cuando le pedían ayuda en el salón, él les enseñaba.		Aunque no ha sido de su interés el enseñar swing criollo, ha dado clases para profesores de academias, al igual que a vecinos de su barrio.

Fuente: elaboración propia con datos de las entrevistas a profundidad, 2008-2009.

Descripción general de la población de bailarines y bailarinas

Las tablas anteriores permiten tener una idea de algunas de las características demográficas de los bailarines y bailarinas entrevistadas (edad, escolaridad, residencia y ocupación), al igual que aspectos generales sobre su experiencia dancística en el swing criollo (aprendizaje del baile, años que tienen de practicarlo, años de asistir a Karymar y procesos de transmisión de sus conocimientos y habilidades). Por lo tanto la información que contienen sirvió a su vez como insumo en el análisis de la información, el cual comienza con el Capítulo III. De este modo para una mejor comprensión de alguna de la información contenida en las tablas, se presenta la siguiente figura:

Figura 4. Caracterización de los bailarines y bailarinas según cantidad, edad, género y grupo generacional asignado



Fuente: Elaboración propia con información dada por las personas entrevistadas.

Así se observa que el grupo de bailarines y bailarinas entrevistadas como parte de la nueva guardia está conformado por 7 personas, de las cuales 5 son hombres y 2 son mujeres; entretanto el grupo entrevistado como vieja guardia reúne a 9 bailarines que asistían a Karymar, de quienes 5 son hombres y 4 son mujeres.

Las edades varían de acuerdo a la designación, que con fines metodológicos se hizo para unos y otros en la pertenencia a la nueva o vieja generación; por tanto no es de extrañarse que en el grupo de la nueva guardia se encuentren los bailarines y las bailarinas más jóvenes de la muestra, cuyas edades comprenden desde los 25 años hasta los 31 años, mientras que en el grupo de la vieja guardia están los bailarines cuyas edades oscilan entre los que tienen más de 31 años hasta alcanzar los 55 años.

Ahora bien, con respecto a la escolaridad, de las tablas se extrae que entre el grupo de la nueva guardia sólo uno de los entrevistados manifestó tener la secundaria completa con otros estudios como inglés, contabilidad, informática y dibujo. Por su parte 2 de los bailarines o bailarinas señalaron tener la secundaria completa, mientras que otro par indicó tenerla incompleta; y 2 más se refirieron a haber concluido con los estudios de la primaria y no continuar con el colegio. En el caso del grupo de la vieja guardia, dos de sus exponentes asignados mencionaron tener estudios universitarios; no obstante, uno de forma incompleta mientras que el otro sí los concluyó. Además 4 de las personas entrevistadas señalaron haber concluido con la secundaria y 2 más aunque la llevaron no pudieron terminarla. Hay un bailarín para el cual no se obtuvo esta información.

En cuanto a su lugar de residencia, tanto en el grupo de la nueva como en el de la vieja guardia hay bailarines que habitan en el sector de Guadalupe (Mozotal, Purral, centro, San Antonio y El Alto) y Moravia (La Trinidad), los cuales estaban cerca de donde, anteriormente, se localizaba el salón Karymar. No obstante, llama la atención que otra parte de los bailarines provienen de diferentes sectores de la provincia de San José, por lo cual podía decirse que su asistencia al salón Karymar estaba impregnada más de simbolismo que de comodidad por lo cercano o no que fuera su desplazamiento hasta el mismo. Es así que hay bailarines y bailarinas de la nueva guardia originarios de Barrio Luján, Heredia, Sagrada Familia y Cartago; y en el caso de la vieja guardia son procedentes de Barrio Los Ángeles, Paso Ancho y San Rafael Abajo de Desamparados.

Por otra parte sobre el tema de la ocupación, las tablas anteriores permiten reconocer que los bailarines y las bailarinas de swing criollo entrevistadas se dedican a muy diversas actividades. Así en el grupo de la nueva guardia hay un ama de casa y una digitadora; al igual que un oficinista, un comerciante, un profesor de baile y dos dependientes. Entretanto en el grupo de la vieja guardia también hay una bailarina que se reconoce como ama de casa, otra que se dedica a la decoración y servicios de esteticista, al igual que otra de ellas que se asume como profesora de baile y una que brinda servicios asociados a la gastronomía. En el caso de los bailarines hombres de la vieja guardia hay uno que es socio y encargado de la música en Disco Salsa 54 (Nuevo Karymar), así como también otra persona que tiene su propio negocio de *catering service*, un taxista y dos comerciantes; uno de los cuales además se dedica también a labores como prestamista.

Formas de aprendizaje y motivaciones en la práctica del swing criollo

En lo que respecta a la forma en cómo aprendieron a bailar swing criollo y qué fue lo que les motivó a esto; en el caso de los bailarines y las bailarinas del grupo de la nueva guardia cabe destacar que de los siete, cinco de ellos coincidieron en el hecho de haber aprendido por iniciativa propia, lo cual quiere decir que no asistieron a ninguna academia o clases particulares para introducirse en esta práctica dancística.

Por el contrario llama la atención que de manera general estos bailarines y bailarinas mediante la observación, el aprendizaje rutinario y la práctica directa en los salones de baile, acompañados de familiares y/o amigos tuvieron la oportunidad de foguearse e ir adquiriendo poco a poco las habilidades que hoy los destacan. De acuerdo con el comentario de una de las bailarinas de la nueva guardia:

Yo de hecho aprendí en la calle. Iba con mi ex suegra y mis cuñadillas a bailar; ellas si eran fiebres para ir a bailar en ese entonces en el “Ástor”, entonces yo ahí me escapaba los sábados, y ahí me gustó y ahí fui aprendiendo y después nadie me sentaba en el salón. Bailaba con varias amistades que uno comienza a conocer. Después me separé y comencé a visitar el Tania, a hacer nuevas amistades, a comenzar a bailar, a aprender cosas nuevas. Me gustó de hecho el ambiente, cómo se desenvolvía... (Benavides, A. 2008)

Aunado a lo anterior es importante señalar que las motivaciones presentes en los bailarines y las bailarinas de swing criollo, gracias a las cuales se inclinaron hacia el aprendizaje y práctica de este ritmo; rescatan aspectos importantes en la práctica dancística: por un lado sobresalen las sensaciones de satisfacción corporal asociadas al gusto por la música, los movimientos, lo que algunos llaman “el sabor” del baile que despertó en los bailarines y las bailarinas esa curiosidad imperiosa por aprender los movimientos y luego querer reproducirlos.

Así, se encuentran otros elementos asociados al swing criollo, como por ejemplo el atractivo de los salones de baile como espacios físicos pero a su vez como espacios de encuentro y socialización a través del baile; de modo que el saber bailar adecuadamente los ritmos que en ellos se promovían se convirtió de algún modo en un imperativo para quien quisiera disfrutar de éstos, al mismo tiempo en que ese saber revelaba por sí mismo habilidades dancísticas en los motivados aprendices:

Yo aprendí a bailar como dicen: a pura calle, y específicamente en el salón de baile Karymar. Fui con un grupo de amigos a Karymar hace como 10 años y quedé impactado del ambiente, cómo bailaba la gente el swing y el bolero, quedé emocionadísimo. A partir de ese momento empecé a ir solo, al principio fue muy difícil, yo no bailaba absolutamente nada. Los primeros meses que fui a Karymar sacaba a bailar a una muchacha, empezaban conmigo una canción y luego me mandaban a sentar, porque no sabía bailar. Yo me emocionaba mucho bailando y tiraba las manos y daba golpes a los que estaban a mi alrededor, entonces habían unos artistas que me querían golpear en el salón, porque no respetaba el espacio de la pareja que estaba al lado. [Así] aprendí viendo a los demás bailar, se me grababan los pasos, y lo que yo tengo es que soy muy mandado y fui agarrando el estilo propio. También frecuenté otros lugares como el Tania, el Astor, Garibaldi y El Herediano, entonces ahí [Ana Marina Benavides y yo], nos fuimos formando como pareja de baile; [aunque] a veces iba solo a Castro's Bar (Prado, C. 2008).

De acuerdo con lo anterior podría decirse que se distinguen diversas motivaciones que impulsaron a los bailarines y las bailarinas entrevistadas a aprender el swing criollo, sin embargo hay todo un consenso en el gusto por el ritmo y en la invitación que sintieron individualmente para aprenderlo, perfeccionar los pasos y reproducirlo con el orgullo que hoy en día manifiestan.

En consecuencia, además de la apreciación del baile en tanto que pasos y movimientos, al igual que la música que lo acompañaba y la atracción por el ambiente que había en Karymar; también se hizo presente el descubrimiento personal de las habilidades y destrezas asociadas a esta práctica. Esto último implicó un reconocimiento subjetivo que tuvo peso en la dedicación que se puso para aprender este ritmo, por ejemplo, en el caso del bailarín Bernie Barrios este descubrimiento fue utilizado para elaborar una coreografía que llevaría hasta México; al igual que para Daniel “Tito” Hernández se manifestó la intención de innovar aprovechando sus capacidades y habilidades inventivas:

[Aprendí] solo, a mi nunca nadie me enseñó nada. Siempre mi vida fue como ir viendo algo y cambiándolo, pero después llegó el punto en que yo todo lo aplicaba en el swing; veía por ejemplo que en canal 13 estaban dando algo de danza, estaban dando algo de ballet y una pareja hizo un movimiento y yo dije ¡qué chiva hacer esto en el swing!, entonces lo metía (Hernández, D. 2009).

No obstante, se presenta el caso específico del bailarín Miguel Hernández Piedra, quien a diferencia de los demás aprendió en el seno familiar debido a que sus padres y abuelos bailaban este ritmo; por tanto su aprendizaje está más asociado a la continuidad de una tradición dancística familiar que a un explorar individual en salones de baile. Sin embargo, éste manifestó que la experiencia ganada también ha sido a partir de la práctica en los salones de baile, los cuales se prestan para probar con diferentes parejas, así como también observar lo que hacen los demás y demostrar las habilidades personales. Al respecto este exponente comenta:

Creo que viendo, porque mi abuela nos cuidaba mientras iba a trabajar, entonces mi abuela ponía un programa de radio que se llamaba Sonido Latino, y daban un programa de cumbias, en ese entonces estaba mi hermanita pequeña y entonces yo llegaba de la escuela y entonces ella lo ponía y entre los tres nos poníamos a vacilar y brincotear y ya con el tiempo lo fui perfeccionando, era como estar jugando rayuela con mi hermanita mientras mi abuelita nos cuidaba (Hernández, M. 2009).

Entretanto, otro caso particular corresponde al del bailarín Alejandro David Quesada, quien pese a haber comenzado en una academia de baile, éste considera que su verdadero aprendizaje y contacto con el swing criollo se dio al entrar en contacto con Karymar y el ambiente que allí se desenvolvía; aspecto que rescata ese sentimiento que tienen los bailarines y las bailarinas sobre el swing criollo vinculado al desenvolvimiento que se da en los salones, como raíz o esencia de lo que es verdaderamente el bailar este ritmo:

Antes de estar en Karymar yo estaba en academias de baile, en lo que se llama Merecumbé, aprendí en la academia pero histrionismo más que todo cuando tenía como 6 años; pero fue hasta que llegue a Karymar como a los 14 años que aprendí a bailar swing, más que todo sólo y viendo. En ese tiempo entraba al salón con mi mamá, porque no tenía cédula, entonces bailaba pero no mucho por aquello de que cayera la policía. Yo tenía una prima con la que bailaba demasiado y eso me ayudaba a practicar (Quesada, A. 2008).

Por lo demás, en las impresiones brindadas por los bailarines y las bailarinas que se agruparon en el grupo de la vieja guardia se encontraron diferentes formas de aprendizaje. Entre éstas destaca una bailarina que aunque el primer contacto que tuvo con el swing criollo fue a través de clases con instructores de baile; esta experiencia la llevó a adentrarse al conocimiento de este ritmo asistiendo y practicando en Karymar, donde además de observar tenía la oportunidad de ensayar con bailarines más experimentados cuya formación en swing criollo provenía precisamente del contacto con los salones y su gente.

Conjuntamente, los otros bailarines de este grupo coincidieron en mencionar que su primer contacto con el swing criollo había sido a través de los salones de baile, en los cuales, solos o con su grupo de amistades observaban los pasos y poco a poco se iban lanzando a pista para ganar soltura e ir creando su estilo propio; aspecto que como se verá más adelante es esencial en esta generación:

Uno nace con una cosa en la sangre, oír la música es algo que le vibra a uno, le llega, no se puede explicar sino solamente estar bailando. El aprender es a través de los años, pero el querer bailar, lo trae uno de nacimiento. Nosotros veíamos a otros y ahí fuimos bailando porque en esos tiempos no existían las academias, incluso ni nos pasaba por la mente pensar que iba a haber una academia de baile (Moreira, C. 2009).

Al respecto se puede ver una vez más la importancia del salón de baile en el aprendizaje del swing criollo y, por ende, como espacio en el cual se desahogan todas esas sensaciones que el baile despierta en quienes lo han hecho parte de las rutinas que integran la cotidianidad y, por tanto, han encontrado en esta práctica la satisfacción de esa diversidad de motivaciones subjetivas; que al final encuentran cabida en el diálogo intersubjetivo y por tanto en la configuración conjunta de un mundo común alrededor de la experiencia dancística:

De hecho, cuando empecé hablar con la gente nadie me quiso acompañar al salón [Karymar], porque una compañera de trabajo de ese tiempo me dijo: ¡yo no soy ni capaz de pasar por la acera del frente del Más x Menos, porque me da horror! Y claro lo que hacen es que te ponen a la defensiva... Y bueno, desde la primera vez que llegué ahí [Karymar] y puse un pie ahí fue para quedarme; no fue para pensar, estaré bien, me irá a pasar algo, eso nunca lo pensé. Calculo que duré como 3 meses yendo, viendo, aprendiendo visualmente, viendo la base. Ya luego cuando bailé la primera pieza, la bailé con “Cupido”, nerviosa, por supuesto, todo me temblaba...
 (Torijano, L. 2009)

Experiencia con el baile del swing criollo y tiempo de asistencia al salón Karymar

Aunado a lo anterior, como se muestra en la Tabla 1 y 2 de manera general, se observa que la asistencia a Karymar por parte de los bailarines y las bailarinas de la nueva guardia comprende desde los 7 años hasta los 10 años exactos y su experiencia con la práctica del ritmo va desde los 7 hasta los 15 años; donde únicamente en los casos de los bailarines Bernie Barrios (número 2) y Miguel Hernández Piedra (número 3) y Alejandro David Quesada (número 7), los años de asistencia a Karymar son menores que sus años de práctica con el swing criollo.

Así Bernie Barrios manifestó que tiene 7 años de frecuentar el salón Karymar (actualmente Salsa 54) pero 10 años de bailar swing criollo; mientras que Miguel Hernández Piedra indicó tener 8 años de ir a Karymar pero 15 años de bailar este ritmo y Alejandro David Quesada mencionó que tiene 10 años de ir a Karymar y 11 de bailar swing criollo.

Estos casos son ejemplos vivos de bailarines y bailarinas de swing criollo que se iniciaron en la práctica años antes de asistir a Karymar; lo cual está relacionado con el hecho de haber aprendido en otros salones, academias o bien, como lo manifestó Miguel Hernández Piedra, se dan situaciones en que se aprende a bailar con la familia y amigos desde edades muy tempranas, lo cual no implica necesariamente la asistencia a un salón de baile.

De esto se infiere que los tres bailarines cuando llegaron a Karymar ya tenían una experiencia previa con el baile; por lo cual este salón sirvió para dar continuidad a su práctica con todas las posibilidades de reinención que implicaba la entrada a otro espacio y el contacto con otros actores. Igualmente Karymar sirvió para acogerlos como parte de ese distinguido grupo de bailarines y bailarinas que lo frecuentaban y que entonces eran portadores de distintos conocimientos, significados, percepciones y representaciones en torno a la vivencia de esta experiencia común.

Por otra parte destaca el grupo de Ana Marina Benavides (número 1), Numa Chacón (número 4), Cristian Prado (número 5) y Tito (número 6); para quienes los años de asistencia a Karymar y los de experiencia con el swing criollo se encuentran en una relación directamente proporcional, es decir que en ambos casos el número de años es el mismo. Así en el caso de Ana Marina Benavides se sabe que al momento de la entrevista

tenía 7 años de asistir a Karymar y 7 años de practicar swing criollo; mientras que Numa Chacón, Cristian Prado y Tito manifestaron tener 10 años de frecuentar Karymar y 10 años de bailar este ritmo.

Por esta razón y a diferencia de los casos anteriores, se puede afirmar que éstos bailarines se gestaron y se hicieron a ritmo del swing criollo que se ponía en Karymar, de manera que parte de sus vivencias y sentires con esta práctica tienen como punto básico de referencia el haber aprendido toda una serie de conocimientos al interior de este salón, derivados de las relaciones dancísticas que allí se dieron y de las cuales fueron sus protagonistas.

Ahora bien, para el grupo de los bailarines y las bailarinas de la vieja guardia (ver tabla 2), se observa que tienen entre 5 y más de 20 años de asistir al salón Karymar y de 5 a más de 35 años de bailar swing criollo; donde solamente se presentan dos casos en los que la relación años de asistencia a Karymar y años de experiencia con el swing criollo es directamente proporcional.

Uno de éstos corresponde al de la bailarina Marlene Reyes (número 1) la cual se inició en la práctica del ritmo hace 5 años, tiempo que empata con su asistencia a Karymar pues ésta aunque (como se indicó en párrafos anteriores) tuvo un primer contacto con el baile a través de instructores de baile; fue con su asistencia al salón de baile que se formó explícitamente como bailarina de swing criollo. El otro caso corresponde al bailarín Javier Sequeira (número 5) quien aseguró tener 19 años de bailar swing criollo y el mismo tiempo de ir a Karymar.

Además de los casos anteriores se deben mencionar los que corresponden a las bailarinas Adelita García (número 2) y Ligia Torijano (número 3); las cuales manifestaron tener tan sólo un año más de experiencia con el swing criollo, en relación con sus años de asistencia al salón Karymar. Así, Adelita García mencionó tener 6 años de ir a Karymar y 7 años de bailar este ritmo; mientras que Ligia Torijano al momento de la entrevista tenía 15 años de ir a Karymar y 16 de bailar swing criollo.

Por ende aunque los casos anteriores no pueden tomarse como ejemplos literales de relaciones directamente proporcionales, sí permiten afirmar que la experiencia que tienen estas bailarinas con la práctica del ritmo sí está vinculada con su asistencia al salón de baile; de manera que el año de diferencia que existe es el reflejo de lo que ellas mismas

manifestaron en las entrevistas realizadas: en el caso de Adelita García se sabe que antes de Karymar frecuentaba el salón Los Barriles, hasta que éste cerró; y en cuanto a Ligia Torijano ésta antes de ir a Karymar dio clases en un salón de baile y una academia y una vez llegó a Karymar, tardó varios meses antes de soltarse a pista.

En el caso de los demás bailarines, se puede apreciar que en este grupo sobresalen los bailarines y bailarinas que tienen más años de experiencia con el swing criollo y menos tiempo de ir a Karymar. Entre éstos se encuentran: Alonso Campos (número 4) quien tiene 17 años de ir a Karymar y 25 de bailarlo; Milianeth Fernández (número 6) la cual manifestó tener 20 años de ir al salón de baile y 25 de bailar swing criollo; Elías Elizondo (número 7) del que se sabe tiene más de 20 años de ir a Karymar y al menos 30 de experiencia con la práctica dancística; Guido Torres (número 8) quien también tiene más de 20 años de asistir a Karymar y 35 de bailar swing criollo; y finalmente Gringo (número 9) el que expresó también tener más de 20 años de frequentar este salón de baile y más de 35 años de experiencia con este ritmo popular.

De las anteriores relaciones se deduce que, al igual que sucede con algunos de los bailarines y las bailarinas de la nueva guardia, en el grupo de la vieja guardia también hay exponentes que se iniciaron en la práctica del swing criollo años antes de empezar a frequentar el salón de baile Karymar. Esto puede deberse a dos aspectos esenciales: por un lado que como se verá en apartados posteriores, Karymar no es uno de los salones en donde se gestó la práctica del swing criollo; razón que lleva a mencionar el segundo aspecto con el cual se afirma que los bailarines y las bailarinas entrevistadas aprendieron el ritmo en otros salones josefinos que estaban antes de Karymar en la escena dancística y que al irse cerrando poco a poco contribuyeron a que sus visitantes se desplazaran hacia otros espacios.

Formas de trasmisión del conocimiento dancístico utilizadas por los bailarines y las bailarinas

Para finalizar con la desagregación de las tablas se debe mencionar lo que respecta a los recursos que han utilizado (en caso que existan) los bailarines y las bailarinas entrevistadas para transmitir a otras personas sus conocimientos sobre el baile del swing criollo.

Sobre esto llama la atención que entre el grupo de bailarines y bailarinas de la nueva guardia todos de alguna manera han vivido la experiencia de enseñar a otra gente la parte técnica de este baile; es decir los pasos, movimientos y cadencias típicas:

Doy clases privadas con Cris, tenemos varias amistades que les damos clases en la casa de ellos. Había un señor que yo le ayudaba porque le daba mucha pena ir a un salón de baile y que nadie quería bailar con él porque no sabía bailar, entonces yo le ayudaba a que perdiera ese miedo de bailar y sacar a varias muchachas. Después enseñé a parejas, amigas, amistades, hombres, mujeres, etcétera (Benavides, A. 2008).

Así se conoce que mediante clases particulares o informales a familiares, amigos, adultos, adultos mayores y niños; al igual que a través de la enseñanza en academias de baile y gimnasios, estos exponentes han llevado el ritmo hacia nuevos escenarios de práctica, incluyendo nuevos actores en el proceso. Al respecto uno de los bailarines comenta lo siguiente:

He dado talleres en Merecumbe en Guadalupe y he tenido un grupo de 6 jóvenes a los que les enseño a bailar en Cartago y ahí a Karymar llegaba una muchacha a que yo le enseñaba a bailar (Quesada, A. 2008).

Gracias a estas experiencias el swing criollo se comparte de manera distinta a la manera habitual de los salones de baile o cualquier otro espacio dancístico, en los que el ritmo se vive junto a otros que conocen sobre los movimientos, valores y sensaciones implícitas a la práctica misma:

Empecé a sacarle provecho enseñando a quienes llegaban al salón con ganas de aprender y me veían bailando, por lo que empecé a dar clases privadas. Incluso llegaba gente de academia pidiéndome que les diera talleres de swing para aprender las bases y ya luego empecé a dar clases en gimnasios, porque el swing es muy aeróbico (Prado, C. 2008).

Por esto cuando el baile se abre a la posibilidad de ser transmitido a otras personas mediante clases particulares o cualquier otra modalidad, no sólo está ampliando sus horizontes de reproducción sino que además genera la posibilidad de que otras personas se integren en la escena dancística, enriqueciéndose las representaciones sociales configuradas sobre la misma y, por ende, ampliándose ese universo compartido alrededor de este fenómeno.

De hecho, yo a parte del swing soy bailarín de folklore, entonces he impartido cursos. He estado con el grupo Chirripó que es el del Colegio de Odontólogos, y ellos tienen un bloque de swing criollo que se llama folklore urbano, [el cual] se presentó en México y a la gente le ha gustado... También un amigo me ha pedido que le ayude, [también] voy a darle clases a personas mayores y ¡vieras que contentos! e igual le he enseñado a mi hermana pasos y a mi hermano que le cuesta, pero se pone a bailar con mi hermana (Hernández, M. 2009).

Así, como se verá a profundidad en los apartados siguientes, el swing criollo enseñado a otros y otras, transmitido a nuevos actores interesados por diversas razones en tener un acopio de conocimiento sobre el mismo; tiene gran importancia en la popularización del baile, es decir, su legitimación entre diversos actores sociales y la introducción de mecanismos que favorecen su permanencia en el tiempo.

De este modo, los bailarines, las bailarinas y las acciones concretas que les han llevado a la enseñanza de este ritmo popular, tienen un papel importante en el proceso de desarrollo del swing criollo; pues gracias a ellos es que se facilitan procesos de inserción de otras personas que aunque no han estado arraigadas, históricamente, a la práctica e incluso que ni siquiera se involucran a profundidad con distintos escenarios dancísticos, (salones de baile, discotecas, presentaciones públicas, entre otros) contribuyen con el enriquecimiento de las representaciones que hay en torno al ritmo y, por ende, también son protagonistas en su trascendencia socio-histórica.

Igualmente, el capital social dancístico que se vincula con la práctica del swing criollo adquiere una nueva dimensión en la vida de la nueva generación, cuyos exponentes

encuentran en él la oportunidad para ostentar los saberes asociados y además recibir una remuneración económica a cambio. Esta otra forma de experimentación del baile, coincide con la manifestada por la vieja guardia y, por ende, como se verá en el Capítulo VI *El swing criollo representado*, sirve como fundamento para la configuración simbólica del mismo y en consecuencia soporte de las acciones que intervienen en la vivencia cotidiana del fenómeno.

Así, en el grupo de los bailarines y las bailarinas entrevistadas como parte de la vieja guardia hay quienes han experimentado la enseñanza del ritmo, así como también quienes no lo han hecho. Al respecto algunos señalaron que mediante clases informales, en especial a amigos, familiares y vecinos; así como también con instrucciones formales en el Taller Nacional de Danza y en el salón Karymar-Salsa 54, han tenido la oportunidad de transmitir sus saberes a diversas personas:

Ahora, en la actualidad, hay mucha gente que a uno le pregunta si sabe bailar swing criollo y uno le dice que lo practiquemos, y dicen que bueno. Pero yo ahora no estoy metido mucho en el ambiente y entonces ya no me presto, pero antes sí. Yo nunca di clases, sino que enseñé por inercia, en la que la persona le decía bailemos un rato, en el salón o en la casa (Torres, G. 2008).

Igualmente se conoce la experiencia de bailarines y bailarinas que al ser reconocidas por personas de su comunidad, les buscan para que le enseñen los pasos básicos a estudiantes de escuela, quienes deben presentar una coreografía de baile popular como parte de la evaluación que se realiza para la clase de música. Este aspecto tiene gran importancia en el acontecer cotidiano del fenómeno dancístico que aunado al hecho de verse practicado por nuevas personas, de diferentes sectores sociales y en nuevos espacios como la escuela y/o el barrio; se vive como algo que se puede aprender y enseñar de manera sistemática, pero acompañado de la descarga de sentimientos y emociones que este hecho produce tanto en quienes instruyen como en quienes tienen el interés de prepararse:

Este año que pasó hubo unos campeonatos en las escuelas, él participó [señala al hijo] y era yo la que les iba a montar la coreografía [pero] terminó

montándola él; ganó el examen a nivel de aula y lo pusieron a bailar a nivel de escuela. A la chica de la vecina también estuve enseñándole unos cuantos pasos porque... los exámenes de música están siendo exámenes de baile y de canto; lo digo porque a él [señala al hijo] todos los exámenes de música este año fueron baile de cualquier tipo, el que ellos escogieran. En el Colegio de Purral también fue baile, entonces ellos ocupaban pasos y ocupaban aprender el brinquito, que es lo que les come; y les estuve enseñando, nada profesional (García, A. 2009).

No obstante, para otros bailarines y bailarinas el hecho de enseñar a terceras personas a bailar swing criollo no ha sido un aspecto importante en su vida dancística, por lo cual aunque uno de ellos manifestó que no tiene interés en participar de esto, pues es más significativo vivir el baile desde su propia experiencia sin la intervención de tener que dedicarse a transmitir a otras personas el capital que porta; otros señalaron que si les piden ayuda o bien si les buscan para dar clases, sí se toman el tiempo para enseñarlo:

Cuando usted es profesional, es profesional en una rama que es la que a usted le gusta, porque muchas veces su padre quiere que usted sea abogado, usted los complace pero no le gusta la abogacía entonces la deja y sigue por lo que a usted le gusta. Entonces en el baile son las cualidades que tiene cada persona, yo tengo la cualidad de bailar cumbia, lo que llamamos swing, otros tienen la cualidad de bailar bolero, otros salsa, otros pasodoble y etcétera. En el caso mío han llamado a Gringo academias a enseñarles y a ver de dónde viene la raíz y cómo es el baile. He ido a enseñarles, a platicar con ellos... pero yo les enseñaba lo que yo sé, lo que yo aprendí en ese salón de baile; y ellos le montaron pasos acrobáticos y todo más moderno, con más agilidad... En los colegios no sé si hay una materia de baile, pero han llegado que les enseñe unas clases de swing porque tienen una tarea, entonces [lo hago] por hacer el favor, pero el interés mío no es ese: el baile es un hobby (Moreira, C. 2009).

Así se entiende que entre los bailarines del grupo de la vieja guardia la experiencia de bailar swing criollo y transmitirlo se vive desde diferentes representaciones sociales asociadas al baile; por ello no es de extrañarse que mientras hay quienes han hecho del baile una labor profesional que les ha permitido sobrellevar diferentes necesidades en su vida, otros lo consideran una forma de entretenimiento que les permite liberarse y ser ellos mismos, de manera que el enseñarlo a otros no se contempla como parte de sus proyecciones a nivel subjetivo.

De acuerdo con lo anterior es importante señalar que la experiencia intersubjetiva desarrollada a partir de los momentos de enseñanza y aprendizaje del swing criollo (ocurridos en diversos espacios y con la intervención de bailarines, bailarinas y otras personas que por diversos motivos se han visto ante la necesidad de llevar parte del capital social dancístico que caracteriza al fenómeno); va de la mano con las percepciones subjetivas que se tengan de éste y a su vez con aquellas que socialmente se legitiman.

Por consiguiente, es que hoy en día para un bailarín o una bailarina de la nueva y vieja guardia, es posible concebir su experiencia dancística como una oportunidad ya no sólo para desahogar sentimientos de la vida; sino que también se ve en tanto que opción de trabajo y en consecuencia como posibilidad para adquirir un ingreso económico. Es así que la importancia de la práctica del swing criollo en sus propias vidas se nutre de nuevos significados que se tejen al saber que este baile les permite sobrellevar tensiones y además hacer del capital social dancístico un capital económico con el cual también se pueden atender necesidades igualmente importantes como el acceso a bienes y servicios.

c. Fase analítica

Retomando la figura 3 *Estrategia metodológica*, se debe anotar que el análisis comprende un proceso que tiene su inicio en el momento mismo en que se comienza a interactuar con los bailarines y las bailarinas; sin embargo, se debe de considerar como una fase en donde la información se reduce, discrimina, sintetiza, transforma, obteniéndose resultados y elaborándose conclusiones. Durante esta fase se realizó la sistematización de todos los datos obtenidos en las observaciones directas y participantes, así como en las

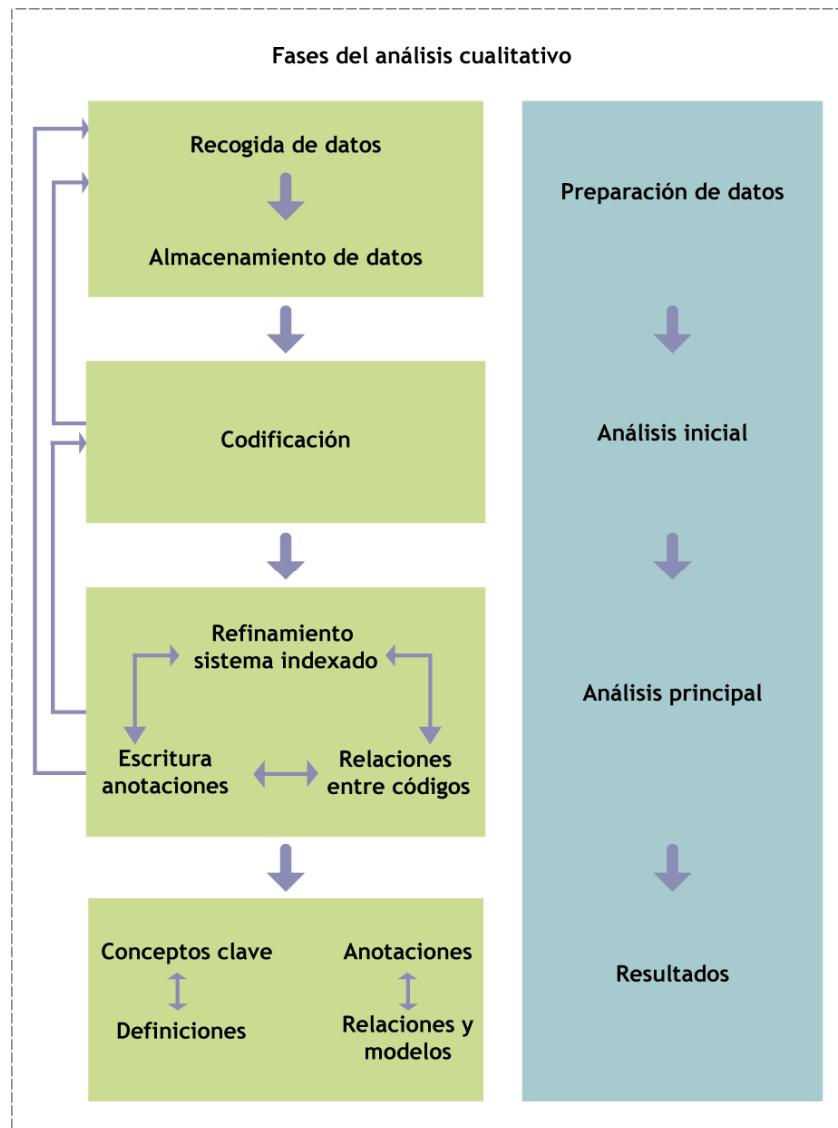
entrevistas a profundidad, a través de la herramienta tecnológica del ATLAS/ti⁵ versión 4.2 desarrollada por Thomas Muhr, “*Scientific Software Development*”, Technical University en Berlín. Los datos se registraron en los diarios de campo y en las transcripciones respectivas previamente, seguidamente se incluyeron los datos en la base o Unidad Hermenéutica (UH)⁶, en la cual se codificaron los fragmentos de información según las similitudes que se hallaron entre ellos, para luego categorizarla y llegar a una interpretación de la misma.

La principal ventaja de este instrumento reside en la posibilidad de volver sobre la UH y los documentos primarios, para crear nuevas codificaciones y modificarlas, generar nuevas anotaciones (memos), familias y networks (gráficos), que posibiliten una mayor y mejor acercamiento de la realidad y su comprensión. De esta manera lo explica el investigador Juan Muñoz Justicia, a partir de una secuenciación que hace de las fases de la investigación cualitativa, propuestas por Pidgeon y otros (1997:88) para ilustrar el enfoque de la *Grounded Theory*. (2003:2)

⁵ ATLAS/ti es una herramienta informática cuyo objetivo es facilitar el análisis cualitativo de, principalmente, grande volúmenes de datos textuales. (Muñoz, J. 2003:2)

⁶ Es el archivo en digital en el cual se trabaja el documento primario, o transcripción. Es un “contenedor” de los datos puros que serán trabajados en la investigación cualitativa.

Figura 5. Fases de un análisis cualitativo



Fuente: Muñoz, J. (2003) *Análisis cualitativo de datos textuales con Atlas/ti.*, p.2

Lo anterior posibilitó que se tomara en cuenta todos los pensamientos, opiniones y significados que los bailarines poseen respecto al baile del swing criollo, y que se pudiera establecer distintas relaciones entre datos primarios y códigos, los cuales estuvieron sujetos a modificaciones a lo largo del proceso de investigación, en caso que se agregarán observaciones nuevas.

Sistematización y análisis de datos

El proceso que se realizó mediante el programa tecnológico consistió en un contraste de los datos obtenidos, de tal manera que se estableció una interacción entre los elementos transcritos y los reconstruidos durante la vivencia en el salón de baile. Esta sistematización de los datos se utilizó tanto para el cumplimiento del primer objetivo, el cual se basa en el conocimiento que tienen bailarines y bailarinas en torno a la historia y características del swing criollo; así como para los demás objetivos de la investigación, los cuales profundizan en las percepciones y, finalmente, en las representaciones sociales que se configuran en torno a la práctica dancística.

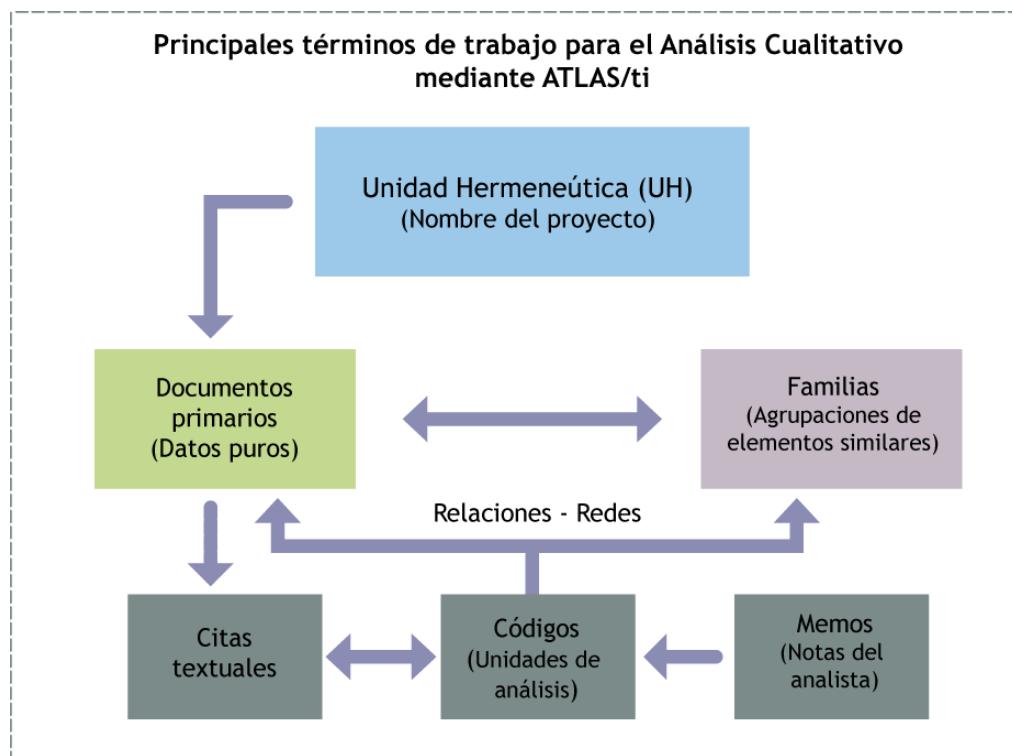
De este modo, conocer la historia y sus características, conocimientos y percepciones en torno al swing permite tener un precedente del fenómeno social, validar la importancia que tiene en la realidad sociocultural costarricense; y en consecuencia, que sea relevante preguntarse por las representaciones sociales que actualmente unen a los bailarines y las bailarinas de swing, bajo un mismo ritmo, en un espacio físico y simbólico como lo fue el salón Karymar y que aún en ausencia del mismo, persiste toda una práctica alrededor del swing criollo; así como sobreviven los sentimientos que la envuelven y que genera constante, a partir de la carga simbólica que continúa recreándose en otros espacios de despliegue dancístico. Esto último se vincula con el objetivo general de la investigación y, por ende, con la necesidad de entender este baile como un hecho social sobre el cual se configuran representaciones sociales.

Así, es importante enseñar la forma en cómo se organizó la información recuperada de las entrevistas aplicadas, a partir de la cual se hizo posible la aproximación al análisis de todos los datos, los que sirvieron de insumo para adentrarse en el universo compartido de las representaciones sociales configuradas en torno a este fenómeno dancístico.

De acuerdo con lo que se presenta en la figura 6, la sistematización de los datos obtenidos de las entrevistas a profundidad, partió de la conformación de una Unidad Hermenéutica, en la cual se introdujeron todas las entrevistas aplicadas y transcritas (16 en total); es decir, los documentos primarios, sin ningún tipo de alteración o modificación; de los cuales se extrajo la información que se analiza en el presente documento. En estos documentos se señalaron citas textuales, cuya relación con la pregunta de investigación así

como también con los objetivos planteados, sirvieron para extraer poco a poco aspectos comunes y aspectos divergentes en las diferentes entrevistas.

Figura 6. Principales términos de trabajo para el Análisis Cualitativo mediante Atlas/ti



Fuente: Barrantes, C. (2008) *Diagrama 4*, p. 92.

Del proceso anterior es que se pudieron ordenar los datos en códigos, núcleos temáticos o categorías de análisis, es decir, fuentes densas de sentido, cuya unión permitió generar agrupaciones o familias de núcleos útiles para el análisis y la interpretación de toda la información; tomando en cuenta aquellas relaciones que se lograron establecer entre los núcleos generados, de acuerdo al tipo de dato que reunían: características demográficas o bien diversos elementos asociados con la práctica del swing criollo y las representaciones sociales configuradas por sus bailarines y bailarinas.

A partir de esto se empezaron a encontrar relaciones entre los núcleos establecidos, sea porque se referían a una misma temática, o bien porque el vínculo entre sí permitía entender mejor la reconstrucción histórica del swing criollo. Por este motivo se hizo necesario hacer cruces entre éstos para generar grandes familias o agrupaciones con las cuales no sólo fue posible manejar de una manera más ordenada y sistemática la

información, sino que además se pudieron estructurar los capítulos que responderían los objetivos propuestos.

De este modo la organización y consecuente formación de familias de núcleos se hizo mediante una abstracción de las afirmaciones correspondientes a cada entrevista, en relación con una o varias preguntas de la guía. Por consiguiente, este proceso también incluyó la discriminación de aquella información inconsecuente con los objetivos propuestos en la investigación; lo cual significa que no fue tomada en cuenta para la codificación de esta sección, más no por ello quedó invalidada para el análisis general de esta investigación.

Como resultado de lo anterior se establecieron 37 núcleos temáticos, los cuales, para sistematizar el análisis de esta sección, se agruparon en 9 grandes familias tomando en cuenta los referentes comunes entre sí. A continuación se explican sus características y en la figura 7: *Sistematización de datos para análisis de información*, se ilustran las relaciones encontradas, que permitieron desarrollar los objetivos propuestos:

Familia 1: Origen del baile

Esta familia contiene la información que se considera esencial en lo que fue el surgimiento del swing criollo como fenómeno dancístico, pues cada núcleo temático que lo conforma hace referencia a aspectos que de acuerdo con las entrevistas realizadas, sobresalen de otro tipo de hechos asociados a este momento y además han sido tan interiorizados que se convierten en referentes básicos sobre el swing criollo. Por ello esta familia la integran los siguientes núcleos temáticos:

- Música originaria: se refiere a la utilización de determinados ritmos y melodías para el desarrollo de los pasos originales de este ritmo.
- Improvisación: corresponde a la capacidad de invención que caracterizó a bailarines y bailarinas quienes atendiendo a sus propios modos de moverse al compás de la música, y compartiendo el calor de las pistas de baile, poco a poco moldearon las cadencias típicas de este baile.
- Lugares prohibidos: incluyen aquellos espacios que se caracterizaron por servir para la práctica del swing criollo, como por ejemplo salones de baile en San José y sus alrededores.

- Pachucos: en este núcleo se reúnen los principales atributos que sirvieron para generar esta forma de identificar a las primeras personas exponentes del ritmo.

Familia 2: Popularización mediática

Este grupo se refiere a todos aquellos diversos elementos, como por ejemplo lugares y medios de comunicación, que a lo largo del tiempo han servido para legitimar la práctica del swing criollo en nuevos espacios dancísticos, así como también entre diversos sectores de la población. En consecuencia se agruparon los siguientes códigos:

- Televisión: con este núcleo se intenta rescatar la influencia que tuvo la gran cobertura de un programa televisivo en la legitimación y promoción del baile hacia nuevos sectores de la población.
- Academias: se refiere al papel que tienen las academias de baile como parte de los medios que fortalecieron la incorporación de nuevos actores en la escena dancística, recreándose así una práctica que anteriormente estaba estigmatizada para gente “indeseable”.
- Instituciones: incluye diferentes instituciones públicas en cuyos programas y proyectos se ha incorporado la enseñanza y práctica del swing criollo, reforzando aún más la legitimación social del mismo.
- Gimnasios: comprende la importancia que tienen estos espacios para nuevas formas de enseñar el swing criollo (como ejercicio aeróbico) y por ende dotándolo de nuevos significados en la vida de quienes lo practican con este objetivo; así además de popularizarse entre más sectores de la población, adquiere una nueva dimensión simbólica que la que tuvo anteriormente al ser visto únicamente como actividad lúdica, asociada al bailar por disfrutar, sin ningún significado asociado a la salud corporal.
- Melodías de cambio: comprende la identificación de temas que por su ritmo se volvieron atractivas, contribuyendo con la incorporación de nuevas generaciones en la práctica del swing criollo.
- Karymar: en este núcleo se incluye el análisis del salón de baile Karymar como el espacio que acogió a bailarines y bailarinas de swing criollo de diferentes generaciones, lo que sirvió para configurar un universo compartido en torno a la

costumbre de ir semana a semana a bailar swing criollo, por encima de cualquier otra actividad lúdica.

Familia 3: Actualidad del baile

Esta agrupación contiene información asociada a las características con las cuales se puede entender la práctica del swing criollo de manera general, incluyendo a 3 elementos que son claves en esta definición: bailarines y bailarinas, técnicas y estilos de baile, así como también otras particularidades introducidas en este. Por ello se tomaron en cuenta las siguientes categorías de análisis:

- Vieja generación: comprende la caracterización general de esta generación destacando su papel como pionera en la práctica del baile.
- Particularidades: se refiere al análisis que se hace sobre aspectos actualmente sobresalen como parte de las características del swing criollo bailado por nuevas generaciones de bailarines, como por ejemplo: el baile grupal, los estilos de bailarse, entre otras.
- Nueva generación: surgimiento de una nueva generación de bailarines, con la cual se recrea la práctica del swing criollo y adquiere nuevas representaciones.

Familia 4: Características de los bailarines

Esta agrupación reúne información que permite obtener características demográficas de los bailarines y las bailarinas entrevistadas y su experiencia dancística con el swing criollo. Por lo tanto concentra los siguientes códigos:

- Género: se refiere al género del bailarín o bailarina entrevistada, femenino o masculino.
- Edad: años cumplidos de la persona en el momento de la entrevista.
- Escolaridad: estudios completados; primaria, secundaria, universitaria u otros.
- Lugar de residencia: lugar de habitación, el cual puede o no coincidir con su lugar de nacimiento.
- Ocupación: corresponde a la ocupación laboral que desempeña la persona, aunque esté desempleada.

- Aprendizaje personal del baile: incluye cómo la persona aprendió a bailar swing criollo (en familia, con amigos(as), en academia o sola) y los motivos que impulsaron este aprendizaje.
- Tiempo de bailar swing criollo: cantidad de años que tiene el bailarín de practicar este ritmo popular.
- Tiempo de asistir a Karymar: cantidad de años que tiene el bailarín de asistir frecuentemente a Karymar (al menos 1 vez por semana).
- Transmisión de su experiencia: enseñanza del baile a otras personas (familiares, amigos(as), conocidos(as), alumnos(as) de academia, otros).

Familia 5: Surgimiento del swing criollo

Esta familia reúne información relacionada con el conocimiento que tienen los bailarines y las bailarinas sobre los elementos que caracterizan el origen del swing criollo, gracias a los cuales se pueden reconocer hechos fundamentales dentro de la conformación de esta práctica dancística; que a su vez la diferencian históricamente de otras prácticas de ritmos populares. Por lo tanto concentra los siguientes códigos:

- Procedencia del baile: se refiere al conocimiento que tengan los bailarines y bailarinas sobre cómo empezaron a generarse los pasos de swing y, por consiguiente, de dónde proviene esta práctica.
- Bailarines pioneros: identificación de los bailarines y las bailarinas que impulsaron la práctica del swing criollo y se destacaron por sus habilidades en ésta.
- Música: ritmos y canciones que dieron vida al swing criollo.
- Lugares de práctica y expansión: aquellos lugares en los cuales se originó y desarrolló la práctica del swing criollo.
- Apariencia de los bailarines y las bailarinas: se refiere al hecho de que tanto hombres como mujeres se prepararan con indumentaria especial (ropa, peinados) para ir a bailar swing criollo.

Familia 6: Conocimiento sobre generaciones de bailarines y bailarinas

Esta familia comprende aquella información correspondiente al reconocimiento de dos generaciones de bailarines y bailarinas; además de rescatar aquellas características particulares que poseen los bailarines y bailarinas de una y otra guardia, a partir de las posibles relaciones que se pueden establecer entre las mismas, así como de las diferencias que surgen dentro de la dinámica social y dancística establecida. De allí surgen los siguientes núcleos temáticos:

- Afirmación de Vieja guardia: contiene aquellos elementos que rescatan la presencia de esta generación de bailarines y bailarinas dentro de la escena dancística, a partir de la reafirmación de su técnica de baile, el conocimiento que en particular tienen de los orígenes de este fenómeno dancístico y el estar integrada por aquellas personas que ostentan un reconocimiento social valioso debido a su trayectoria como bailarín o bailarina de swing criollo.
- Afirmación de Nueva guardia: incluye una serie de aspectos que caracterizan a los bailarines y bailarinas que han ido adoptando la anterior técnica de baile. Sin embargo, le han adaptado un estilo propio; además de nuevos pasos de baile que provienen de otros ritmos musicales (hibridación musical) y una dinámica de enseñanza distinta a través de la cual han logrado traspasar otras esferas sociales.

Familia 7: Transformaciones en la práctica dancística

Esta familia reúne códigos que permiten explorar en el conocimiento que tienen los bailarines y las bailarinas entrevistadas sobre algunos elementos de cambio introducidos en la práctica del swing criollo; por medio de los cuales este baile tiene vigencia en la actualidad y se reproduce con distintos significados a medida que nuevas generaciones lo incorporan dentro de sus experiencias cotidianas. Los códigos son los siguientes:

- Cambios en la música: conocimiento respecto a la incorporación de variaciones en la música original con la cual se desarrolló el swing criollo.
- Nuevos espacios de práctica, aprendizaje y difusión: referentes que tienen los bailarines y bailarinas entrevistadas sobre la aparición de lugares como academias de baile y gimnasios, a parte de los tradicionales; en los cuales se aprende,

reproduce y difunde el swing criollo, recreándose los significados con los que originalmente se dio su práctica.

- La moda en el swing: cambios en la preparación de los bailarines y las bailarinas para ir a bailar swing criollo sea cual sea el espacio escogido.

Familia 8: Percepciones detrás de la práctica dancística

Esta familia de núcleos temáticos está compuesta de aquellos sentimientos, sensaciones y pensamientos que mueven a los bailarines y las bailarinas de swing criollo a practicar este ritmo, así como construir un vínculo físico, social y simbólico con este fenómeno dancístico; en tanto hay una identificación del sujeto con otros y otras bailarinas, a partir del cúmulo de percepciones que despierta tanto el espacio físico como la experiencia con el baile.

- Fruición corporal: comprende aquellas sensaciones, sentimientos y emociones que suceden al ritmo de la práctica del swing criollo; convirtiéndose en un medio a través del cual los y las bailarinas canalizan y desahogan todos aquellos sentires y sin sabores de la vida cotidiana, así una actividad de distracción e identificación, por medio de la cual el sujeto trata de reencontrarse consigo mismo y con su mundo circundante.
- Realización corporal: este núcleo temático consta de aquellas percepciones que poseen los y las bailarinas entrevistadas respecto al prestigio y reconocimiento social que les proporciona el baile; en tanto que sus habilidades físicas son un medio para la adquisición de protagonismo y presencia dentro de la escena dancística, lo cual les colma de satisfacción personal al momento de ejecutar su repertorio dancístico ante el público espectador.

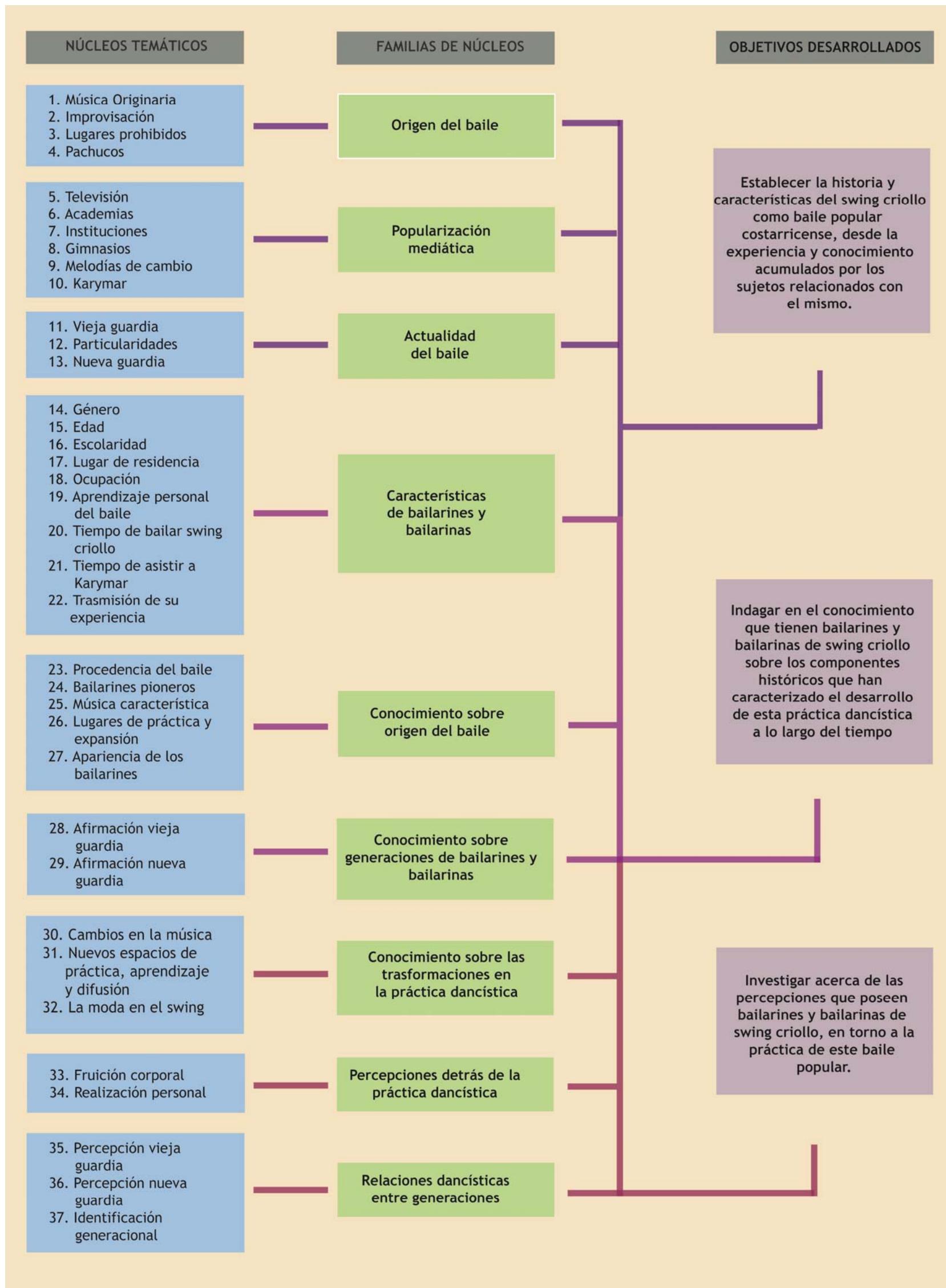
Familia 9: Generaciones de bailarines y bailarinas

Esta agrupación contiene la información relacionada con la identificación de 2 generaciones de bailarines y de estilo de baile por medio de las cuales la práctica del swing se reproduce y se percibe de formas diversas; asimismo comprende la forma en que los bailarines y las bailarinas entrevistadas se identifican con una y/o ambas generaciones a

partir de variables como la edad que se tenga y el estilo que se elige en la pista de baile. Por lo tanto concentra los siguientes códigos:

- Percepción vieja guardia: comprende la descripción de los elementos característicos en los bailarines y las bailarinas de esta generación, el estilo y la técnica de swing criollo que practican; al igual que la percepción que tienen quienes se entrevistaron como sus representantes y aquellos otros bailarines y bailarinas que no se consideraron parte de ésta (es decir, los entrevistados como nueva guardia).
- Percepción nueva guardia: comprende la descripción de los bailarines y las bailarinas que integran esta generación, el estilo y técnica de swing criollo que practican; al igual la percepción que existe desde quienes se entrevistaron como sus representantes y aquellos otros bailarines y bailarinas que no se consideraron parte de ésta (es decir, los entrevistados como vieja guardia).
- Identificación generacional: código creado para reunir las percepciones que tienen los bailarines y bailarinas entrevitadas sobre su pertenencia a una y/o ambas generaciones a partir de variables que ellos mismos mencionaron y por tanto reconocen como indicadores de identidad.

Figura 7. Sistematización de datos para el análisis de información



Fuente: elaboración propia con base en los datos proporcionados por el trabajo de campo

Con base en lo anterior, la lectura de las entrevistas arrojó una serie de datos explicativos que se aprovecharon para contestar los objetivos específicos planteados, analizando cada dato, junto con la teoría y los conceptos utilizados, de modo que se pudieran articular de la mejor manera posible.

De acuerdo con esto se tomaron como referentes los aportes dados por los conceptos que se describieron en la sección 2.1 *Consonancias teóricas* del presente capítulo, en los que se combina la construcción social de la realidad con la configuración de las representaciones sociales, partiendo de la base de un capital social dancístico que sostiene y genera una serie de sensaciones corporales cargadas de sentido en torno a la práctica misma. Aunado a esto, el análisis de la información también se sustentó en las familias de núcleos y las relaciones establecidas entre sí, por medio de las cuales no sólo se buscó resolver los objetivos planteados; sino también ordenar los capítulos que contendrían los resultados obtenidos.

Es por ello que las primeras tres familias, tal y como se muestran en el figura 7 conformadas por núcleos temáticos con datos correspondientes a elementos históricos del swing criollo, sirvieron para desarrollar el objetivo específico 1 y en consecuencia, redactar el capítulo III del presente documento, en el que precisamente se hace un recuento general de la trayectoria del baile y aquellos momentos o situaciones que se consideran fundamentales dentro de la misma.

No obstante, este capítulo, así como los núcleos y las familias que sirvieron para escribirlo durante el segundo semestre de la investigación; se convirtieron en insumos esenciales para determinar los cuestionamientos que se requerían en las entrevistas a profundidad aplicadas a bailarines y bailarinas de Karymar (Ver sección *Recolección de información*, de este capítulo); con el fin de reunir los demás datos necesarios para desarrollar los otros objetivos planteados en la investigación.

Así, se originaron los núcleos temáticos que se muestran en la figura 7, de cuyas agrupaciones se establecieron las familias 4, 5, 6, 7, 8, 9; las que a su vez tuvieron que relacionarse debido a la similitud de información que contenían o bien al complemento que se hacían entre sí.

De este modo, las familias 4, 5, 6 y 7, se utilizaron como insumos para el objetivo 3 y, por ende, para aproximarse al conocimiento de ese capital social dancístico que tienen

bailarines y bailarinas en cuanto a algunos elementos que se consideraron como importantes para el desarrollo del swing criollo; a partir del cual se puede leer el acercamiento que tienen ellos y ellas con respecto a la práctica que realizan, así como también a la forma en cómo de manera subjetiva e intersubjetiva clasifican ese acopio de información, al igual que la importancia que conceden a ciertos hechos sobre otros.

Estos aspectos tuvieron gran relevancia para establecer y entender la lógica de las familias 8 y 9 de cuya relación se pudieron determinar aquellas percepciones que complementan la vivencia de la práctica dancística y que, por tanto, junto con el acopio de conocimientos, permiten aproximarse a las representaciones sociales que bailarines y bailarinas configuran en conjunto sobre el swing criollo. Por lo tanto, tal y como se muestra en la figura 7, las dos últimas familias se vincularon con el desarrollo del objetivo específico 3.

Con base en lo anterior, se lograron articular los 4 objetivos específicos propuestos, partiendo de la historia del swing criollo como referente en el que no sólo se organizan acontecimientos y sucesos importantes; sino que además se esbozan interpretaciones sobre la relación establecida entre sus exponentes y el fenómeno en sí, que a fin de cuentas es la base para acercarse al entendimiento de las representaciones sociales que dan sentido a esta práctica que se vive intersubjetivamente en la esfera de lo cotidiano.

A partir de aquí se hace posible discriminar algunos aspectos que forman parte de la historia del baile y cuyo conocimiento por parte de bailarines y bailarinas, arrojó información valiosa no sólo por lo que sabían o no al respecto, sino fundamentalmente porque esto representa un acercamiento a la vivencia del fenómeno en cuestión, a reconocer y reconocerse parte de la historia y por tanto a compartir una serie de configuraciones simbólicas que ayudan a orientar su actuar cotidiano en torno al baile mismo.

Así se logró integrar el conocimiento que tienen bailarines y bailarinas sobre algunos elementos históricos del baile, con lo cual se da un acercamiento al fenómeno y por ende a aquellos hechos, situaciones, personajes, entre otros aspectos, que sobresalen como parte importante en la tradición oral que acompaña a esta práctica a lo largo del tiempo. Dichos elementos se tomaron precisamente de la reconstrucción histórica del swing criollo, elaborada para abordar el primer objetivo específico de la investigación. Si bien esta trayectoria es rica y diversa, se seleccionaron únicamente aspectos generales sobre la

misma, de manera que el capital social dancístico relacionado con estos, fuera el indicador para desarrollar el objetivo específico 2.

De esto se desprende que ese capital social dancístico asociado a la historia del baile, que a su vez se constituye como un capital que todo el tiempo de manera explícita o no conduce la práctica; también se ve atravesado por diferentes percepciones que se despiertan con y a partir del swing criollo. Las mismas, aunque como se ha visto en el marco teórico, parten de lo corporal y sensitivo, también dejan entrever la importancia que intersubjetivamente se ha conformado en torno a este ritmo; y por ende, tal y como se verá en los capítulos siguientes, acompañan la configuración de representaciones sociales sobre el baile.

Con base en lo anterior, fue posible desarrollar el objetivo específico 4 y así extraer algunas representaciones sociales que orientan y definen la práctica del swing criollo, permitiendo que el baile atraviese la cotidianidad de sus bailarines y bailarinas, y adquiera trascendencia como fenómeno social dancístico.

d. Fase informativa

Ésta, como se ilustra en la figura 3: *Estrategia metodológica*, consiste en la última fase de la investigación, mediante la cual se realizará la presentación y exposición de los resultados obtenidos, compartiendo la comprensión alcanzada del objeto de estudio, con el público académico y de otras procedencias durante la defensa de la investigación. Entre tanto, se les expondrán los resultados finales y las conclusiones de la investigación a la población de bailarines y bailarinas entrevistadas, con el fin de compartir con ellos y ellas la experiencia investigativa.

Capítulo III

Historia del swing criollo: entre lo prohibido y lo permitido

3.1. Trayectoria histórica del swing criollo

Como se ha visto anteriormente, el análisis de las representaciones sociales configuradas por los bailarines y las bailarinas de swing criollo sobre la práctica de este baile, supone repasar diferentes aspectos que estimulan e intervienen en esa interiorización y toma de conciencia de dicho fenómeno al interior de su vida cotidiana. Dichos aspectos incluyen desde los conocimientos que poseen los bailarines con respecto al devenir histórico del ritmo, hasta aquellos que comprenden sus sentimientos y emociones detrás de la experiencia dancística; identificados como conocimientos y percepciones.

No obstante, las vivencias y el simbolismo que hay detrás de la práctica de este baile, requieren además la comprensión de la historia que subyace al baile mismo; sus orígenes, características formales y sociales que lo representan y distinguen de otros bailes populares, al igual que los cambios experimentados a lo largo del tiempo, son los acontecimientos que complementan el análisis esperado en la presente investigación. Éstos se reconocen porque en conjunto establecen un hilo conductor de la trayectoria histórica de este baile; con sus vacíos y a veces contradicciones, pero que al fin y al cabo recuerdan que ésta expresión como cualquier otra que tiene su base en la oralidad, se caracteriza precisamente por el anonimato de quién o quiénes dieron el primer paso, abriendo la posibilidad de recrear las versiones según la experiencia de quienes lo han incorporado dentro de las rutinas de la vida cotidiana.

Por esta razón, en el presente capítulo se intenta, de manera general aproximarse al conocimiento de esa historia del swing criollo, la cual sirva como fundamento para entender las representaciones sociales que orientan y estimulan la práctica de este baile en la actualidad en los diferentes espacios dancísticos como lo fue en su momento Karymar y ahora Karymar- Disco Salsa 54. Así, además de reconstruir con fuentes orales la trayectoria que ha seguido este baile en la cotidianidad josefina, tomando en cuenta aquellos elementos representativos de un momento dado; en este capítulo ante todo se apela por encontrar la esencia del swing criollo asociada al origen de ese universo simbólico que a pesar de los

embates del tiempo, aún hoy sirve para construir un mundo común de gran trascendencia en la vida de los bailarines y las bailarinas que lo practican.

3.1.1. Origen del swing criollo

De acuerdo con la información recopilada en esta investigación, puede decirse que el origen del swing criollo se establece a partir de tres acontecimientos colectivos que influyeron directamente en el surgimiento de este tipo de baile; estos son: improvisación de pasos, espacios de prohibición y personas que le dieron vida. La improvisación de pasos se refiere al momento en que se empezaron a crear los movimientos característicos del swing criollo en torno a los cuales se fue conformando la particularidad que encierra este baile; la cual le sirvió para marcar diferencias con aquellos otros ritmos del momento e incluso con la misma cumbia colombiana de cuya música este baile se beneficia. Entretanto los espacios de prohibición son aquellos lugares también llamados espacios dancísticos, en los cuales se dio la práctica de este baile y, por tanto, se reprodujo social y culturalmente como parte de las rutinas lúdicas de quienes lo bailaban. Este último aspecto lleva a introducir lo que en el presente apartado se conoce como: las personas que le dieron vida al baile. Éstas reúnen a esa gran variedad de bailarines y bailarinas, quienes motivados por lo que el nuevo baile les despertaba, se encargaron de darle protagonismo en diferentes espacios dancísticos como, por ejemplo, los afamados salones de baile. Es por ello que se hace un intento de retomar lo que fueron estas personas y la importancia que tuvieron como pioneras del ritmo.

a. Improvisación de pasos

El swing criollo no es como la salsa o el merengue que tienen sus pasos definidos y propios, [éste] se va dando mientras vas oyendo la música [pues] no tiene un paso definido (Chacón, N. 2007). De acuerdo con la afirmación dada por esta bailarina, el swing criollo desde sus orígenes se constituyó como una expresión cultural meramente dancística, la cual se estructuró a partir las melodías que se comenzaron a interpretar; es por este motivo que se habla de una improvisación, a la hora de querer explicar esa espontaneidad con que los bailarines y las bailarinas costarricenses adaptaron una serie de movimientos y figuras a músicas y cadencias foráneas.

Al respecto señala Carlos Ovares (2007), ex director de la Compañía Nacional de Danza:

Aunque la música que toma es la cumbia y aunque tiene influencia de alguna manera... del swing norteamericano, porque si uno lo ve hay alguna similitud; esa capacidad del costarricense de poder adaptar las influencias a un contexto nacional, es muy grande, hay una gran creatividad. En ese sentido el swing es como la máxima representación a mi parecer de la danza, de esa capacidad de adaptación de un ritmo (Ovares, C. 2007).

De este modo el origen del “swing costarricense” como prefiere llamarlo la bailarina Liliana Valle, remite a la necesidad de referirse a diferentes versiones, todas ellas mencionadas por las y los entrevistados, ya que como cualquier acontecimiento dentro de la historia de las sociedades humanas, la experiencia colectiva con el baile popular supone la reinención cotidiana y paulatina del mismo, que más allá de referirse a procesos unilineales, se representa como vivencias múltiples y complejas en los escenarios de baile.

No obstante, para fines de esta investigación es importante rescatar además de la capacidad creativa de los bailarines y las bailarinas; el hecho de entender que la improvisación de un paso aunque puede verse como una expresión individual en la que cada sujeto experimenta la conciencia de su propio cuerpo y el entorno para desplegar los movimientos y cadencias que le salen al instante, ésta remite más bien a una labor conjunta, donde tiene cabida la intersubjetividad de los bailarines y las bailarinas. Éstos se comunican entre sí lo creado y, por tanto, se da toda una transmisión de conocimientos surgidos en torno a lo que es el baile, las posibilidades expresivas que cada quien le ha encontrado, las sensaciones que les despierta y que al final terminan por compartirse en el despliegue de los movimientos y en la configuración de representaciones compartidas respecto a la práctica misma.

Según lo que comenta el bailarín y ex director de la CND, Carlos Ovares (2007), el swing criollo no es un ritmo musical sino una forma de bailar que fue creada y desarrollada en la segunda mitad del siglo XX; y, aunque muchas veces se le denomina como cumbia, este baile no corresponde a la cumbia característica de los bailes tradicionales colombianos,

en la medida en que tanto su estructura como sus características básicas fueron creadas por las clases populares del Valle Central costarricense.

En relación con esto se dice que los pasos del swing criollo fueron tomados del swing de las grandes bandas estadounidenses, propias de los años 40as y 50as; pero ¿cómo los bailarines y las bailarinas costarricenses conocieron y aprendieron éhos movimientos?

Según el musicólogo y bailarín Francisco Tristán (2007), hay cuatro explicaciones diferentes que ilustran ésa agudeza de adaptación de unos pasos a un ritmo. Una de ellas es que los pasos del swing criollo fueron traídos por los camioneros que iban a los Estados Unidos o bien por la gente que iba de viaje a dicho país y tenían la oportunidad de aprender a bailarlo y lo traían de vuelta, ajustándolo al ritmo de la cumbia, disponible en esos tiempos. La otra versión de la que habla es la siguiente:

Un día hablando con mi papá, mi papá trabajó en la zona americana en Quepos, bueno eso a ustedes no les tocó, pero a mí si me tocó porque yo fui con Taboga muchas veces a tocar a Quepos o a Golfito, nos llevaban a la zona americana, la zona americana era como estar en los Estados Unidos, era igual, las casas eran preciosas, los jardines y a los cien metros uno llegaba al pueblillo que era la cochinada, las cantinillas, las prostitutas, toda esa cuestión. Mi papá me contaba que ahí tenían comisariato, compraban cosas “gringas”, le vendían a los empleados de la compañía y tenían [una especie de] salón recreativo donde escuchaban música, veían películas y bailaban, y, entonces, yo le preguntaba: ¿Papá y que música escuchaban? Eso era en los años cuarentas, y me dice: ¡Idiay! Swing, la música de las grandes bandas de Glenn Miller y Tony Doors, y todas esas bandas. Y le digo: ¿Qué películas veían? Las películas de las guerras, donde salían esas grandes bandas y donde salían los soldados y toda esa cuestión, y que música escuchaban, pues esa... y eso bailaban (Tristán, F. 2007).

Sin embargo, este musicólogo se inclina por el hecho de que los pasos del swing criollo provienen del rock and roll, cuyo conocimiento se pudo haber dado aquí en Costa Rica, a partir de la película “Al compás del reloj” (*Rock around the clock*), la cual se

constituyó a mediados de los años 50as como una de las primeras películas en las que se difundió este ritmo, inspirada en el tema musical de Billy Halley & His Comets que lleva el mismo nombre y que llegó a ser número uno en 1955.

De acuerdo con lo que comenta Tristán (2007) la estructura de los pasos del rock and roll y el swing criollo es la misma, de modo que pudieron ser aprendidos y reutilizados para bailar las cumbias que en ese entonces tocaban las orquestas ticas: *es que ellos comenzaron vacilando, vacilando, bailando la cumbia, bailaban la cumbia como bailaban la salsa, pero de vez en cuando hacían un pasillo así como de rock n' roll, dicen que por ahí comenzó todo (Ibid.).*

De acuerdo con esta perspectiva, el swing criollo nació como una adaptación realizada por los bailarines y las bailarinas de la época, quienes ejemplificaron sus capacidades de creación e improvisación de nuevos pasos, al calor de la cumbia colombiana que entonces era interpretada por las orquestas; lo cual permite reiterar el sincretismo cultural que siempre ha existido entre la danza y la música popular, así como la codificación y estructura que les caracteriza, y que, conforme con Valle (2007) fueron aspectos desconocidos por las culturas élites.

En consecuencia, sea cual fuere la versión más acertada a la realidad social que dio origen al swing criollo; el arte de improvisar permite también referirse a la importancia que tiene esa disposición presente en los bailarines y las bailarinas, gracias a la cual se hizo posible un proceso de abstracción de esos recursos culturales representados en las melodías y pasos de baile foráneos, que permitió no sólo asimilar esa otra realidad, sino también organizarla y acomodarla a sus propias decisiones e intereses de expresión dancística.

Gracias a esto es que la bailarina Ligia Torijano (2007) se refiere a la importancia de entender la improvisación como parte de ese sentimiento que despierta la música en el bailarín o la bailarina que la escucha y que en consecuencia provoca reacciones reflejadas en la ejecución de movimientos, provenientes de lo más orgánico y profundo de cada persona.

Así, la improvisación de pasos, puede entenderse además como la materialización de un hecho mediante el cual la cultura local costarricense, representada en esos grupos de bailarines y bailarinas que compartían sus vivencias al calor de las pistas de baile; se apropiaron de un elemento ajeno, y más allá de asumirlo tal cual les fue dado, lo recrearon

y convirtieron en un recurso cultural propio, en torno al que comienzan a generarse sentidos de pertenencia e identidad. Lo anterior se relaciona con la idea de que por un lado el swing criollo es entonces un fenómeno cultural meramente dancístico y como tal, empieza a ser parte de la realidad sociocultural costarricense desde el momento mismo en que los bailarines y las bailarinas lo asumen dentro de sus prácticas lúdicas y se vuelve un hecho repertorioable y al mismo tiempo compartido.

Por ende, esa participación que se genera alrededor de un proceso de carácter aparentemente distraído y festivo, como lo podría ser la improvisación de los pasos del swing; implica procesos de generación de conocimientos y manejo de elementos culturales gracias a los cuales se hace posible la comunicación, la concertación o el debate en torno al surgimiento de una nueva práctica de baile popular y, principalmente, de otra forma de expresión de vivir lo ocurrente y recreativo al interior de lo cotidiano, como manifestación de ese hibridismo cultural que le caracteriza.

Por consiguiente, el acto de improvisar debe analizarse de la mano con los elementos simbólicos que en ese momento llegaron a compartir esos bailarines y bailarinas para atreverse a crear algo completamente distinto a lo visto. Si bien éstos no forman parte de los objetivos planteados en la investigación, vale la pena mencionar que tras las reacciones emocionales y la excitación física que pudo producir la invención de una nueva forma de bailar, sobresalen demostraciones de comunicación y sentido compartidos alrededor de esta vivencia.

De ahí que lo que puede ser visto como una experiencia meramente corporal y gestual, supone; además, toda una forma nueva de expresión de ese momento que implicó la floración de nuevas habilidades dancísticas de la mano con la conformación de un naciente grupo de personas estableciendo relaciones a partir de la práctica dancística y, por ende, construyendo conjuntamente el fenómeno y los símbolos que le acompañarían en el seno de sus vidas cotidianas.

b. Espacios de prohibición

Ahora bien, para hablar de swing criollo no basta con mencionar posibles orígenes de los pasos si no se toman en consideración los espacios en donde tuvieron arranque los procesos de creación e improvisación y, por consiguiente, la práctica del mismo.

En este sentido, el tipo de movimientos que caracterizaron al swing, tales como los brincos, se encuentran relacionados con el tipo de lugares en donde se pudo gestar, más si se toma en cuenta que para los años 50as históricamente se ha hecho referencia a un contexto sociocultural claramente estratificado, con pautas de comportamiento y de convivencia social muy definidos; por lo tanto se atañe a los sectores populares conformados por obreros, taxistas, prostitutas, aquellos que pudieron reproducir con libertad tales movimientos, y además recrearlos a su manera. Al respecto la bailarina Ligia Torijano menciona lo siguiente:

...estos desde el principio siempre fueron lugares de baja categoría. O sea, no hablemos de salones como el Corobicí, eran salones de dudosa reputación; donde se metían digamos la gente después de salir de una jornada de trabajo, donde sabían que podían llegar ahí y encontrarse entre “compas”, prostitutas, taxistas que era lo que hablábamos, obreras, empleadas domésticas (Torijano, L. 2007).

Aquí es donde tiene cabida mencionar el hecho de que el swing criollo fue considerado por la cultura élite como vulgar y *pachuco*, que se bailaba en salones donde no sólo asistían los sectores sociales desprestigiados por esa cultura, sino que también estos lugares fueron estigmatizados por permitir la práctica del ritmo, trayendo como consecuencia que en otros lugares se prohibiera; tomando en cuenta que dentro de esos parámetros, las melodías de cumbia interpretadas eran consideradas de baja calidad.

Las anteriores afirmaciones llevan a reflexionar sobre la asociación presente entre swing criollo, espacios de baja reputación y todo un gremio de personas también consideradas de baja calidad, en el cual se llegaron a agrupar a taxistas, prostitutas, obreras de fábrica, empleadas domésticas, entre otras. Si bien cada bailarín o bailarina se movía en diferentes esferas de la vida cotidiana, marcadas por el trabajo, la familia, los(as) amigos(as), el barrio en el que vivía, etc.; llama la atención cómo su relación con este baile y su asistencia a determinados lugares en los que se daba la práctica fueron hechos suficientes para agruparles bajo una misma categoría social, que no sólo les desprestigiaba

sino que, además, invisibilizaba todo el simbolismo que había detrás del fenómeno que estaban construyendo en conjunto.

Entre los lugares más destacados en los cuales se gestó y difundió el baile se encontraban: Mi Oficina, Bambú, Cañaveral, El Séptimo Cielo, Mi primer amor, El Herediano, El Gran Parqueo, La sodita El Valle, El Barco del amor, Neptuno, La Terraza, Discoteca OK, El Pirus, La Carreta, Bar Campos, El Arca, entre otros. (Chacón, N. 2007) (Elizondo, E. 2007)

Ahora bien, ya para los años 70as, 80as y 90as, se reconocen Palermo, El Montecarlo y El Andaluz; aunque:

...estaba El Ástor, [el cual era] para la gente que terminaba de salir de las discotecas a las dos de la mañana, se iban para ahí porque era hasta el amanecer. Ya era más peligroso el asunto porque la gente que llegaba ahí no era cualquier persona era gente, digamos ladrones. Sí porque inclusive mucha gente de esa, está en La reforma, en el Buen Pastor; que han salido, y están nuevamente metidos dentro de los salones de baile porque ese es su mundo (Torijano, L. 2007).

En consecuencia, lugares como salones de baile y cabarets se consideraron espacios prohibidos para el entretenimiento de sectores sociales privilegiados; lo cual además de profundizar ese abismo de segregación hacia aquella otra población, deslegitimó toda una nueva forma de expresión cultural que se había generado en torno a la creación y vivencia grupal de una nueva forma dancística.

Lo interesante también es que a la par de este proceso censurador, al interior de esos espacios prohibidos, la práctica del swing criollo noche a noche se consolidaba, a medida que pasó a representar un elemento de cohesión e identificación en los grupos que lo bailaban y que al mismo tiempo era una contestación tácita a lo establecido. Así, en estos lugares se hizo posible el despliegue de espontáneos movimientos corporales por parte de esos bailarines y bailarinas que compartieron y experimentaron el baile como medio de expresividad, gracias a lo cual certificaron toda una forma de entretenimiento dentro de ése universo sociocultural.

De esta manera, la participación de la dinámica dancística del swing, así como el hecho de encontrarse y reunirse en espacios de interacción social como los salones de baile, facilitó la intervención de las identidades de estos grupos en las construcciones simbólicas e imaginarios sobre el baile popular; partiendo del cuestionamiento de ése contraste con la otredad que permite reconocerse como semejantes que comparten características y en este caso una práctica en común.

Si la improvisación de pasos se lee como un hecho cargado de significados compartidos sobre el baile; los espacios dancísticos, es decir, aquellos salones en los cuales se dio la oportunidad de ejecutarlo y, por ende, experimentarlo en grupo, fueron trascendentales para la configuración de esas formas comunes de interpretar el baile gracias a las cuales esos bailarines y bailarinas, a pesar de la estigmatización con que cargaron, continuaron reproduciéndolo y dándole protagonismo entre los fenómenos presentes en su vida cotidiana.

De ahí que dichos espacios, en tanto que espacios físicos con sus características particulares de localización, ambientación y personas que los frecuentaban; al permitir en su interior el despliegue del swing criollo y, por consiguiente, la reunión de bailarines y bailarinas en torno a esta actividad, facilitaron y fortalecieron la configuración de representaciones sociales sobre dicho baile.

Así, cuando los bailarines y las bailarinas se empezaron a encontrar en los diferentes lugares donde podían practicar los nuevos pasos creados en compañía de otros, se proporcionó el entorno necesario para que ellos y ellas mismas empezaran a construir el fenómeno, determinar sus características, diferenciar a los y las que lo bailaban o estaban relacionados con él, establecer pautas de comportamiento y disposición del cuerpo, discriminar los lugares en los que se permitía, reconocer los sentimientos que despertaba; entre otros aspectos estrechamente vinculados con la creación simultánea de las representaciones que les proveían de esa comodidad para actuar, apropiarse del fenómeno y de los valores oficiales del grupo, pese al desprecio social y simbólico que esto acarreaba.

c. La gente que hizo el baile: “los pachucos”

Lo anterior permite introducir otro elemento importante en la posible reconstrucción de los orígenes del swing criollo, el cual se refiere a quiénes fueron esos bailarines y bailarinas que se encargaron de crear el baile y darle trascendencia en la esfera sociocultural costarricense. Al respecto, el musicólogo Francisco Tristán (2007) señala lo siguiente:

Yo lo que siento es que el baile se popularizó. Es decir que... todos los bailes comenzaron en las chusmas, y comenzaron en la chusma y solo, digamos, lo que eran prostitutas y taxistas y gente así, eran los que bailaban el swing. Es más, era hasta prohibido, en un salón era prohibido bailar el swing. Entonces hubo mucha gente que nunca lo conoció (Tristán, F. 2007).

De acuerdo con esto, la raíz popular del swing criollo es innegable, por lo cual se relaciona ya no sólo con su práctica en lugares prohibidos para las prácticas decentes y legitimadas dentro de las representaciones sociales construidas sobre el buen hacer y buen vivir; sino que además por el hecho de haber nacido dentro de sectores sociales desprestigiados por ésa cultura dominante, la cual al mismo tiempo en que configuraba las representaciones sobre los lugares de práctica, se encargaba de estigmatizar a los bailarines y las bailarinas del ritmo con apelativos como gente pachuca, chusma o maleante, que además de condensarse en un mismo gremio social se atrevía a reproducir un baile inaceptable y visto como prosaico.

De acuerdo con Ligia Torijano y Elías Elizondo (2007), bailarines de gran trayectoria en el swing criollo; la gente que se encargó de improvisar y originar un híbrido cultural como lo es este baile en los salones josefinos, provenía principalmente de San José y sus alrededores como Hatillo, Tibás, Calle Blancos y Desamparados. Mucha de ésta comenzó a bailar desde edades tempranas, entre los 12 y 17 años, ya que era costumbre que los(as) hermanos(as) mayores llevaran a los menores a los salones de baile, a veces incluso con la excusa inventada de ir a cine o a misa. Por esto los bailarines y las bailarinas de swing conformaban una población diversa en edad y ocupaciones. Además de constituirse de prostitutas y taxistas, se hace referencia a obreras, empleadas domésticas,

comerciantes de lotería y otros vendedores de frutas y verduras del mercado central de la ciudad.

Aunado a las anteriores características, los atuendos que lucían para ir a bailar, terminaban por complementar esa imagen del ser pachuco que también se extendió al acto mismo de practicar el swing y asistir a aquellos lugares en los cuales se permitía todo su despliegue. De acuerdo con esto, el bailarín Elías Elizondo (2007) menciona:

En aquellos tiempos primero que todo estaba la modita del zapato grande, se llamaban plataformas, y los famosos cuchillas en los ruedos (de los pantalones). Casi la mayoría de las mujeres, eran mujeres de ambiente; pocas eran decentes, todas las otras llegaban a esos lugares y por eso tenía tanto color el swing... en esos tiempos solo se movía la gente de San José (Elizondo, E. 2007).

Por lo tanto, las mujeres, éstas de las cuales no se dudaba en cuestionar su popularidad, se caracterizaron por utilizar como indumentaria propia para el baile, minifaldas y vestidos muy cortos, que acompañaban con botas de tacón que cubrían sus piernas hasta más arriba de la rodilla. Este detalle le otorgaba un aire de sensualidad a la figura femenina.

Cabe anotar entonces la importancia que tuvo la denominación de “pachucos” dentro de los procesos de conformación de identidades por parte de los bailarines y las bailarinas que se cohesionaron en torno a la práctica del swing criollo. Si bien, esto se presenta como una designación impuesta por los sectores élites de la sociedad costarricense, que sirvió para hacer presente el contraste entre unos(as) y otros; a su vez, permitió reconocer y visibilizar dentro de esquemas homogenizadores de formas de vida y costumbres lúdicas, una realidad social distinta que poco a poco se iba amalgamando alrededor de un baile que además de proporcionarle espacios y momentos de entretenimiento y diversión, sería toda una forma de expresión de identidades grupales e individuales.

Por una parte, cada bailarín y bailarina pudo reconocerse asumiendo otro papel en su vida cotidiana, al mismo tiempo en que el compartir una práctica común con otros,

presente y a la vez disimulada por la mayoría, reunidos en espacios de encuentro y reconocimiento como los salones de baile; posibilitó no sólo apropiarse del fenómeno generado y de sus espacios, sino de toda la realidad cultural intangible que se desarrollaba de manera transversal a los hechos y que además se sostenía de las representaciones sociales configuradas alrededor de la misma. Así las identidades grupales también se conformaron en torno a los conocimientos generados, discutidos y recreados sobre el ritmo y la música; de la mano con lo que se compartía al ser bailarines y bailarinas de swing criollo y todos esos valores conjuntos que les permitieron resignificar el estigma y convertirlo en elemento de reivindicación.

De alguna manera, el ser pachuco abrió la posibilidad para el contraste y con ello el baile empieza a adquirir trascendencia en los referentes identitarios de sectores sociales encontrados. Esto, indirectamente origina movimientos del baile de la periferia en donde se congrega lo apartado, hacia el centro, donde obtiene tal alcance dentro de los procesos de exteriorización de otredades, claves para tener una conciencia de lo que se es dentro del mundo circundante, con las aproximaciones y diferencias que articulan y distancian a estas alteridades. De ahí que el swing criollo se construya socialmente como fenómeno presente en la cotidianidad de los bailarines y las bailarinas que lo practicaron, así como también en la de aquellas personas que al rechazarlo contribuyeron, indirectamente, con la resignificación de la marginalidad en la que lo situaron.

En consecuencia, el ser bailarín o bailarina de swing criollo y sobrellevar el pachuquismo y demás estereotipos como parte constitutiva de esta identidad, a la luz de hoy puede interpretarse como un hecho que acompañado de formas comunes para moverse y situarse en el fenómeno mismo; trasgredió el riesgo de ser excluidos y ridiculizados y se situó en otra forma de construcción cotidiana de la interacción social de entonces, acompañada de una floreciente nueva estética y una discursividad de lo que significó para ellos y ellas esa propuesta.

3.1.2. Popularización del baile

La apropiación que se dio del swing criollo por parte de los bailarines y las bailarinas quienes se encargaron de recrearlo en los salones de baile y demás espacios de encuentro y socialización, acompañados de las propias representaciones que elaboraron sobre el mismo, así como también de aquellas otras con las cuales se les denigró; favoreció

el surgimiento de este baile ya no sólo como una práctica corporal y lúdica sobre la cual se establecieron pautas específicas de ser y proceder, sino también como un fenómeno que surge en la cotidianidad de quienes se relacionaron directa o indirectamente con él, a raíz de la interacción entre el evento corpóreo mismo y las interpretaciones descubiertas.

Es así que el swing criollo se reconoce como un baile que ha trascendido simbólicamente en la sociedad costarricense. El rechazo que generó en unos(as) fue para otros(as) todo un proceso de construcción simbólica de sentido en torno a lo que éste les despertaba; logrando mantenerse su práctica y reproducción en diferentes espacios dancísticos, pero también posicionándose en otros de carácter mediático, con los cuales se logró su redescubrimiento al calor de otras esferas de la vida social.

En base a lo anterior es que en el presente apartado se reúnen otra serie de hechos o momentos importantes en la trayectoria histórica del swing criollo, con los cuales el baile ha sido objeto de legitimación pública, recreando así las representaciones configuradas sobre el mismo, tanto las que corresponden a sus bailarines y bailarinas como las de aquellas otras personas que no habían tenido un contacto directo con éste y que a la luz de estos hechos deben reelaborar lo anteriormente construido e interiorizado.

a. Un programa: Fantástico y sus Piratas del Ritmo

Por consiguiente, como uno de los medios de popularización del swing criollo se ha mencionado el papel que jugó la televisión y, por ende, el programa Fantástico, en donde se mostró de manera masiva la existencia de este baile en Costa Rica, y con ello toda una trayectoria de práctica, pues se pudo ver cómo un ritmo claramente estructurado, con bases definidas y bailarines con conocimiento y dominio del mismo. Con relación a esto, Tristán menciona:

...yo soy músico de Taboga, pero a los salones que yo fui, nunca vi bailar swing, palabra que no. Lo comencé a ver cuando empezó a salir en televisión con el programa Fantástico, con los Piratas de Ritmo y yo pensé que era como bailar salsa brincando (Tristán, F. 2007).

La proyección de este programa se dio gracias a Leonardo Perucci, en canal 7, más o menos de 1988 a 1996, en cuya sección de “Los Piratas del Ritmo” se invitaba a

participar y concursar a los bailarines de swing. De este modo, llegaban a competir parejas identificadas con determinados salones entre los que se encontraban: Karymar, Tania, El Cuchi frito, entre otros. Al respecto la bailarina Ligia Torijano comenta:

Yo creo que fue una de las partes más importantes que ayudó realmente a que el costarricense empezara a conocer [el swing criollo], porque estaba escondido. Estaba completamente escondido, había gente que lo había visto y cuando lo veía bailar en algún lado, era: ¡ése es el baile de pachucos!, era lo que te decían... Pero creo yo que la proyección que ellos hicieron estuvo bien, lo lograron en el tiempo en que lo hicieron, lo lograron. De ahí terminaron los programas de Fantástico, y empezaron pueblo por pueblo a hacer los concursos y entonces se iban a Limón, Guácimo de Limón; hacían un concurso ahí y todo mundo llegaba, y de ahí sacaban parejas para un concurso grande y ya para pasarlo por canal 7 o hacerlo en un salón grande. Lastimosamente no se utilizó más artísticamente, [por el contrario] fue explotado más comercialmente que artístico, porque ahí se estanco y no siguió (Torijano, L. 2007).

Es así que este fenómeno del programa Fantástico, permite interpretar un proceso de popularización mediatizada, gracias al cual la televisión adquiere un papel trascendental en la divulgación de la práctica del swing criollo a otros sectores de la sociedad costarricense. Lo anterior adquiere gran importancia cuando hasta el momento el baile del swing se había mantenido al interior de los salones y demás lugares de despliegue, pese a que el hecho mismo de intentar mantenerlo oculto y escondido por parte de sectores élites, era ya una forma de reconocimiento dentro de esa realidad sociocultural.

De esta manera, la televisión lo que hace es legitimar públicamente un reconocimiento que previamente había sido dado y que lo único que había hecho es mantener este baile dentro de lo prohibido y esquemas de lo mal visto. Así, cuando el swing aparece en un programa, que prácticamente podía estar al alcance de grandes mayorías de la población, se abre la oportunidad de gestar la semilla de su conocimiento en otros lugares, tanto dentro como fuera del área urbana josefina.

Por lo tanto, el swing criollo se vuelve un elemento cultural repertoriable para grupos de población más diversos y en consecuencia es un objeto de apreciación o rechazo por parte de la misma. Así, mientras para unos se convirtió en una provocación, otros reafirmaban ideas con las cuales se desprestigiaba tanto el baile como el mundo social que giraba en torno a él. Esto, según Ligia Torijano (2007) se reflejaba en el hecho que para ese momento y bajo esas circunstancias había una mayor diversidad de personas hablando abiertamente del baile y por tanto apropiándose de él a partir de un recurso mediático y ya no del oír hablar simplemente de la existencia de un baile con tales características:

[Lo que sucedió con Los Piratas del Ritmo] es lo mismo como sucede ahora con el programa “Bailando por un sueño”; todo mundo estaba esperando que fuera domingo a tal hora para ver el programa y el concurso de baile. Unos a mofarse y empezar a arremedártolos: ¡Ay! ¡Pero qué ridículo, qué bañazo mira! ¡Mira cómo baila!; pero sea como sea era una buena información que tenía el tico. Unos en tipo de burla, otros interesados (Ibid.).

De este modo, analizando el papel tan importante que juega la televisión como medio que ejerce poder sobre lo que en ella se informa; el programa mencionado introdujo al baile del swing criollo dentro de los fenómenos que debían ser mostrados y, por tanto, vistos más allá de los salones donde había nacido y en los cuales además había sido condenado junto con las personas que le dieron origen. Es así que el baile ya no sólo como fenómeno constituyente en la vida cotidiana de sus bailarines y bailarinas, al aparecer en ese poderoso medio de comunicación como lo es la televisión, pasa a ser objeto de interpretación en quienes pudieron verlo aunque sea descontextualizado de los salones y despojado de las significaciones y sentidos compartidos sobre el mismo.

Con base en lo anterior es que se puede analizar este hecho mediático como fundamental en la trascendencia social que poco a poco fue teniendo el swing criollo en otras esferas de la realidad social costarricense y por ende convocando a nuevos sujetos en la configuración de representaciones que les permitieran darle sentido a la práctica y al reunirse en otros espacios para querer aprenderlo y reproducirlo. En la medida en que la televisión lo muestra, se legitima públicamente, se acepta aunque se siga criticando y para

algunos continúe siendo objeto de burla; no obstante para otros, que no eran bailarines y lo vieron por primera vez en ese programa, el baile despertó emociones y con ello la necesidad de experimentarlo y vivirlo, directamente, sea practicando en la casa, atreviéndose a asistir a los afamados salones o bien buscando ayuda en espacios de enseñanza como las academias de baile.

Por ello es que la exposición pública que vive el swing criollo con su aparición en la televisión, marcó el devenir histórico del ritmo y las nuevas representaciones que se configurarían en torno al mismo.

b. De los salones a las academias: “Swing puro y swing clásico”

En la medida en que el swing criollo se fue dando a conocer en otras esferas de la vida social costarricense, tal y como se expresó anteriormente con el programa de televisión Fantástico, se hace posible pensar que se fueron creando las condiciones para que este baile empezará a volverse atractivo para la población, o bien, que despertará la curiosidad con sus movimientos, pasos, saltos, vueltas y personajes que lo estaban representando; al mismo tiempo en que estimulará su conocimiento tanto a nivel investigativo como práctico.

Es por esto que se debe retomar, desde una perspectiva analítica, ese proceso de sistematización de la enseñanza del baile popular, como llave de entrada para una reinención del swing criollo inicial en tanto deja su carácter empírico de los salones de baile, para convertirse en un objeto de estudio y práctica metódica por parte de bailarines y bailarinas profesionales y aficionados(as). En consecuencia su carácter popular, que anteriormente lo vinculaba con sectores sociales subalternos; se modifica y de ese momento en adelante, lo popular en el swing estará encarnado por tener un alcance extensivo dentro de la sociedad costarricense y ser aprendido, practicado y reinventado por múltiples y muy variados sectores de la misma.

Al respecto se debe aclarar que el swing criollo entendido desde la noción de cultura popular, se concibe como la expresión de una respuesta social, elaborada en contextos y momentos determinados dentro de la realidad social. Tal afirmación se apoya en el hecho de que, elementos como edad, sexo, ocupaciones especializadas, jerarquías y clases sociales, establecen espacios propios de creación, reproducción y recreación de ciertos conocimientos y actividades (Colombres, 1987).

De acuerdo con esto cabe anotar que autores como Lombardi (1978), García-Canclini (1982), Chang y Chaves (1997), se refieren a la cultura popular desde una concepción marxista; gracias a la cual, la realidad social se asume como una vivencia del dominio de clase, donde la cultura actúa como herramienta para transformar el sistema social y construir la hegemonía de cada clase. Lo anterior deriva de la herencia dejada por el pensamiento marxista, en el cual todo componente ideológico, supraestructural de la sociedad, tiene como fundamento un componente material; legitimado por la existencia de poblaciones divididas con base en la propiedad sobre los instrumentos de producción.

En concordancia con lo anterior y dentro del ámbito que se ha mencionado a lo largo de este capítulo sobre el surgimiento del swing criollo, se podría hablar de una cultura hegemónica y dominante; conformada con base en representaciones sociales respecto a lo que se considera legítimo. Sin embargo, cabe resaltar que pese a ello, los sectores subalternos o también populares no son receptores pasivos de imaginarios; sino que por el contrario, culturalmente también generan expresiones y manifestaciones sobre las formas en cómo se asumen dentro del mundo, cómo detrás de la subordinación se crea y recrea ése mismo mundo, por medio de diversos fenómenos culturales, vivos, activos, en continuo cambio y modificación.

De acuerdo con esto, la cultura popular se manifiesta en contraste con las formas culturales oficiales dentro de una sociedad, a partir de la cual se conforma una “dualidad de mundo” que pone en evidencia no sólo las situaciones de subordinación; sino también ése proyecto creativo alterno.

Así, la cultura popular se podría concebir como una totalidad diversa y compleja que mas allá de oscilar en el binomio de lo hegemónico y lo subalterno, y de definirse entonces por oposición a una cultura dominante; rompe con las formas oficiales o bien, esas representaciones sociales legitimadas sobre cómo concebir la vida, cómo pensarla, cómo construirla, cómo actuar en ella y cómo recrearla.

De tal forma, en su interior se descubren sociedades estratificadas, grupos excluidos, que, ante las necesidades de apropiación, han producido otras expresiones culturales, a partir de sus propias representaciones de la realidad y traducidas como formas de vida. Todo ello al margen de ése otro mundo justificado y normalizado desde sectores sociales alternos.

Con base en lo anterior, el baile del swing criollo se puede leer además como una respuesta con un sentido político y simbólico, que constituye una representación social o bien un imaginario construido, fundamentado y fortalecido por una organización social estratificada, y que por ende, proporciona a los sujetos, elementos ideológicos para vivir al interior de dicho contexto socio-cultural.

Es así que el swing criollo, comprendido dentro del ámbito de lo popular, no sólo define la posición que tienen en el mundo aquellos que lo practican; sino que como representación social, en sí mismo es una posición ideológica constituida sobre ése mundo.

De acuerdo con esto, el swing criollo, en tanto que baile, está cargado de significados sociales, los cuales se expresan a través de movimientos y gestos corporales intencionales y con sentido; que a su vez, representan una forma particular de apropiarse del mundo y de comunicarse con él.

c. Academias de baile

Es así que las academias de baile cumplen un doble papel dentro de lo que es la enseñanza del baile popular y en el caso específico de esta investigación, del swing criollo. Por una parte, abren otro espacio para el despliegue del mismo, al cual tienen acceso un mayor número de personas, así como también una gran diversidad de ellas. Por otra, son un ejemplo de la aceptación que poco a poco ha ido ganando el swing criollo gracias a la cual se hace posible concebir otra forma diferente de enseñanza, aprendizaje y reproducción de dicho baile.

Para mencionar un ejemplo de esto, se cuenta con el caso de la experiencia que ha tenido la academia de baile Merecumbé, en la cual, la enseñanza del swing criollo se dio desde sus inicios, es decir, desde hace 16 años. Según Liliana Valle (2007) fundadora y actual representante, los programas de enseñanza incluyeron al swing dentro del segundo nivel de aprendizaje de los bailes populares, debido a la complejidad del movimiento y la coordinación con la música.

Desde ese momento era evidente que había una enorme resistencia, o sea la gente recibía clases, algunos muy motivados, otros no. Nuestra política ha sido siempre que como institución queremos que la gente entienda el lenguaje en general y que cada uno use lo que requiere de la manera

cotidiana; pero, no cercenar el conocimiento porque entonces, se pierde el objetivo fundamental nuestro (Valle, L. 2007).

De acuerdo con esto se rescata que la academia con una perspectiva fundamentalmente artística, hace del baile popular y, por ende, del swing criollo una experiencia de aprendizaje como parte del entramado cultural costarricense; para que de este modo cada persona vincule los conocimientos adquiridos de la manera que mejor le parezca dentro de su vida cotidiana. Aquí es interesante notar el lugar y la importancia que se le está dando a este ritmo, al enseñarse junto con otros ritmos de carácter popular como la salsa o el merengue; y además de haber pasado por un proceso de estudio sistemático para lo mismo.

Para la bailarina del salón Karymar, Numa Chacón (2007), el papel que han jugado las academias de baile no ha sido muy importante dentro de los procesos de popularización del mismo. Según ella el swing criollo es un baile de la calle y, por consiguiente, las academias solo alcanzan a enseñar lo más básico de su estructura, dejando a un lado todas las vivencias que se dan en el salón de baile, que además están atravesadas por la importancia del ser original con los pasos que se ejecutan. Contrariamente, señala:

En las academias siempre llevan una línea de adelante y atrás, o sea siempre lo mismo. En cambio en el salón es como más de uno, no sé cómo explicarle pero no es tan básico como el de academia, es más original. Cada quien hace lo que quiera en la pista, solo hay que mantener el brinquito... ahí todo el mundo lo baila como sienta la música (Chacón, N. 2007).

Lo anterior lleva a rescatar varios aspectos dentro de la historicidad del swing criollo. Por una parte, al hacer un análisis desde afuera de toda esta trayectoria se puede ver que estos espacios de enseñanza sí tienen gran trascendencia en lo que respecta a la salida del baile de los salones y su consecuente inserción en lugares más asequibles para otro tipo de población; pese a que esto desvirtúe o bien, descontextualice cómo es que se ha dado la vivencia de este fenómeno dancístico por parte de esa población llamada “pachucos”, al interior de aquellos espacios de prohibición.

Así el swing criollo no sólo es un baile que es experimentado por parte de gente pachuca en los salones de baile, o que puede verse como parte de un objeto comercializado en la televisión; cuando pasa a formar parte de la enseñanza formal en academias de baile, se convierte en un baile que se piensa estructuralmente y que, asimismo, se desagrega para poder entender la estructura misma y trasmitirla a quienes desean aprenderlo. De ahí que la enseñanza en la academia sea fundamental en la reconfiguración de las representaciones sociales que se construyen a lo largo del tiempo sobre el swing criollo, pues éste se desprende del contexto sociocultural en que se originó, para trasladarse a espacios de enseñanza y reproducción sistematizada al alcance de otros sectores de la población, para quienes las sensaciones, los sentimientos, motivaciones y representaciones surgidas sobre el mismo van a variar de acuerdo con la incorporación de la práctica en sus propias vidas cotidianas.

En este sentido las academias de baile se convierten en nuevos espacios de socialización de la práctica del swing, las cuales al integrar a otros sectores sociales, no sólo popularizan, diversifican y extienden la práctica; sino que también la insertan dentro del dinamismo y la recreación de la cual es objeto, incidiendo en el surgimiento de nuevos repertorios, que son legitimados por este modelo de enseñanza sistemático.

De ahí que entonces el aprendizaje en academias se convierta además en otro medio de apropiarse de este baile y, por ende, de construir nuevas representaciones o bien sistemas referenciales para interpretar lo sucedido con este ritmo en nuevos contextos de comunicación y de transmisión de saberes, valores y sentimientos asociados a la práctica misma e, igualmente, a la forma en cómo se interioriza y cómo cada nuevo aprendiz se identifica con la misma.

Con base en lo anterior no se puede obviar cómo esta apertura de academias, consecuencia de la popularización mediática que se da a raíz del programa Fantástico, irrumpió en lo que podrían llamarse mecanismos originales de experimentación del swing; los cuales antes de esto giraban en torno a lugares exclusivos de práctica como se han mencionado a los salones de baile y discotecas. Esto influye en que las identidades de los bailarines y las bailarinas iniciales se alimenten de otro elemento de contraste representado en la forma de aprendizaje y, en la consecuente ejecución del baile; sin olvidar que además

entraron a escena nuevos sujetos interesados en ser bailarines y bailarinas de swing criollo y de asumirlo como parte de sus identidades individuales.

De esta forma es que se abre la posibilidad de encontrar cómo dentro de un grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo, que cada vez se amplía más; lo primigenio vuelve a entrar en relación, ya no con una sociedad hegemónica que deslegitima la práctica, sino por el contrario con otros grupos que quieren aprenderla. Esto da paso a los procesos de identificación e identización, mediante los cuales la práctica de swing ya no es el único elemento de cohesión en los primeros bailarines y bailarinas, sino que se comienzan a incorporar valoraciones y sentido en torno a las características del baile, a la legitimidad del swing de antes, el de salón, sobre el de academias; y así, la esencia del ser bailarín de swing y de reconocerse y ser reconocido como tal, suponiendo esa germinación y experiencia orgánica arraigada a los salones.

d. Compañía Nacional de Danza (CND)

Al igual que como ha sucedido con la apertura de las academias, la práctica del swing criollo se ha extendido al ámbito institucional y oficial, como es el caso de la CND del Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ); de tal manera que se encuentra representado de otra forma, saliendo del salón de baile, de sus bailarines y bailarinas tradicionales, y dando cabida a un espacio donde se retoma en un sentido de expresión artística, sin desvirtuar o desconocer toda la historia que hay detrás. Esto se logró plasmar en la presentación de la obra “*NADIE ME QUITA LO BAILADO*” *una historia a ritmo de swing y bolero* (2003) cuya coreografía estuvo a cargo de la bailarina Liliana Valle. El señor Carlos Ovares (2007), ex director de la CND menciona lo siguiente:

... uno de los objetivos de la CND, en este sentido es llevar la danza a la mayor parte del país, tanto dentro del territorio nacional como fuera del territorio nacional y por un lado también, realizar, crear espectáculos que hablen de nuestra idiosincrasia, que hablen de nuestra identidad, de nuestra manera de ser; y transportarlos justamente al arte para que el público de alguna manera se identifique mucho más con lo que está viendo. En ese sentido la compañía realizó una investigación bastante exhaustiva sobre nuestras danzas populares... (Ovares, C. 2007).

Es pues desde esta perspectiva que oficialmente se le da un estatus, un reconocimiento y una vinculación al swing criollo con las expresiones culturales e identitarias de los costarricenses. Tomando en consideración la importancia que tuvieron situaciones previas de popularización del baile, a través de la televisión y las academias; puede decirse que había un contexto sociocultural oportuno sobre el cual se podía pensar en la posibilidad de presentar una obra en la cual el repertorio dancístico incluyera al swing criollo, legitimando de manera oficial toda una práctica social, al mismo tiempo que un mundo de identidades contrastantes subyacentes a la misma.

De este modo la CND, dentro de su programa “Espacio Urbano”, coordinó con los salones y academias de baile popular para la conducción de la investigación sobre la danza popular costarricense, como un precedente a la creación y presentación del espectáculo, en el cual fusionaron danza contemporánea con los ritmos populares de swing y bolero.

Para ello la investigación que se hizo sobre el movimiento fue a través de la realización de talleres que contaron con la participación de Ligia Torijano, considerada como una de las bailarinas populares de gran trayectoria y conocimiento en torno este ritmo:

... ella nos dio un taller unos dos o tres meses a todos los bailarines. Entonces nos empezó a acercar al movimiento, nos invitó al Karymar, fuimos, entonces empezó todo un proceso de capacitación y de alguna manera de convencimiento a la danza profesional de que es también muy importante hablar de la danza popular desde una institución oficial y [así] empezó el proyecto... (Ibid.).

Al respecto de su experiencia con el trabajo en la CND, la bailarina de swing criollo, Ligia Torijano menciona:

Yo ya lo he dicho, uno de los trabajos que más he disfrutado ha sido con la Compañía Nacional de Danza... fue un trabajo un poco duro porque ellos están hechos para otro tipo de baile, están muy estilizados y el swing criollo es otra cosa. Costó un poco que ellos captaran y entendieran cual era

la esencia y calidad del baile, sin embargo; ellos no tienen problemas en memorizar pasos... (Torijano, L. 2007).

De este modo, la experiencia que ha dejado esta obra dentro de la dinámica histórica del swing criollo retoma una vez más los cambios en las representaciones sociales que se han construido sobre el mismo a lo largo del tiempo, y en este caso dentro de las esferas de las motivaciones, percepciones y valoraciones que se perciben desde las realidades sociales oficiales. Por lo cual se debe considerar la presencia de cambios culturales importantes que han facilitado las condiciones para que desde una institución pública se considere la posibilidad de llevarlo como expresión identitaria y además artística, reconfigurando aún más ése carácter público dado desde su aparición en la televisión nacional.

En consecuencia, la CND representa ese punto de confluencia que se nutre tanto de la experiencia acumulada de las academias, como también de los bailarines y las bailarinas de salón; gracias a lo cual se posibilita la sensibilización de coreógrafos, bailarines y bailarinas respecto al reconocimiento del swing criollo como danza, dando paso a un reconocimiento oficial del mismo, como parte de la realidad sociocultural costarricense.

Por lo tanto, se puede ver además cómo el swing criollo se vuelve un recurso cultural adaptable a las tendencias de gestión cultural que se manejan en el ámbito oficial; estableciendo un cambio en las percepciones no sólo de las instituciones sino de la sociedad costarricense en general, que acepta y se recrea al calor de los brinquitos, a través de un montaje artístico. Así, el baile ocupa un lugar dentro de los referentes de identidad que poco a poco se institucionalizan, y con ello se promueven a través de distintas esferas del ámbito cultural legitimado en un ente como el MCJ.

e. Karymar: La cuna del swing

Karymar es un lugar que tiene como una magia, tiene algo como un encanto, un ambiente diferente al resto de los salones. Yo he estado en el Cuchi frito, y nada que ver, fui a Tania's y nada que ver, es el lugar es un entorno en el que se juntan tantos tipos de gente, por ejemplo, ahí llegan abogados

mujeres y abogados hombres, secretarias, hasta el gerente del Banco de Costa Rica quien iba con la esposa ... (Tristán, F. 2007)

El salón de baile Karymar o Ipanema, como se llamaba anteriormente, era un local ubicado en Guadalupe, el existió por más de 20 años, manteniéndose como uno de los pocos salones josefinos en donde se bailaba swing criollo con preferencia, convocando tanto a algunas personas pioneras del ritmo como a otras más jóvenes, pero no por ello menos interesadas en ostentar sus habilidades y conocimientos en torno a este baile.

Su importancia dentro de este intento por reconstruir la historia del swing criollo radica en que a pesar de ser un salón relativamente nuevo en comparación con aquellos ya desaparecidos en los que se gestaron los primeros pasos de este baile; recibió la denominación de “la cuna del swing” pues albergó tanto a la generación conformada por los bailarines más antiguos en la práctica como a aquellos que se incorporaron en este siglo en la misma. Karymar en tanto que espacio físico, social y simbólico sirvió como contexto idóneo para la reproducción del baile en la vida cotidiana costarricense, intentando mantenerse como salón y, por consiguiente, defender la esencia que caracterizó al swing criollo en sus inicios. Las clases gratuitas de baile impartidas semanalmente, así como también la música que se ponía, la gente que lo frecuentaba y el reconocimiento público que tenía como un salón para bailar swing criollo; se constituyeron como elementos fundamentales para dar continuidad a la práctica y servir como espacio para la reinvención de las representaciones sociales que éste despertaba tanto en observadores curiosos que se acercaban como a aprendices y también a los reconocidos bailarines.

Como espacio físico, Karymar se componía del mobiliario integrado por lámparas, mesas, sillas y parlantes; utilería como cuadros, espejos, banderas, etc. Sonidos de música, gritos, silbidos, risas, etc. Además de zonas conformadas por la pista de baile, barra, cabina del Dj y mesas. Iluminación que se observaba en las tonalidades y la intensidad. Y olores que se percibían del tabaco, el licor, los perfumes y el sudor. Lo anterior permite inferir cómo los elementos que constituyeron el espacio físico del salón Karymar le dieron una determinada identidad, así como también intervinieron en el hecho de que éste contara con ciertos recursos necesarios para el desarrollo de la práctica del swing criollo, hecho que adquirió gran trascendencia en el lugar debido a la legitimidad que reforzaron los bailarines

y las bailarinas con su habitual asistencia y, por ende, al incorporar su visita semanal o quincenal como parte de las rutinas de la vida cotidiana.

Por su parte en tanto que espacio social, Karymar albergaba no solo sujetos sino también relaciones entre sí y con el espacio físico, así como también diferentes acontecimientos que sirvieron para recrear los sentimientos, motivaciones, percepciones y significados detrás de la experiencia de encontrarse para bailar swing criollo. En este sentido los sujetos son todos aquellos bailarines y bailarinas de la vieja y nueva generación, al igual que el Dj encargado de programar la música y demás personas entre las que se encuentran observadores, personas que atendían, etc.

No obstante, de todo este conjunto los bailarines y las bailarinas se encuentran ubicados en una jerarquía superior pues fueron las personas más importantes del lugar, al ser quienes le otorgaron el sentido de salón de baile, así como de la preferencia e identidad asumida hacia el swing criollo. Pese a esto no se puede desconocer que tanto bailarines y bailarinas como DJ y demás sujetos establecieron formas de interacción en Karymar que incidieron en la configuración de formas comunes para interpretar este espacio, la actividad que allí se desarrollaba, las relaciones que de ella se desprendía; así como otra serie de aspectos simbólicos que les permitieron aprehender el baile como fenómeno cargado de significado en sus vidas cotidianas.

En consecuencia, podría decirse que ese espacio social, al igual que el físico, fue indispensable para la conducción del swing criollo; es decir que además de una simple disposición del mobiliario del lugar y la entrada y salida de gente del mismo, sucedieron una serie de interacciones que intervinieron en la construcción conjunta de esa realidad como contexto legítimo para el disfrute del ritmo, al mismo tiempo en que se validó la práctica como tal por encima de cualquier otro baile popular; reforzando la necesidad interiorizarla y asumirla como parte de esa organización intersubjetiva de lo cotidiano y así el compartir referentes comunes sobre el sentido de la misma.

A partir de lo anterior es que Karymar como espacio simbólico dentro de la historia del swing criollo, se configuró a partir de los elementos que interactuaron en el espacio social y que a su vez se sirvieron del espacio físico y del carácter corporal del movimiento mismo para generar representaciones sociales; es decir estructuras, categorías que permitieron a los bailarines allí reunidos comprender el fenómeno desplegado,

experimentarlo desde sus cuerpos pero interiorizándolo desde el mundo consensual y simbólico de la vida cotidiana.

Es por ello que Karymar como sobreviviente pero, especialmente, como salón en el que se intentó mantener la práctica del swing criollo con toda su esencia sociocultural, tiene gran importancia para que el baile, a pesar de popularizarse en medios de comunicación y salir a otros espacios de reproducción dancística; mantuviera el sello originario vinculado a la calle y, en consecuencia, a los rasgos que le dieron su particularidad y atractivo.

La pérdida material de Karymar frente a la subsistencia simbólica

A partir de lo anterior se puede dilucidar la importancia y el valor que tuvo Karymar, como espacio físico, social y simbólico, para los bailarines, bailarinas y personas que lo frecuentaron. Al igual que otros salones de baile que cerraron sus puertas, Karymar por su ambiente tan particular posibilitaba que se establecieran relaciones de correspondencia entre el bailarín o bailarina con el espacio y el bailarín o bailarina con otros u otras bailarinas, esto a través de las normas y valores que están relacionados con el diálogo intersubjetivo que se estableció entre el individuo con el grupo, que al interior del salón se congregaba y que hoy preservan sensaciones, sentimientos y pensamientos; esto se ve reforzado por la tradición oral, los recuerdos y la memoria colectiva concretada a partir del espacio, lo cual ha servido como mecanismo para preservar y seguir transmitiendo el baile a generaciones de reemplazo.

La interacción social entre el bailarín o la bailarina con los demás bailarines o bailarinas durante la práctica dancística constante propiciaron ese ambiente intersubjetivo en el cual se establecieron relaciones simbólicas entre el conjunto de diversos conocimientos, percepciones, sensaciones y valoraciones que emergieron desde los propios bailarines y bailarinas. Esta intersubjetividad del entorno se ve frenada con el cierre de Karymar, el 1ero de noviembre del 2008; sin embargo, las relaciones sociales, los sentimientos, percepciones y valoraciones personales siguen latentes en los bailarines y bailarinas que los portan.

Este salón de baile fue considerado por muchos de ellos y ellas como “la cuna del swing”⁷; convirtiéndose así en la meca de la práctica y ejecución de este baile popular. De igual manera, el lugar por sí mismo superó las barreras sociales y culturales al posicionarse frente al mundo globalizado como un espacio de rescate de la práctica del swing criollo, desde una perspectiva recreativa y lúdica; llegando a convertirse en una de las formas de entretenimiento social del momento. Tanto así que es legitimada a través de los medios de comunicación, con programas como: “Los Piratas del Ritmo”, “Bailando por un Sueño” y “Studio 7” y la prensa escrita con varios reportajes. Así se evidencia en un artículo del periódico “*La Nación*”, en su sección *Viva*:

El swing criollo está de luto. Esta semana perdió la cuna que lo vio nacer: Karimar. El local guadalupano fue demolido para construir en su lugar un nuevo edificio. ...Según explicó la bailarina Ligia Torijano –quien estuvo a cargo de Karimar por cinco años y dio clases en este sitio– los dueños del local decidieron venderlo ya que no estaban interesados en el negocio. Torijano indicó que sobre la famosa cuna del swing pesaba un juicio por subarrendamiento. Además, a esto se sumó la oferta de compra de una firma bancaria que andaba detrás del terreno.

Para el director de la Compañía Nacional de Danza, Humberto Canessa, la pérdida es irreparable. “Desgraciadamente no está considerado como parte del patrimonio. Es una pena que todos los salones de baile desaparezcan”, comentó. El director de la Compañía destacó que lo más interesante de Karimar era el ambiente familiar que tenía, ya que era un viejo salón. Según Canessa, ese ambiente íntimo era lo que invitaba a bailar, lo que él considera que no sucede en las nuevas discotecas. “Con el cierre de este lugar ya no habrá dónde llevar a figuras internacionales que se interesen en el

⁷ Esta denominación se le debe en tanto Karymar se convirtió en el lugar que adoptó el swing, luego del cierre de muchos de los salones josefinos que fueron punto de partida para el origen del ritmo. El salón de baile Karymar se volvió un hogar para muchos de los bailarines de la vieja y la nueva guardia, quienes hallaron un espacio para poder continuar con el despliegue dancístico que caracteriza a este grupo y aún se mantiene vigente luego del cierre de éste.

baile costarricense”, manifestó... (Flores, A. Sábado 15 de noviembre de 2008.

El swing llora pérdida de Karymar. Sección: *Viva, La Nación.*).

De esta manera, queda expuesto que la práctica dancística requiere de un espacio físico, a partir del cual se da el desarrollo de experiencias de vida y en ocasiones se establecen grupos de bailarines y bailarinas que brindan sentido a la dinámica que al interior se despliega con cada paso o movimiento de baile ejecutado. No obstante, la expropiación de este espacio físico hace que el individuo abstraiga consigo todos aquellos hechos sociales acontecidos y legitimados, tanto por sí mismo como por el grupo del que fue parte.

Asimismo, la pérdida de un lugar de confluencia social, como lo fue Karymar, pone a prueba la transmisión y subsistencia de todos aquellos elementos representacionales configurados por el grupo de bailarines y bailarinas de la Vieja y la Nueva guardia, puesto que ellos(as) son portadores(as) de dichos elementos simbólicos, en tanto le dan una continuidad a la práctica dancística del swing criollo en otros salones y espacios de baile. Al respecto de la vigencia del swing criollo, luego del cierre de Karymar, el joven bailarín Alejandro David Quesada Richmon menciona:

El swing si se mantiene, si a la gente no les gusta Salsa 54 se van a Tania y si no se van a algún [salón de baile] por ahí, mantener el baile está en cada quien. Casi la mayoría se ha venido a Karymar o Salsa 54, a mí me parece que son pocas las personas que no les ha gustado este nuevo lugar. Sigue con la misma música, el mismo Dijei y la misma gente; hay que acostumbrarse sólo al lugar. Si abren algo a parte de Salsa 54 tendría que ser muy [descuidado], más feo estructuralmente hablando (Quesada, A. 2008).

De ahí que varios de los elementos más importantes que destacaron a Karymar, como uno de los pocos salones josefinos en donde se bailaba swing criollo, fueron su estética interna, la disposición del espacio físico y la gente que configuró el espacio simbólico, a partir de las dinámicas sociales que se establecían, los códigos de lenguaje no verbal, el conocimiento trasmitido a partir del sistema de aprendizaje tanto individual como

grupal que se ponía en práctica; así como por la construcción intersubjetiva a la que apelaba el bailarín y bailarinas al contacto con otros(as) bailarines(as), en un diálogo *continuum* respecto al gusto y vínculo con el baile.

El salón de baile Karymar encerró por años los recuerdos, momentos e imágenes que de alguna manera complementaban la práctica del swing criollo, la combinación de generaciones experimentadas y de jóvenes principiantes; así como el intercambio de conocimiento entre ellas. Tal y como lo señala el bailarín de la nueva guardia, Cristian Pardo Agüero:

...la esencia y el gustito de Karymar estaba en Guadalupe, frente a la municipalidad, frente al Más por Menos en ese cajón, ese chinchorro, bajo esas latas y en ese piso de madera medio podrido, ahí fue donde Karymar tuvo su apogeo, el gustito por el swing, esa escuela, ese gremio y esa familia era en ese lugar y nada más. Después de haber cerrado ahí, en ningún otro lugar se siente lo mismo, fue un núcleo del swing y de la cumbia. Por ejemplo, cuando yo iba a bailar swing a Castro's Bar y [a] Karymar hacía los mismo pasos en un lugar y otro, y yo sentí en el fondo que era totalmente diferente y eso que estaba haciendo la misma vuelta y el mismo paso. Yo me preguntaba, ¿qué será el ambiente o la gente?, se sentía diferente. No sé, aunque fue el mismo paso, el mismo ritmo y la misma cumbia, no sé, se sentía un poco más sencillo. En Karymar uno se excitaba y uno siente esa energía, para mí era esa pista de baile, las mesitas y el techo, además del ambiente que no era como el de una discotheque, sino tipo rancho, como tipo "chinchorrito" lo que le daba el ambiente y el sabor (Prado, C. 2008).

Gran parte de la experiencia con el swing criollo se debía al lugar en sí mismo. Un salón de baile, que como se describió, poseía una estructura modesta y sencilla, pero que se caracterizaba por una atmósfera particular, llena de energía y vitalidad, constituida por los bailarines y las bailarinas, quienes le otorgaron un sentido de familiaridad al espacio físico; al tiempo en que se establecía un intercambio de experiencias entre los y las participantes, por medio de los códigos y valores simbólicos implícitos en la práctica dancística. De ahí

sobreviene la dimensión simbólica del espacio, la cual se posaba en sensaciones como la energía y la pasión que muchos de los bailarines y las bailarinas experimentaron al practicar el swing criollo en Karymar y no en otro lugar.

Mucha de la adrenalina que produce este baile popular va de la mano con el “desempeño” que realice el bailarín o la bailarina, así lo define Goffman (1994) al señalarlo como el *performance*⁸ que se lleve a cabo en la pista de baile. Esta creación de representaciones y *performances* válidos socialmente se encuentran encarnadas y corporizadas pues se necesitan cuerpos entrenados, disciplinados y estéticos que acrecienten el valor personal (Blanco, 2008).

El valor personal del bailarín o bailarina aumentaba con el conocimiento que éste tuviese de la pista de baile, el desplazamiento y dominio del espacio se sumaban al capital social dancístico que con los años de práctica se acrecentaba, pero que ante el cambio se ve reforzado y puesto aprueba hoy en día, a través de su vigencia en nuevos espacios de práctica. Esto fue comprobado mediante una de las impresiones personales brindadas por la bailarina Ana María Benavides Damaris:

Cuando yo me enteré que eso se iba a cerrar yo me dije qué [triste], porque ir a bailar a otro salón de baile no va a ser igual, ya uno conocía la pista, el piso de madera, ya uno le tenía confianza. Ahora no pasa lo mismo en otras pistas de baile, hay que adaptarse al piso, hay que conocer el piso, hay que tener buena retentiva del lugar donde voy a bailar; en cambio, aunque el piso de Karymar se hundiera, para nosotros era lindísimo que con los tacones se le metieran en las hendijas (Benavides, A. 2008).

La trascendencia de Karymar y la pérdida que ha dejado para quienes lo conocieron

⁸ *El estudio del performance muestra cómo las personas no se comportan de una sola manera, sino que, al igual que en las actuaciones del teatro o de las películas, desempeñan diferentes papeles, dependiendo del tiempo-espacio (escenario) en que se encuentran, además de las personas con quienes interactúen. Esto da una idea más clara de cómo, por intermedio de múltiples formas de comunicación e identificación con otras personas, se construyen las identidades individuales y grupales de los y las bailarinas tanto en el mundo de los oficios, de la estética y, por ende, en el lúdico, en el cual se encuentra implícito el baile del swing criollo. La teoría del performance nos habla de un modo de comunicación, estéticamente, manifiesto y denso; enmarcado en un espacio singular (el salón) y puesto en escena para una audiencia [la pista de baile].* (Blanco, 2008: 41)

aún vive para ellos, así como las situaciones emotivas y simbólicas que compartieron entre sus paredes y las relaciones que establecieron con otros sujetos sociales; a partir de las cuales fueron configurando percepciones y sensaciones en torno a la práctica del *swing criollo* y de sus bailarines bailarinas.

El salón de baile Karymar fue escenario de múltiples dinámicas de interacción simbólica, como se mencionó anteriormente, gracias a las cuales los bailarines de *swing* configuraron las representaciones sociales respecto al baile, lo cual se reafirma y valida a partir de la trascendencia histórica de dicho fenómeno dancístico y que, actualmente, vuelve a enfrentar cambios que revalidan su esencia intangible ante la sociedad; en tanto se mantiene vigente en distintos sectores sociales, así como nuevos espacios de práctica.

Si bien la pérdida del salón de baile es material, el escenario conformado en éste, ha hecho que la dinámica cotidiana de los bailarines y bailarinas genere mecanismos de subsistencia simbólica (ver el *Capítulo V*), a través de los cuales se enfrenta el cambio y se rescata su esencial intangible; mediante la transmisión de conocimientos, el surgimiento de nuevos estilos de baile, la reconfiguración de las relaciones interpersonales, así como del lenguaje no verbal empleado.

A partir de este hecho han surgido nuevos puntos exclusivos para la práctica dancística del *swing criollo*, como lo son: Karymar – Disco Salsa 54, el Rinconcito Peruano, entre otros. Al respecto, el bailarín de la Vieja Guardia, Carlos “Gringo” Moreira Alfaro, menciona:

Nosotros siempre tenemos dos puertas, entramos por una y salimos por otra y si se cierra una se abre otra y si se cierra Karymar nosotros tenemos otros salones donde irnos a desahogar, por lo tanto, no es problema ese cierre de Karymar, porque a nosotros nos cierran un lugar y abrimos otro. Cerró Karymar y abrimos Salsa 54, y si se cierra este tenemos el Tania. El baile del swing criollo no creo que desaparezca, pronto, por esta situación.... El que un lugar se cierre, el que un bailarín se muera, el que yo me muera, eso no quiere decir que el baile se acaba, hay varios discípulos que están trabajando en eso. Ya tenemos sucursales que están trabajando sobre el Swing, la música popular, la cultura nuestra. Hay personas que están trabajando más a fondo, porque

ellos viven del baile, nosotros no, somos simplemente bailarines y espectadores; entonces podemos ir a bailar a la Avenida Central o donde nos lleven a bailar, pero si usted vive de la música tiene que trabajar con eso y estar sobre eso. Incluso este tipo de ritmo [swing criollo] ha recorrido parte del mundo, ha estado en Europa, el documental que hicimos sobre este baile ha ido hasta allá (Moreira, C. 2009).

Por lo tanto, es evidente la posibilidad de una readaptación a un nuevo espacio, la continuidad que se le sigue dando al fenómeno dancístico, a la música, clases de baile y demás elementos repertoriables tanto en los nuevos espacios de práctica como en los conformados anteriormente, y que han sido cerrados en su momento. Sin embargo, no hay quienes no mencionen que gran parte de los bailarines y las bailarinas de la Vieja Guardia se han visto más afectados por este acontecimiento, a pesar de ello hay bailarines y bailarinas que paulatinamente se han ido apropiando de los nuevos sitios de encuentro y despliegue rítmico, persiste un anclaje simbólico y nostálgico por aquellos espacios sacralizados, mediante la práctica constante del swing criollo en su interior a lo largo del tiempo.

En tanto que la Nueva Guardia de bailarines y bailarinas han generado nuevos espacios de confluencia dancística y están anuentes a enfrentar los cambios que se vengan, a través de nuevos medios de subsistencia y readaptación del baile a otros espacios físicos, como: la realización de clases de baile tanto en salones, gimnasios, casas de habitación y/o auditorios, lo cual es posible gracias a que algunos(as) de los(as) bailarines(as) hayan en la enseñanza del swing criollo un medio de subsistencia; contribuyendo así con la difusión de dicha práctica cultural, así como con su presencia dentro del entramado social costarricense.

Ahora bien, la subsistencia de Karymar como espacio social y simbólico se puede dilucidar muy bien en palabras del bailarín Cristian Prado, quien dice:

El llevarse parte de los(as) bailarines(as) [a otro salón de baile como Salsa 54] y la música, hace que se lleven parte de la esencia de Karymar a este otro lugar, pero digamos que el cambio para nosotros los bailarines jóvenes no

es tan grande, porque somos más adaptables y lo que yo ya viví allá [Karymar en Guadalupe, Goicoechea] ya lo viví, pero la vieja guardia si se ve más afectada. La gente de la vieja guardia se fueron para el salón Tania, por la música, por la pista de baile, las mesas y el ambiente del salón en sí, que es como el de un [lugar descuidado]; más corriente, clandestino y pachucón (Prado, C. 2008).

Este contraste de opiniones entre representantes de la Vieja y la Nueva Guardia demuestra que el swing criollo tuvo una pérdida física muy importante y valiosa para este círculo sociocultural, pero que a la vez genera un cambio simbólico dentro del gremio, lo cual permite una readaptación del baile a diversos escenarios dancísticos, a pesar de que algunos de los bailarines hallen dificultades hoy día al desacostumbrarse de la idea de Karymar en Guadalupe y reacostumbrarse a otros espacios de confluencia dancística.

La importancia de la permanencia del swing criollo para muchos de los bailarines se centra en la existencia y presencia de nuevos espacios de socialización que permitan la práctica dancística semanal. Así lo menciona Daniel “Tito” Hernández, un experto bailarín:

Pienso que aunque cierren lugares que fueron muy específicos en el baile del swing criollo, siempre va haber lugares en donde bailarlo, entonces no va a influir en los bailarines, porque ellos son los que se encargan de buscar dónde meterse para bailar, los que hacen un lugar son los bailarines y bailarinas, es la gente. Karymar cerró, pero los bailarines ahí están, entonces todo mundo averigua a dónde se está yendo a meter todo el mundo para ir también (Hernández, D. 2009).

Por tanto, la reinención del baile ante esta pérdida se logra sobrellevar a encontrar un nuevo espacio físico, por medio del cual los bailarines y bailarinas de swing criollo logren establecer una química y gusto tanto por el espacio físico como por la vida social que se construye en el mismo, con ello devienen la continua recreación del baile en sí mismo; comenzando por las descargas físicas que realizan en la pista, hasta por la

reintegración de nuevos(as) y conocidas(as) bailarines y bailarinas al nuevo espacio y de las viejas y nuevas mezclas musicales que se originan en los diversos momentos.

A partir de lo anterior hubo una etapa a través de la cual los bailarines y las bailarinas enfrentaron la pérdida, viéndose reflejada en la búsqueda continua de un espacio de reemplazo y anclaje social, en el cual fuera posible el despliegue dancístico del swing criollo, el cual fue hallado en Karymar – Disco Salsa 54, como una especie de desdoblamiento o proyección mística de lo que alguna vez representó Karymar “*La cuna del swing*”. Algunos y algunas devotas del swing criollo enfrentan su descontento y resistencia ante la pérdida de Karymar, asistiendo hoy día a otros salones de baile, como el conocido salón Tania; por su parte, hay quienes han preferido retirarse de la escena dancística.

De esta manera tanto los bailarines y las bailarinas de la nueva y vieja guardia han confrontado un trance de aceptación del cierre de y ausencia de Karymar, y con ello ha surgido una etapa de reinención del baile, a partir de su inducción a nuevos y desconocidos espacios de baile. Con esto surgen nuevas formas y mecanismos de interacción social en el espacio físico, tal y como lo menciona Knapp:

Cuando nos encontramos con una persona nueva, somos característicamente cautos, medidos y convencionales en nuestras respuestas. Lo mismo sucede cuando nos hallamos en medios que no nos son familiares, cargados de rituales y normas que aún no conocemos. En esta situación es posible que vacilemos antes de movernos con rapidez, y es probable que procedamos lentamente hasta que podamos asociar este entorno no familiar con alguno que ya conozcamos (Knapp, 1982: 85).

Por lo tanto, al igual que surgió Karymar al momento de la pérdida de otros salones, han de abrirse nuevos espacios de confluencia social y vivencia dancística, en los cuales se volverá a compartir la experiencia y habilidad en torno al swing criollo, a la vez que se alimenta la vida urbana de entornos sociales que vienen a revalidar el capital cultural dancístico diferencial que caracteriza a este ritmo (ver el *Capítulo V*). Tal como lo dijera Darío Blanco (2008) son *microcosmos sociales*, síntesis de la vida, de la sociedad y de la

cultura, todo condensado en un solo espacio-tiempo que permite la sociabilidad corporal y artística de cada una de las personas que participe de esta dinámica.

De tal manera, el baile viene a ser el evento por medio del cual el bailarín se adapte a los cambios circunstanciales que atañen al fenómeno dancístico, en donde hay una reorganización y readaptación de la vida cotidiana al momento en que tanto pensamientos, sentimientos, deseos y pasiones del bailarín y bailarina hallen un espacio de reemplazo donde desplegar todo el conocimiento en torno a esta práctica socio-cultural.

El salón de baile Karymar subsiste en tanto las viejas y nuevas generaciones que vivieron su esencia como espacio físico, social y simbólico la transmitan a las generaciones de reemplazo y subsista el recuerdo del que fue y seguirá siendo uno de los salones de baile de swing criollo más importantes para la cultura costarricense.

f. Reconocimiento público del baile

A partir de la apertura que ha tenido el baile del swing criollo con su enseñanza a través de gimnasios, academias, salones y talleres de baile, se ha dado una mayor proyección de esta expresión cultural. Asimismo, surge el interés por recuperar el valor de un baile popular, como lo es el swing criollo, desde la organización y ejecución de espectáculos de baile popular; con estos se da una mayor transmisión al swing criollo y a la cultura dancística que ha caracterizado a nuestro país a lo largo del tiempo. Es así como nace uno de los proyectos artísticos de baile el cual fue realizado por la bailarina profesional Lilliana Valle, quien realiza el montaje de “*Echémonos a pista*” (1991), espectáculo que hace un manejo del lenguaje dancístico a partir de lo que bailaba la gente comúnmente en los salones de baile; por lo tanto, dedican una de las secciones de la obra al swing costarricense.

Según la bailarina, el reconocimiento público ha variado mucho ya que la aceptación y acogida del swing criollo es aún mucho mayor hoy en día, al respecto añade:

Y es que ha habido muchas cosas, eso por ejemplo, insisto, casi todos los espectáculos de folclor, los grupos de folclor, en algún momento ponen algo de swing, ya está como mas entendido en ese sentido verdad... pienso que ha sido evidencia el enorme gusto que la gente tiene en todos los estados, desde las coreografías pequeñas que haga la gente en las escuelas, lo que

hagan los grupos de la diferentes academias; prácticamente todos los hoteles [o centros turísticos] a pesar de que su visión es una visión totalmente exotizada del baile popular..., meten un espectaculito de música tropical, con plumas y mujeres, toda esa idea exotizada de América Latina y su baile. Aún así no pueden dejarlo [al swing criollo] fuera, entonces incluyen un apartado de swing. Bueno en todos [esos espacios] está clara su penetración (Valle, L. 2007).

Con esta serie de eventos y situaciones que ocurren en los últimos diez años dan pie al desarrollo de un reconocimiento del swing criollo como baile popular costarricense, aunado a esto se encuentran las investigaciones realizadas por la bailarina Liliana Valle y la proyección que se le da por medio de la academia de baile Merecumbé y su Compañía de Baile Popular Merecumbé, con espectáculos como: “*Echémonos a pista*” (1991) y “*¿Bailamos? O qué...*” (2008). Así como los estudios realizados por la bailarina de swing criollo Ligia Torijano y el documental de la comunicadora Gabriela Hernández, “*Se prohíbe bailar suin*” (2003), hace que el pueblo costarricense, en general, empiece a tener un acceso directo al mismo y se funda un deseo por aprender a bailar este ritmo.

Otro de los eventos y momentos en los cuales se concibe un reconocimiento público de swing criollo ocurre en el 2003, cuando el MCJ y la CND concretan una iniciativa artística con el espectáculo “*Nadie me quita lo bailado*”, el cual surge como lo menciona el ex director de la CND, Carlos Ovares, por ...*una fuerza que dice: bueno pero es que Costa Rica tiene este baile es nuestro que pasa que el Estado que no lo reconoce, entonces el Estado lo reconoce con un espectáculo como este, el cual sale descrito en los periódicos, se hace público al swing, al movimiento. Se entrevistan a las personas en La Nación y en las televisoras, entonces todo el [país] lo empieza a conocer y se hace más popular de alguna manera se hace una moda, pero es una moda nuestra* (Ovares, C. 2007).

Por lo tanto, se da una apertura del swing como experiencia dancística y cultural, colocándose en diversos espacios sociales para el acceso de la población, lo que favorece la apropiación del ritmo por los diversos sectores del país. Este fenómeno social permite la declaración del baile de swing criollo como hecho social, en tanto hay una trascendencia del ritmo, de la técnica y la estructura de este baile. Asimismo, hay una identidad generada

por la acción y el hecho de bailar el swing criollo, lo cual se enlaza con las subjetividades de los bailarines y las bailarinas y el proceso de interiorización de las representaciones sociales que el mundo circundante advierte, con eventos culturales, artísticos y públicos que validan la importancia de un baile popular autóctono, propia de los costarricenses, al igual que ha estado presente en otros grupos humanos a lo largo del tiempo y el espacio.

g. Reconocimiento oficial del baile

Con la aparición de eventos culturales y artísticos se da una apertura a la reivindicación del swing criollo como ritmo costarricense. Igualmente, se da un reconocimiento estatal en el momento en que se realiza una presentación de swing criollo por miembros de la academia de baile Merecumbé, en 1994, durante el traspaso de poderes del gobierno de José Figueres Olsen, en el cual la televisión jugó un papel sumamente importante para la difusión de dicha expresión artística; volviéndose así un gran atractivo con este evento nacional.

Esto a su vez fue reforzado por el concurso de “*Los Piratas del Ritmo*” (1980’s – 1990’s) que transmitía, para ese momento, el programa de televisión *Fantástico*, esto propiciaba y reafirmaba al swing como una manifestación de folclor urbano en el país, como lo determina Valle. Además, indica que: *ese momento es un momento importante desde la perspectiva antropológica porque es un reconocimiento de la cultura oficial que hay una determinada forma dancística que es importante para la cultura popular costarricense* (Valle, L. 2007).

Hoy en día el swing criollo goza de proyección nacional e internacional como lo menciona el bailarín profesional Mainor Gutiérrez:

...ahora es motivo de orgullo, lo exportamos... Si hay compañías de swing que han ido a bailar a Japón, y muchos extranjeros vienen aquí y vienen a aprender swing, y uno va al salón de baile Karymar y uno ve japoneses metiéndose a las clases y ve europeos queriendo aprender a bailar swing y uno dice que es está maravilla de baile, porque es como muy distinto. Yo he estado en México y la gente se ha quedado así: pero que es eso... ¡Diay! En ocasiones he ido con la compañía de danza [a este país] y, tal vez ponen una pieza y vamos a bailar la cumbia mexicana que es la que se hace allá y, entonces, los

mexicanos se quedan como: porque bailan así, y se quedan asombrados. Qué bonito a la gente le gusta... (Gutiérrez, M. 2007).

Con estos elementos, el swing criollo interpela por un reconocimiento oficial dentro del entramado social costarricense, como un baile popular parte de nuestra identidad, con una serie de movimientos propios y particulares que contratan con los pasos y figuras dancísticas de ritmos oficializados previamente.

Para complementar este reconocimiento oficial el MCJ está llevando a cabo un proyecto para la declaración del swing como patrimonio intangible de Costa Rica, según el ex director de la CND, es necesario que se lleve a cabo *una investigación grande, histórica, artística, actualizada del swing primero, para después declararlo patrimonio nacional y después llevarlo a la UNESCO para declararlo patrimonio intangible de la humanidad. Ese es el proyecto en estos momentos, entonces el apoyo sigue pero ya a otro nivel* (Ovares, C. 2007).

De esta manera, el baile del swing criollo costarricense viene a dar un rostro y presencia a la escena dancística, rescatando elementos populares que configuran gran parte de la cultura popular y que a fin de cuentas es la esencia que da vida a lo que hoy día se disfruta en las pistas de baile.

Por lo tanto, dentro de la cultura oficial costarricense se da un asentimiento de aquello que alguna vez fue prohibido y sólo era ostentado por los sectores más populares en el país, esto al permitir su inserción en otros ámbitos de la vida cotidiana de las personas ajenas al ritmo.

Con esto se da una apertura músico-dancística, lo que hace algún tiempo hicieron algunos otros ritmos musicales y dancísticos alrededor del mundo, como: la salsa, el merengue, la zamba, la cumbia, la lambada, la socca, etc. De igual modo, el swing criollo irrumpió con patrones sociales impuestos por el sector hegemónico y hoy día se ha consolidado como una expresión cultural compartida por el pueblo, legitimada a partir de su inserción y eventual protagonismo dentro de diversos eventos de la cultura dominante. Por lo tanto, surgen los contrastes entre los distintos sectores sociales y se generan procesos de concientización de las otredades, esto a partir de los referentes identitarios que subyacen a este baile y su continua práctica en distintos ámbitos de la sociedad.

3.1.3. El swing criollo en la actualidad

Tomando en cuenta lo anterior, es claro que el swing criollo, como baile popular costarricense, se ha ido transformando a través de su propia historia, no sólo en términos musicales y en movimientos dancísticos; sino, también, en las representaciones sociales configuradas y creadas por los distintos bailarines y bailarinas a lo largo de su historia como baile popular. Ante esto el baile ha logrado llegar a distintos sectores sociales, lo cual, a su vez, se visualiza como un elemento de cambio social y cultural de la práctica.

Existe, actualmente, una conformación de una identidad individual y grupal en torno al baile del swing criollo; teniendo como fundamento principal la adscripción de viejos y nuevos bailarines y bailarinas al salón de baile Karymar, quienes a su vez han determinado el uso de distintos espacios y con ello, una serie de representaciones en torno al significado, simbolismo y estimulación que el baile produce en sus ejecutantes; esto en contraste con la práctica de otros ritmos populares como el bolero, la salsa o el merengue.

De esta manera, en este apartado se tratará de rescatar las características distintivas de cada una de las generaciones de bailarines y bailarinas que han hecho del baile del swing criollo un ejemplo de la cultura popular costarricense; así como aquellos elementos particulares de este ritmo, los cuales serán de apoyo y sustento para descifrar las representaciones sociales que se han configurado respecto a este ritmo. Aunado a esto, se toma en cuenta el conocimiento y los mecanismos de aprendizaje que han desarrollado los bailarines y bailarinas, y cómo esto, hoy día, les hace ostentar todo un capital social dancístico que los diferencia de unos y otros, además del baile academicista y sistemático desarrollado en algunos sectores sociales, lo que ha promovido la trascendencia del mismo.

a. La vieja guardia de bailarines y bailarinas

Para la comprensión del fenómeno dancístico que envuelve al swing criollo se deberá tomar en cuenta la trayectoria histórica del mismo y de las dos grandes generaciones de bailarines y bailarinas que lo han caracterizado. Las mismas son: la vieja guardia quienes fueron testigos de los inicios de este baile, que luego se dieron a la tarea de aprenderlo y continuar con la manifestación del mismo a las siguientes generaciones. Estas nuevas generaciones son las que se conocen como la nueva guardia, de la cual se hablará más adelante.

Ahora bien, la vieja guardia se ha distinguido por la realización de un baile sencillo y limpio, el cual no estaba compuesto por tantos giros y movimientos de brazos. Al respecto Ovares de la CND apunta:

La vieja generación tiene un estilo y hasta una manera de vestirse incluso, hemos visto a ese señor de zapatitos blancos, pantalón blanco y camisa blanca bailándola más a lo pachuco podríamos decirlo, de hecho que la palabra pachuco se manejaba mucho en la vieja generación. Lo bailan de una manera, hace menos variaciones de brazos es de alguna manera más sistemático el de la vieja generación, tiene los pasos más concretos y más establecidos y todos lo bailan con ese paso, una postura más recta (Ovares, C. 2007).

Por lo tanto, se puede señalar que hay una construcción y consolidación de un capital social dancístico respecto al conocimiento e historia que la vieja guardia ostenta sobre el swing criollo. De este modo el acopio de saberes respecto a la forma de baile constituida por esta generación y al capital histórico acuñado, ejemplifican el valor simbólico y significativo que tiene para los bailarines y las bailarinas de la vieja guardia ser un bailarín o una bailarina de swing criollo con trayectoria y prestigio social, lo cual le permite una mayor movilidad y reconocimiento ante el resto del grupo al momento de estar en un salón de baile u otro espacio similar.

Conjuntamente, se dice que antes había todo un preámbulo para ir a bailar, había toda una preparación. Así lo indica Mainor Gutiérrez, bailarín de Danza Universitaria de la UCR,

Antes de ir a un salón a bailar, había todo un ritual, es todo un rito. O sea la gente se peinaba, se alistaba, se mudaba bien, se chaniaba⁹ bien, o sea limpiaba sus zapatos, se iba con su mejor ropa (...) Antes, uno veía en los mismos bailarines que llegan súper respetuosos y llegan y saludan, todo mundo se saludaba. Había una camaradería distinta, no sé había un ambiente

⁹ Acción de acicalarse y prepararse corporalmente para salir a bailar.

muy distinto, ahora es como muy informal la cuestión, ahora cuando uno va con sus amigos y todos se saludan, pero no es una cuestión como general
 (Gutiérrez, M. 2007)

Al respecto se puede evidenciar uno de los aspectos más importantes dentro del fenómeno dancístico, en el cual como mencionaba el periodista James Lull, en su texto *Popular music and Communication* (1992), la gente participa de la música, sintiéndola y viviéndola al contacto de los otros, en una “*conciencia de los cuerpos*”, lo que configura una acción ritualizada tanto previa como durante la ejecución del baile. Esto atiende a una forma de posesión de lo repertorio, de una costumbre construida en la preparación previa a la actividad que se pueda desarrollar en el salón de baile y a la dinámica que allí se desarrolla; configurándose así una de tantas representaciones sociales respecto a la práctica y dinámica del swing criollo.

Sobre el ritual de preparación respecto del baile, que en el presente caso se toma como una actividad ritualizada, Massip y otros (2004) señalan:

La mayoría de los ritos tiene como recursos primordiales la danza pantomímica acompañada por el ritmo musical; pero también usan la voz, aunque no necesariamente en forma de discurso dialogado, así como máscaras y vestidos festivos o rituales que pueden ser sustituidos por el simple maquillaje y otros ornamentos practicados directamente sobre el cuerpo. Por otra parte es obvio que sus intérpretes han de ser particularmente hábiles porque en la ejecución del rito todo ha de responder a la norma establecida (Ibid.: 22-23).

De modo que ese proceso de preparación y de vinculación con el fenómeno dancístico sobreviene de un orden establecido por el grupo de bailarines y bailarinas al interior de espacio físico y lo que suceda, específicamente, dentro de la pista de baile.

Por lo tanto, la vieja guardia de bailarines y bailarinas rinde un mayor tributo al proceso de preparación para asistir al salón de baile y a la ejecución de los pasos, todo esto les ha brindado un *status* y poder dentro de la dinámica al interior del espacio social. Se

debe recalcar que los pasos, figuras y movimientos emitidos por la generación antecesora no contaban con la misma complejidad que hoy caracteriza a los realizados por la nueva guardia. A pesar de esto la vieja guardia ha sido valorada por su conocimiento y su trascendencia a través del tiempo, es de importancia destacar que se han enfrentando a cambios sociales y culturales en los últimos 20 años, para llegar a su consolidación hoy día.

Al igual que la usanza de la carreta y el boyero los cuales se han mantenido vigentes y resonantes a largo del tiempo; asimismo, el baile popular ha venido a calar en el imaginario costarricense. Esa necesidad de expresividad y manifestación cultural se hace presente en el baile, en el valor que subyace a la celebración vivida entre la cadencia y el movimiento de los cuerpos al son de la cumbia, esto da muestra de la importancia de reivindicar de esta tradición atesorada por la vieja guardia entre formas de conocimiento y una forma de posesión de la improvisación, lo cual ha sido legado a las nuevas generaciones, las cuales se mantiene en un continuo devenir entre la creativa y reproducción artística generada continuamente en la pista de baile.

b. Particularidades del swing

El swing criollo se ha caracterizado por diversos elementos que le acompañan y le hacen ser un baile diferente a todos los ya existentes. Entre esos aspectos que realzan su particularidad rítmica se encuentran: el uso del tiempo en que se baila y la música cumbia realizada en cuatro por cuatro o en dos por cuatro, pero la base del baile está en tres por cuatro. Liliana Valle menciona:

...la interesante composición rítmica del baile la cual después de cada tres compases se vuelve a empatar y vuelve a desfasarse, se vuelve a empatar y vuelve a desfasarse. El uso del tiempo es una de las características más importantes, el manejo del brazo como elemento de comunicación y dirección y de referencia a la base;... al cambiar la base en las piernas... Ahí está el manejo, la conservación del uso rítmico de la base (Valle, L. 2007).

Del mismo modo, el swing criollo se ha diferenciado y destacado de otros bailes populares en tanto que ha ampliado sus giros y ha aportado el trabajo de piernas con los enganches durante los cuales se conectan las piernas de los bailarines y las bailarinas, lo

cual no tiene la mayoría de los ritmos. Otro de los elementos particulares del swing criollo es la lectura que realiza el bailarín y la bailarina de la música a la hora de bailar, ésta se lee en compás partido con el propósito de aumentar la velocidad de los movimientos, por lo tanto, como anteriormente se mencionó, la música se escribe a dos por cuatro (2/4) y el baile se realiza a tres tiempos (3/2) de la velocidad original. He ahí el aspecto técnico que hace a este fenómeno tan particular y especial, lo que destaca al swing criollo de otros bailes populares.

En otras palabras, el swing criollo no se enfoca específicamente en los cambios musicales y sus modificaciones, sino más bien en el baile. Es un fenómeno netamente dancístico en el cual los movimientos y la velocidad al bailar son los que lo hacen totalmente diferente a otros bailes populares. He aquí la esencia del swing criollo, la cual es ampliada por el grupo de bailarines y bailarinas y las manifestaciones musicales. De esta manera surgen las figuras y pasos que suceden de las motivaciones, sensaciones, sentimientos y percepciones que el sujeto bailante ha generado histórica y grupalmente sobre el swing criollo.

Ahora bien, ese acopio de conocimiento de los bailarines y las bailarinas en torno al ritmo fue justificado de manera técnica por el ex director de la CND, mediante los siguientes aspectos:

1. El swing criollo o costarricense se baila a ritmo de la cumbia, esa es una de las características principales del ritmo. El ritmo se lleva al son de la cumbia y luego con los pies en relación con la velocidad de la cumbia, da la posibilidad de realizar más movimientos en el pulso que marca el ritmo.
2. Es, tanto un baile de pareja como un baile de grupo, da flexibilidad de poderlo bailar entre más de dos personas. El baile del swing criollo permite que tanto la pareja conformada por hombre y mujer experimenten el ritmo, así como parejas del mismo género, lo que abate con los estereotipos establecidos por otros bailes populares, ya que se da la oportunidad de que sea bailado por un hombre con un hombre y, o bien, entre una mujer con una mujer. Los casos pueden ser múltiples, de modo que aquí el sentido es visible es abierto.
3. Este baile posee un manejo continuo del movimiento de los brazos, por lo que requiere de una gran destreza de las extremidades para poder estar manejando a la pareja.

Estos son algunos de los elementos que, de alguna manera, incluyen ciertas de las particularidades del swing criollo como fenómeno dancístico. Los mismos se fueron multiplicando conforme se iban definiendo otros aspectos propios del swing criollo. Asimismo, es necesario rescatar que esta serie de características surgen bajo normas sociales institucionalizadas, las cuales prohibían y excluían socialmente a quienes practicaban el swing criollo de manera abierta.

En primera instancia, el baile al no ser instituido por la sociedad dominante demarcó aún más las diferencias entre los distintos sectores sociales, aunado a esto se encontraba la música y su dudosa procedencia foránea. En ese momento el ritmo era desconocido para el sector hegemónico de la sociedad, al igual que para algunos sectores populares de mediados del siglo XX, los cuales se fueron apropiando de este fenómeno dancístico.

Seguidamente, esto propició la readaptación de estilos de baile ya existentes, como el *rock n' roll* y el *swing* de las grandes bandas (*Big Bands*), lo que complementó el swing criollo y promovió la confluencia entre elementos musicales y rítmicos ajenos a la realidad social costarricense. Acá es donde surge el fenómeno dancístico, con la readaptación y reapropiación de elementos foráneos que son asimilados y reinventados por unos pocos bailarines y bailarinas.

Igualmente, a lo largo de la historia nacional este fenómeno ha sufrido cambios musicales, esto ha abierto posibilidades para que los sectores populares jueguen con la velocidad de pasos, giros y movimientos; a la vez que readapan elementos de otros ritmos, como la salsa, también. Esto ha permitido una mayor flexibilidad a la hora de bailar con más de una persona y ha suscitado que hoy día se trascienda las fronteras sociales.

Fusión de ritmos

Una de las particularidades del swing criollo es la fusión de ritmos que realiza en su adaptación músico-dancística, tomando en cuenta a la cumbia colombiana como ritmo del cual parte la danza, sin embargo los pasos de baile que se realizan devienen del swing de las grandes bandas norteamericanas; así como del *rock n' roll*. Entonces, se podría hablar que el swing criollo es una fusión de elementos rítmicos, que el músico Francisco Tristán distingue como: ...*cumbia con rock n' roll. [Además], el rock n' roll y todo ese tipo de música viene del swing americano* (Tristan, F. 2007).

Este músico menciona cómo los distintos ritmos precursores del swing criollo dan origen a este estilo de baile tan original. Primero señala que para los años de 1950 hubo un auge sorprendente del rock n' roll, este baile a pesar de no ser propio de la región latinoamericana fue retomado por jóvenes y adultos dentro de espacios lúdicos y de socialización. Más tarde, para 1969 y 1970 se da la llegada de la cumbia colombiana a través de diversas emisoras panameñas, las cuales se podían sintonizar en ciertos sectores del país. Con ello la gente empieza a bailar piezas musicales como Chambacú. (*Ibid.*) De esta manera, lo que comenzaba como un juego en la pista de baile entre el desconocido ritmo de la cumbia y pasos de rock n' roll y swing, luego dio como resultado al swing criollo costarricense.

Por lo general, las piezas de cumbia que se bailaban eran lentas o se les reducía la velocidad de la pieza con un *fitch* (mecanismo estereofónico para reducir la velocidad musical de una pieza determinada), lo cual permitía que los bailarines y las bailarinas pudieran ejecutar sus giros, entradas y cambios en los pasos de forma rápida a la vez que mantenían el ritmo del baile a lo largo de su ejecución.

Al respecto el bailarín y ex director de CND, Carlos Ovares menciona:

Estamos teniendo la capacidad de poder tomar las influencias y transfórmalas en algo nuestro eso también me parece que es lo que tiene las nuevas generaciones cuando afrontan un movimiento, lo mismo esta pasando con el hip-hop y está pasando con la música nueva, los movimientos nuevos que los transforman y los hacen ticos. El swing es el ejemplo perfecto que viene de una tendencia y que ahora se puede hablar del swing criollo que es tico, igual pasa con el bolero en ese sentido que hay un bolero nuestro. Esos son los cambios que yo veo que favorecen al movimiento a la y creo que por eso es que no desaparece, porque siempre es nuevo porque siempre se está reactivando, aunque a la vieja generación no le parezca (Ovares, C. 2007).

He aquí que hay una realimentación continua del capital social dancístico, en tanto persiste la iniciativa y creatividad de reinventar el baile, a partir de la confluencia de los

aspectos cognitivos y culturales que portan los bailarines, en ese afán de expresar tanto su mundo subjetivo como intersubjetivo.

Por lo tanto, se podría decir que el swing criollo es toda una reinvenCIÓN y recreación artística a la cual se le ha dado un acento costarricense, este entrecruzamiento rítmico y hibridismo musical hace posible que tanto la producción artística como la dancística aumente su repertorio. Estas mezclas tan peculiares de ritmos musicales y cadencia han sido asimiladas y apropiadas por las nuevas generaciones de bailarines y bailarinas, quienes viven transformándolas continuamente.

La práctica del swing como experiencia grupal

El baile del swing criollo ha enfrentado cambios en su estructura dancística y con la fusión de ritmos, estos le han mantenido vigente a través del tiempo y han abierto un abanico de posibilidades para que el bailarín y la bailarina amplíen y recreen continuamente su repertorio de pasos y figuras dentro de la pista de baile. Entre la serie de posibilidades con las que cuenta el bailarín y la bailarina para incrementar su capital social dancístico, se encuentra su capacidad y habilidad para desarrollar el baile en grupo. El mismo permite, como lo indica Valle,

La posibilidad [que el] hombre [pueda bailar] con dos mujeres, luego con tres y luego con más. El baile en grupo es muy interesante, es una manifestación muy concreta de ese sentido colectivo que tiene ese tipo de danza nuestra que no está presente sólo en el swing. Por ejemplo, [está presente en] esas danzas [como la] socca, el mismo reggae, las comparsas, son como la exacerbación... de la danza colectiva, que en este caso se manifiesta en el swing de esa manera,... [lo] que es un aporte muy interesante también (Valle, L. 2007).

Este es uno de los elementos que destacan al swing criollo de entre otros bailes populares, el cual rompe con el esquema del baile en pareja, ya que se torna en una *expresión dancística grupal*, que a la vez conserva la posibilidad de bailarse solamente entre dos personas. Además, cabe la posibilidad de bailarse entre personas del mismo género lo que da una apertura de expresividad al baile, en el cual, por lo general, se

esperaría que el hombre sea él que lleve y guíe a su pareja, para este caso eso se rompe puesto que cabe la posibilidad de ver tríos compuestos de dos hombres y una mujer, en el cual se van alternando la batuta y dirección del trío al momento de ejecutar los pasos y movimientos. Así lo menciona el bailarín Mainor Gutiérrez al ejemplificar la apertura dancística del swing criollo,

estoy llevando 2 personas, pero esas 2 personas no necesariamente tienen que ser mujeres, pueden ser una mujer y un hombre; así como el hombre que yo estoy llevando cambia la base de su baile y sigue haciendo la base como la hago yo ...en el momento en que yo (como guía del baile) los estoy llevando los puedo cambiar para que el otro nos lleve a nosotros, la base la modifíco y voy igual que ella (la mujer) de modo que se van alternando, quien lleva y quien no lleva. Eso para cuando son tríos o cuartetos el hombre es el que lleva, pero ya luego se puede ir cambiando. Hay un juego de posibilidades que yo puedo hacer y que da una libertad que no la hay en otros ritmos... (Gutiérrez, M. 2007).

La libertad que permite el swing criollo se encuentra en lo abierta que es su estructura rítmica y en el uso del peso del bailarín o la bailarina que ejecuta el baile contra el piso de la pista. Como indica Gutiérrez, *eso no se ve en la salsa, ni en el bolero, ni en el merengue, pero en el swing sí se permite* (*Ibíd.*). Mientras se hacen una serie de cambios en la marcación de los pasos y en la base del baile, el movimiento realizado va al mismo tiempo en todo momento, es decir, por más cambios que se realicen a lo largo de la melodía, los bailarines y las bailarinas siempre irán a un solo ritmo, ni uno más adelantado que otro y siempre volverán a la base del baile al mismo tiempo.

Esta serie de elementos repertoriables del baile son los que enriquecen ese cúmulo de conocimiento sobre el baile, y permiten un desarrollo paulatino de cambios en la estructura dancística, lo cual viene a ser un reflejo del proceso perceptivo *continuum* que atañe al bailarín y a la bailarina en su dinámica al interior de la pista, en donde piensa, compara, discrimina y asimila información para luego dar vida a nuevos pasos de baile. El bailarín Carlos Ovares da un ejemplo de lo anterior:

si hay una persona bailando con cuatro tiene que mover a las cuatro personas y tiene que tener contacto con las cuatro personas, si es una pareja hay todo un juego de brazos que viene y que va dentro del mismo ritmo ..., entonces, requiere de una gran habilidad. No todos tenemos esa habilidad para poder bailar,... una persona puede mover a tres o cuatro al mismo tiempo, bajo un mismo ritmo, que puede improvisar con los brazos muchas variables, que tiene que tener un gran acompañamiento con el otro, entonces le abre posibilidades [al bailarín para que se desenvuelva entre sus movimientos y con quienes le acompañan al son del ritmo] (Ovares, C. 2007).

Lo anterior evidencia cómo los mecanismos de expresión corporal utilizados por los bailarines y las bailarinas en la pista han servido para la configuración de las representaciones sociales que existen respecto al baile, esto en tanto se establece la necesidad de un bailarín o bailarina que lidere la realización de los pasos y cambios a la hora de estar bailando, quien procura guiar y dirigir a otros bailarines o bailarinas en sus giros y movimientos. Asimismo, esto refleja ese diálogo intersubjetivo entre el bailarín, la bailarina y el grupo de bailarines y bailarinas del cual se hace acompañar, éste media y establece las normas a partir de las cuales los demás deben moverse, conformándose un orden social al interior del grupo. Como indicara Hanna: *el baile, la música y la canción, frecuentemente, son codificadas con los patrones de mensajes de las relaciones sociales, como las de tipo jerárquicas, las de inclusión o exclusión y las de intercambio a través de las fronteras sociales* (1992: 245).

De esta manera, se hace evidente la presencia de representaciones sociales que se siguen a la hora de relacionarse en la pista de baile y las posibles dinámicas que en su interior se despliegan. Asimismo, se confirma en la vehemencia corporal esa intersubjetiva comunicativa, la cual revela la posición que adquiere el bailarín o la bailarina ante el grupo, lo cual abre o restringe las posibilidades repertoriales, a través de las cuales el bailarín y la bailarina tendrán la capacidad de crear e integrarse a ese mundo circundante que subyace al swing criollo.

La estructura dancística

Por otra parte, uno de los principales elementos fundamentales en cualquier baile es su estructura dancística; composición que se conforma a partir de los pasos, las figuras y el movimiento. Así como el ritmo musical y la velocidad del baile, que en conjunto a los tiempos musicales van dando forma a un estilo de baile en específico.

El swing criollo, al igual que otras expresiones dancísticas, también cuenta con una estructura dancística definida que le diferencia y le hace único de otros ritmos, esto a partir de la identidad grupal constituida gracias al diálogo intersubjetivo establecido al interior del grupo de bailarines y bailarinas y su constante necesidad por recrear el baile como medio de expresión de sentimientos, motivaciones y sensaciones generadas al contacto con viejos y nuevos ritmos. Así como lo menciona Valle, *porque el swing no podría ser swing si no tiene todo ese conjunto de ritmos que lo alimentan...* (Valle, L. 2007). A esto se refiere a la fusión de ritmos musicales de los cuales se vale el swing para la creación de nuevos pasos y a la improvisación constante que le caracteriza.

Al igual que el merengue o la salsa, el swing ha creado un repertorio de movimientos y sobretodo en la estructura de los brazos, los cuales han tomado una mayor velocidad durante los cambios en el baile. Esto se debe, como lo menciona la bailarina Valle, a la capacidad del baile de *sacar otros códigos de otras culturas, adaptarlos, recrearlos y ajustar nuevos productos... Es decir, se hace una vuelta en merengue esa vuelta probablemente estimula un trabajo técnico interesante, expresivo, etc., en ese género; pero se vuelve una herramienta [para el swing criollo], un conocimiento adquirido corporal y psicológico, entonces se puede recurrir a ese conocimiento cuando ya logro interpretar ese otro baile (Ibid.).*

En este caso los bailares y las bailarinas de swing criollo realizan un proceso perceptivo constante e incesante, a través del cual asimilan nuevos conocimientos y elementos foráneos, externos a su realidad dancística, los cuales analizan mentalmente e interpretan para luego dar paso a una reinterpretación de esos ritmos y luego posibilitar la fusión de los mismos con el swing criollo. Esa recaptación de elementos se vuelve en parte importante del lenguaje de los bailarines y las bailarinas, puesto que es lo que les permite una continua improvisación y reapropiación grupal del ritmo.

Asimismo, Valle resalta el hecho *que todas las danzas cuando llegan a cierta madurez del lenguaje del baile popular en América Latina, la improvisación es el elemento más importante, desde la perspectiva dancística e histórica se podría decir que la improvisación es lo que nos garantiza larga vida* (*Ibid.*). Por lo tanto, la improvisación no es un elemento aislado del baile, sino que es parte de la estructura dancística y se encuentra directamente articulada a la ejecución del baile en un momento dado. La invención es al swing criollo como el pincel al pintor, es la herramienta que permite la composición de una obra de arte, es la expresividad y diversión que durante el momento de creación embarga al bailarín y la bailarina.

Del mismo modo, la creación de pasos, giros y figuras en el baile no surgen de manera fortuita e imprevista, la generación de nuevos elementos y variaciones nacen al contacto con otros bailarines y bailarinas. Aquellos que están aprendiendo y recreando el baile retoman pasos y recursos del baile de otros bailarines y bailarinas, a quienes han visto ejecutar un repertorio de movimientos en la pista de baile y que, finalmente, son reapropiados por los mismos espectadores del acto.

Por otro lado, se dan casos de creatividad e invención continua, lo que ha hecho que esa reapropiación de pasos y recursos sea alimentada de manera retroactiva, de manera que se retoma la idea transmitida en escena, más el bailarín o la bailarina la desarrolla con estilo propio y la ajusta a su gusto personal. Como en todo proceso humano, la captura de información, su asimilación y reproducción varía según el bailarín o la bailarina, sobre todo en una sociedad como la costarricense la cual es crisol de diversos estilos de vida. Por lo tanto, los sujetos sociales entrelazan de maneras distintas los hilos de información y conocimiento que les son transmitidos sobre el baile, su aprehensión variará a partir de las capacidades y habilidades individuales con las que cuente el bailarín o la bailarina.

Este proceso es frecuente y se vuelve complejo en tanto cada uno(a) de los bailarines y las bailarinas va modificando y reinterpretando los movimientos; constituyéndose a lo último en la base de un nuevo paso de baile, este a su vez ...va a ser otro paso y de esa manera el lenguaje crece enormemente. Entonces en el caso del swing y... especialmente a partir del año mil novecientos noventa y cinco en adelante, se da esa posibilidad de improvisación. Entonces el empujón de recursos que se da a partir de ahí es enorme (*Ibid.*).

Ahora bien, al bailar se toma en cuenta el ritmo y la melodía, estos son aspectos que matizan y redescubren al baile en su esencia. Como menciona el bailarín Mainor Gutiérrez, el baile popular y lo que hace la diferencia de sus bailarines y bailarinas a otros bailes estéticamente aprobados por la sociedad en general, se debe a que las personas que bailan al estilo popular siempre van al ritmo, al golpeteo que genera la música. Es así que se cuentan los tiempos del baile en un dos-tres, un dos-tres, un dos-tres-cuatro; surgiendo nuevos pasos y una estructura rítmica definida, en la que se toma provecho de todos los acentos musicales y los silencios que las piezas musicales brindan en su composición.

Del mismo modo, Gutiérrez señala entre las particularidades que *el swing se baila dentro de la estructura de la base rítmica, no dentro de la melodía porque muchas veces ni siquiera se está oyendo la letra, ni la melodía* (Gutiérrez, M. 2007), ya que los cambios y movimientos surgen a partir de la misma base utilizada por el baile, de tal manera que el fenómeno es netamente dancístico, que se hace acompañar de las diversas modificaciones musicales a través del tiempo.

De tal manera, es que el bailarín o la bailarina puede ir al ritmo de la melodía, pero en un momento dado y no imprevisto puede jugar con las variantes en su repertorio de pasos y cambiar la velocidad del baile. Al respecto Gutiérrez menciona, *dentro de esa semicuadratura que ejecuta una pareja de bailarines de swing criollo, se marcan los acentos rítmicos, y a su vez se puede estar marcando la música pero no necesariamente se va al compás entero de la música (Ibid.)*. Porque como dice el mismo bailarín, en el baile popular no se puede ser cuadrado en la estructura rítmica puesto que muchas de las variaciones que se realizan surgen de manera intuitiva y con las emociones que en la pista les surjan a quienes lo ejecutan. Aquí es donde entra una vez más la capacidad de improvisación que tenga el bailarín o la bailarina de swing criollo, a la hora de llevar a cabo los giros y la salida de los mismos, estos cambian de un bailarín o una bailarina a otro u otra; lo que si se mantiene es la estructura de la vuelta que se realiza, el manejo de los brazos se hace y el manejo del tiempo musical a la hora de bailar, más lo que brota de esos elementos va de la mano de esa espontaneidad innata.

Igualmente, la estructura de esta danza opera a partir del manejo del tiempo y la velocidad con la cual se haya decidido bailar una pieza musical en específico. Ciertamente, se puede entrar y realizar un giro en mitad del tiempo que me brinda la tonada, que sería

más despacio y se cuenta a cada dos tiempos, o bien se puede realizar el giro a una mayor velocidad. Lo importante de esta particularidad, como indica Gutiérrez *no es sólo dar la vuelta sino el tiempo, porque no puedes entrar a dar una vuelta con un tiempo y salir en otro. Si se entra con un tiempo se mantiene ese tiempo, porque en el swing el tiempo es quien marca [los cambios]* (Ibíd.).

A parte del manejo del tiempo se debe advertir la intuición del bailarín o la bailarina, como se mencionara anteriormente, lo cual enriquece el repertorio dancístico y su expresividad en la forma de bailar, lo cual va más allá del ritmo musical. De acuerdo con esto el ex director de la CND, relata en un artículo los distintivos que destacan a la estructura del swing criollo sobre otras, y, a su vez *las prácticas en las que se baila se escucha decir vamos a bailar “cumbia”, debido a que en muchas ocasiones son músicas del género de la cumbia utilizadas para realizar el baile; sin embargo, no es la danza que corresponda al folklore colombiano la que se realiza, su estructura y características básicas, fueron establecidas predominantemente por las clases populares de la meseta central costarricense y a través de las décadas se ha identificado como producto muy particular* (Ovares, C. 2007).

De acuerdo con la información suministrada por la bailarina Liliana Valle, quien de la mano de Carlos Saavedra y Bernardo Quesada (2004), definen que la estructura rítmica del baile se caracteriza por utilizar el compás partido, al igual que ocurre con la música popular latinoamericana. Así, la métrica de la música se define a partir de compases binarios de 2/4 o 2/2, en las que la percusión va figurando con ritmos terciarios; esto quiere decir que el pulso de la música al ser tan lento, da la posibilidad que entre pulso y pulso se produzcan gran cantidad de movimientos. Por ello, la métrica de la danza, la que corresponde al paso básico del swing criollo, se desarrolla en 3/2; es decir, 3 pulsos que se dan al compás de 2 (Valle, L. 2004).

Al respecto, Ovares (2007) señala que *la métrica de la danza se lleva en los brazos en relación constante con la pareja, a la vez que el movimiento de las piernas se sale del patrón de tiempo usado como base para la creación del movimiento, el tiempo lo marca una sutil contra fuerza del contacto de las manos de la pareja, ésta contra fuerza siempre cae en el tiempo tres de la estructura musical.... El rebote del movimiento es una de las características estilísticas más importantes* (Ibíd.). Con el rebote se da el cambio en la

rítmica y en los tiempos durante el baile, a la vez que otorga de impulso y fuerza a los bailarines y las bailarinas a la hora de realizar las distintas variaciones.

Estas variaciones son resultado de la aprehensión de conocimientos, percepciones y representaciones sociales generadas en tanto el sujeto mantiene un contacto continuo con el baile, los otros bailarines y bailarinas, así como dentro y fuera del espacio físico. La expresión dancística va entrelazada a la experiencia socio-cultural que se haya construido a través del primer contacto con el baile, a la continuidad que se le da a su práctica y al deseo y motivaciones que nacen del bailarín o bailarina, por crear y generar cambios en la estructura dancística.

Como indicara Lull, dentro del baile, *la música excita al cuerpo, al movimiento automático, al regocijo que vence el tedio e inspira la intuición* (Lull, 1992). Esa intuición es la que antecede a la improvisación y con la cual se innova en cada paso y giro que en la pista se da, esto aunado a la destreza con la que se cuente ya que, como menciona Hanna (1992), el baile es un *aspecto personal* que toma en cuenta la estructura pero que, finalmente, se completa en las capacidades del bailarín o la bailarina.

c. Cambios que lo mantienen vivo

Para el caso del baile del swing criollo como hecho socio-cultural enfrenta una serie de cambios que le han permitido transformaciones y variaciones tanto en su estructura dancística como en la transmisión de su conocimiento a nuevas generaciones a lo largo del tiempo. Esto ha permitido una permanencia histórica y social del ritmo, además del estilo de baile tan particular.

El swing criollo se ha llegado a convertir en un fenómeno sociocultural, en tanto hay distintos sectores sociales que han sido partícipes de este baile y han sido parte importante dentro de los cambios dancísticos que ha sufrido, como lo son: la reinvención constante que destaca al baile y la capacidad de adaptación que han desarrollado a la hora de apropiarse de elementos externos o foráneos y darles esa autenticidad costarricense.

Al respecto, Valle indica que parte de los cambios que se evidencian en el swing criollo se encuentran en las modificaciones que ha tenido la base del baile, a la cual se le ha introducido giros hacia atrás en la mayor velocidad y modificaciones en los pasos. *Por ejemplo la base era un poquito más rígida, después hay cambios, se amplían las bases, entonces al ampliarse esto permite que se usen otros recursos de brazos* (Valle, L. 2007).

Es a partir de este tipo de alteraciones que el baile se recrea y se vuelve a inventar, en un continuo ir y venir de los bailarines y las bailarinas que toman y acomodan a su antojo figuras y giros; he aquí una clave importante y esencial de la autenticidad del swing criollo, que le hace parte de parte de la expresividad artística y cultural del costarricense. Este elemento es fundamental dentro del proceso perceptivo, puesto que permite que el bailarín y la bailarina pueda llevar a cabo ese proceso de readaptación y reinterpretación constante de la realidad, siendo así una constante que se vive y se plasma al compás de la música en la pista de baile. Así lo menciona Gutiérrez:

El swing como lo conocemos ahora, bueno ha sufrido un montón de cambios, desde que empezó. Su origen viene del baile del swing de las grandes bandas de los años 40 y 50... el swing es una adaptación maravillosa me parece, de algo que evolucionó en otro lado y que aquí le dimos vuelta y adaptamos (Gutiérrez, M. 2007).

Ahora bien, técnicamente hablando hay una serie de cambios significativos que no pueden quedar por fuera, ya que son a partir de los mismos que se genera un particular estilo de baile con sello costarricense. En relación con esto hay que rescatar elementos señalados por el bailarín profesional Mainor Gutiérrez, como:

El uso del peso, antes el movimiento era mucho más hacia arriba; pero eso tiene que ver también con la utilización de la música. Antes la música era un swing más rápido que iba [con un movimiento] mucho más arriba, luego entra la música más “sonidera”, entonces el peso [del cuerpo] es [hacia] más abajo. Lógicamente el lenguaje corporal modifica su peso al usarlo, lo usa más hacia abajo y ese también es uno de los cambios más importantes en ese momento (Ibid.).

Por lo tanto, los cambios musicales y las piezas adoptadas de la música extranjera han sido factores de transición y cambio para el baile de swing, hablamos así de un hibridismo musical, el cual ha permitido que los bailarines y las bailarinas amplíen su

repertorio de pasos y su acopio de conocimiento, a tal punto que el reconocimiento social sea otorgado en el espacio social según el capital social dancístico que ostente el bailarín o la bailarina y la demostración que logre de éste en la pista de baile.

Esto demuestra la necesidad que tiene el baile popular de diversificar su repertorio dancístico, esto en tanto el baile está en constante permuta, como la cultura, y es una expresión que se ve influenciada por los cambios sociales que embargan la realidad de los bailarines y las bailarinas. Así lo indica Tristán: *un baile popular, que la gente baila,...lo van cambiando, lo van modificando, es muy difícil sostenerlo* (Tristán, F. 2007).

Asimismo, al igual que la música se va reinventando y evolucionando a lo largo del tiempo, esto ha incidido de gran forma en los cambios que ha tenido el baile, así lo manifiesta Gutiérrez, quien alude parte de los cambios dancísticos a la influencia musical.

Ahora, [el swing criollo] ha evolucionado tanto en los pasos como en la música, porque la música también es otra... Se bailaba con cumbia, ya a esta hora es otro tipo de cumbia ya no es la cumbia colombiana, ya no es la cumbia panameña, ahora son adaptaciones que han hecho, sobre todo por la influencia de los diyeis mexicanos, con eso de meterle el bendito término ese de la guacharacha (Ibid.).

Por lo tanto, ese hibridismo musical acompaña al baile y le permite que el repertorio de pasos, figuras, giros y movimientos se adapten a las particularidades de las nuevas melodías, las cuales a su vez se encuentran en función de los valores sociales, el consumo y el comportamiento cotidiano de los bailarines y las bailarinas.

d. Aprendizaje rutinario y aprendizaje sistemático

Al igual que todas las expresiones culturales, el baile popular tiene un proceso de enseñanza y aprendizaje, a través del cual el bailarín o la bailarina adoptan, interpretan y readaptan los pasos y figuras del baile, las cuales le son transmitidas en conjunto con los ritmos musicales. El swing criollo no queda exento de este proceso, más bien se ha revindicado, difundido y preservado a partir de su enseñanza. Según menciona Valle, el papel del maestro en este caso empírico que surge de la práctica constante del baile, ha sido

el encargado de adoptar una forma de enseñar al resto de los sujetos, la cual carecía de toda una metodología y sistematización de los pasos de baile.

La sistematización, según Valle, puede venir de formaciones académicas del instructor o profesor de baile, en su caso particular indica: *usaba las barras de ballet, ponía a la gente a agarrarse, las mujeres arriba y los hombres abajo porque no teníamos referencia alguna de cómo enseñar* (Valle, L. 2007), es a partir de este tipo de recursos es que van surgiendo estilos para la sistematización y enseñanza formal del baile popular. Sin embargo, Valle rescata la importancia de lo popular dentro de un baile como lo es el swing criollo, y señala: *la cultura ha tenido eso siempre muy presente, el baile popular en Costa Rica... Es la manifestación artística más desarrollada a nivel popular, a nivel de vida cotidiana, que incluso hay países en América Latina que no la tienen* (*Ibíd.*).

En comparación, el aprendizaje empírico se digiere a diario, nace en el gusto y disposición de la persona, este tipo de conocimiento según los entrevistados surge a partir del contacto que se tiene del swing tanto en el salón de baile como en otros espacios sociales, sean estos: el laboral, el académico, el familiar, el lúdico, etc. De allí surgen los bailarines y las bailarinas orgánicas, los/las que se dicen que nacen con la capacidad de bailar y moverse de manera ágil y resuelta. Este tipo de bailarín o bailarina a diferencia del academicista tiene una mayor capacidad de improvisación, puesto que su formación no fue transferida a través de un sistema estructurado de pasos como se le enseñaría a un bailarín o bailarina de academia.

Aquí radica la diferencia entre uno y otro estilo de aprendizaje dancístico, sobre ello el bailarín Gutiérrez explica:

Hay gente que es de academia y que lo que le ha enseñado, pues eso es lo que hace y eso es lo que reproduce continuamente. Hay gente que sí tiene esa habilidad de observar una vuelta, captarla en el acto y repetirla e incorporarle nuevas cosas, además de hacer cambios. Eso es lo que me parece maravilloso del swing, el cual creo que se ha gestado en los salones y se ha mantenido en el salón y ha ido cambiando por los bailarines, no los de academia, ni los bailarines de compañía..., [es por] los bailarines de salón, de piso, los bailarines que están ahí dando, inventando y haciendo. Por eso creo

que las academias en ese sentido no pueden llevar el ritmo,... hay dos estilos de bailar swing: el estilo académico que es el estilo clásico, y el estilo de [salón de baile], que es muy distinto... A usted le pueden enseñar las bases, te pueden enseñar giros, te pueden enseñar vueltas, pero de ahí en adelante usted es quien [le incorpora] su estilo (Gutiérrez, M. 2007).

Igualmente, lo anterior da muestra como en el salón de baile confluyen aún más aspectos significativos y perceptivos que en una academia de baile. En el salón se vive un espacio social y simbólico, dentro del cual se han construido una serie de pautas y códigos de comportamiento y de identificación con el universo del baile del swing criollo, esto en contraste al ambiente que se respira en una academia de baile, lugar en el cual a una mecanización del ser y estar, donde pueden existir motivaciones al igual que el salón, pero que, sin embargo, no permite que la práctica surja entre la improvisación y espontaneidad que destaca al bailarín o bailarina orgánica. En este sentido, los salones de baile poseen un papel fundamental en la vigencia del aprendizaje dancístico, puesto que además del conocimiento, en su interior confluyen motivaciones, sentimientos y emociones de los bailarines y las bailarinas que lo practican e incorporan a sus dinámicas cotidianas, ya sea como: una actividad laboral, o bien, como una actividad de esparcimiento, o quizá una experiencia vinculada con la costumbre y la tradición.

e. El papel de las nuevas generaciones: ¿el surgimiento de una nueva guardia?

Ahora bien, en la actualidad la reproducción del swing criollo es continua, la práctica no cesa con los años más bien ha tomado auge a través de los medios masivos de comunicación y de la influencia musical que embarga al país constantemente. Este fenómeno socio-cultural ha trascendido fronteras temporales y espaciales para llegar a ser reappropriado hoy día por jóvenes, quienes comprenden una nueva generación de bailarines y bailarinas con deseos de aprender y preservar el baile como algo patrimonial, a través de las variaciones y los cambios en los movimientos. Según comenta el director de la compañía de danza, Ovares, esta generación:

es diferente en el sentido que improvisa constantemente, lo inventa constantemente, está creando nuevas variaciones, la nueva generación lo

mezcla más en cuanto al género, vas a un salón y ya ves que lo bailan una mujer con una mujer o un hombre con un hombre, lo mezcla más que la antigua generación y de hecho lo está reinventando, entonces de hecho la vieja generación no le gusta lo que hace la nueva sólo por eso, porque lo reinventa a cada rato e inventa pasos, para la vieja generación es una sola cosa. Entonces, ahí es donde está la variante, pero es muy rico porque entonces la nueva generación se ha apoderado del swing. (Ovares, C. 2007).

Entre otros de los elementos que caracteriza a esta generación de reemplazo es su apertura cognoscitiva y las posibilidades musicales con las que cuenta para ampliar su repertorio de pasos, esto a diferencia de la vieja generación de bailarines y bailarinas. Hoy día los pasos de baile tienen una fuerte influencia del ritmo salsa, esto en la adopción de los giros y vueltas a una mayor velocidad. Además como indica Gutiérrez en la actualidad el bailarín o la bailarina de nueva guardia se ha vuelto más exhibicionista, pretende demostrar los cambios, pasos e improvisación en un sentido demostrativo, y esto no se vivía con la misma dimensionalidad en el pasado.

Ahora bien, hay una cosa curiosa que antes [se presentaba cuando] la gente llegaba a bailar y se concentraba sólo en lo suyo; esto reflejaba algo mucho más profundo, un diálogo interno entre el bailarín y el baile. Hoy día, [en contraste a las viejas generaciones,] si se va a bailar, es porque a la gente le gusta bailar y eso lo lleva en la sangre, [sólo que se ha tornado] exhibicionista también, por ejemplo, hay gente que ni siquiera está concentrada en la pareja, está concentrado en estar haciendo [pasos y movimientos] para que los demás me vean o para que los demás vean que yo soy un buen bailarín (Gutiérrez, M. 2007)

A pesar de esto, las nuevas generaciones han procurado reinventar y mantener vigente al ritmo dentro de la escena sociocultural costarricense, sea aun con la necesidad constante de la demostración y ostentación del conocimiento contrastado. Empero, el swing criollo sigue uniendo generaciones, emociones y vidas, puesto que como fenómeno

dancístico ha permitido una vivencia cotidiana del ritmo y el resurgimiento de nuevas motivaciones para adscribirse a esta práctica dancística.

Capítulo IV

El capital social dancístico enlazado a la historia del swing criollo

4.1. Conocimientos de los bailarines y las bailarinas sobre la historia del baile

En la presente sección se expone una parte de los resultados obtenidos de las 16 entrevistas a profundidad realizadas al grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo de Karymar, cuya selección ha sido explicada en el Capítulo II *Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos*; la otra parte de los resultados se expone en el capítulo siguiente.

En la primera parte de las entrevistas se intentó profundizar en el conocimiento que tienen bailarines y bailarinas de swing criollo, tanto de la vieja como de la nueva guardia, respecto a componentes históricos de este ritmo, tales como: origen, presencia de dos generaciones de bailarines y estilos de baile; y finalmente cambios que se perciben en torno a la práctica.

Al respecto se debe señalar que desde el análisis que se realiza en el Capítulo II *Entre pasos metodológicos y cadencias teóricas*, respecto a las representaciones sociales, éstas se entienden como ese universo común de formas sobre un hecho sociocultural determinado, que a su vez forman parte de la vida de un grupo de sujetos, las cuales la orientan y definen en torno al hecho mismo; de tal manera que el conocimiento que tienen estos sujetos sobre el objeto de su representación se convierte así en un aspecto sobre el cual vale la pena profundizar.

Por lo tanto, este conocimiento debe entenderse como un elemento conector entre los mismos, que permite un mayor acercamiento y de este modo el objeto de representación se incorpora más íntimamente en su vida cotidiana. Así, el conocimiento se convierte en un acopio de saberes sobre el baile y su desarrollo a lo largo del tiempo, por ello es parte constituyente del capital social dancístico que portan las personas danzantes al respecto del fenómeno mismo.

Es decir que en el universo de representaciones sociales que comparten bailarines y bailarinas de swing criollo sobre esta práctica dancística; el conocimiento que éstos y éstas llevan consigo sobre aquellos elementos que caracterizan el baile, su historia y transformación, se constituye en un capital social dancístico que entre otras cosas muestra

la proximidad que se genera entre bailarín y baile de manera individual, pero al mismo tiempo como una experiencia que se comparte en colectivo al interior del salón de baile.

Lo anterior podría llevar a pensar que de acuerdo al conocimiento que posean los bailarines y las bailarinas habrá un mayor o menor acercamiento con la práctica del swing; sin embargo vale la pena aclarar que para efecto de esta investigación el conocimiento sobre elementos históricos del baile es tan solo un ángulo a partir del cual se lee el vínculo *bailarines, bailarinas – swing criollo* y, por consiguiente, sirve para profundizar en las representaciones que se generan al saber sobre ciertos elementos y desconocer respecto a otros; y no para establecer niveles de conocimiento respecto al tema del baile.

De acuerdo con esto se debe entender que las representaciones sociales que acompañan la práctica del swing criollo entre sus exponentes, también se nutren de otros elementos que se analizan en el Capítulo V *Un universo de percepciones: La experiencia en torno al baile del swing criollo*; como por ejemplo las sensaciones y percepciones reproducidas dentro y fuera del salón Karymar pero siempre vinculadas a la experiencia de bailar este ritmo y no otro.

Por lo tanto, el análisis que se discute en la presente sección en torno al conocimiento o el capital social dancístico sobre la historia del swing criollo, es la fotografía general de esa realidad particularmente conformada en torno a la práctica común de este baile. Es así que a continuación se presentan los núcleos temáticos a partir de los cuales se indagó en ese conocimiento, con el cual se da una aproximación al “quiénes son” esas bailarinas y bailarines, “qué conocen sobre el swing criollo” y “cómo se traduce ese conocimiento en figuras simbólicas compartidas de esa realidad”; es decir en representaciones sociales que les permiten orientarse en ese universo común.

4.1.1. Procedencia del baile

Como se ha visto en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*, existen múltiples versiones respecto a la época precisa en que se dio ese proceso de consenso y debate entre los bailarines y las bailarinas de swing criollo sobre los pasos, atuendos, escogencia de lugares y otros atributos propios de los comienzos de este baile; sin embargo en las entrevistas realizadas se intentó indagar sobre las ideas que tiene la vieja y la nueva guardia sobre este tema.

Entre las personas consultadas como parte de la nueva guardia no se puede hablar de respuestas comunes; por el contrario se dio el caso de una bailarina y un bailarín que aunque son muy reconocidos por su destreza al bailar, en el momento de la entrevista manifestaron no conocer sobre el origen del swing criollo.

No obstante hubo otros bailarines y una bailarina que al hablar de este tema se refirieron principalmente al carácter prohibido que le fue otorgado al baile en sus inicios, a partir de lo cual, se refirieron también al estereotipo con el que se reconocía a los exponentes del swing criollo de ser pachucos, gente de la chusma y de “baja categoría” dentro de la escala social de ese entonces; sin embargo señalaron la diferencia que hay con los bailarines y las bailarinas de ahora, las cuales ya no acarrean esas características y por el contrario se identifican con gente trabajadora, con estudios técnicos y profesionales en algunos casos. Al respecto el bailarín Bernie Barrios señala:

Antes era un gremio diferente que el de ahora; antes llegaba mucha “chusma”, se le dice así pero no quiere decir que llegaran y la fueran a asaltar; “chusma” se decía al que bailaba swing en aquel entonces. Tenían un tipo de baile que era único; todos bailaban parecido, el mismo brincadito. No en todos los lugares se bailaba eso porque no en todos los lugares a los que usted iba le iban a poner swing porque el que bailaba eso lo tenían entre ojos y decían: ¡éste es un pachuchazo y quién sabe de dónde!

(Barrios, B. 2009).

Del mismo modo Daniel Hernández, mejor conocido en el ámbito dancístico como “Tito” indica lo siguiente en sus reflexiones:

Supuestamente el swing era prohibido, había salones que tenían un rótulo “Se prohíbe bailar swing”, de hecho sacaron un documental de eso porque [al parecer] era prohibido [pues] era un baile para maleantes, marigüanos, prostitutas; todo lo del swing estaba generalizado en gente mala

(Hernández, D. 2009).

Además, entre otras observaciones encontradas (en este grupo seleccionado como la nueva guardia) respecto al origen del swing criollo; es importante señalar la referencia que hicieron a la música e improvisación de pasos como elementos claves dentro de ese proceso. Así reconocieron que este baile es producto de un ensamble cultural en el que la cumbia colombiana sirvió de base para la creación de pasos que a su vez tomaron de modelo los movimientos del swing norteamericano:

El swing se comenzó a crear, digámoslo así, en los años 70's y 80's en donde en ciertos lugares se reunía gente que era considerada de clase baja como prostitutas, traileros, narcotraficantes, entre otros; [éstos] se reunían a escuchar la música colombiana y los principios de la cumbia colombiana. De ahí le fueron metiendo pasillos y pasillos, se fue difundiendo el asunto... Uno puede aplicar los mismos pasos para rock & roll como para cumbia pues [en esa época] toda esa influencia se vino para acá y la gente de la vieja guardia oía esa música y comenzaron a improvisar pasos para bailarla. Al mismo tiempo surgen los grupos de cumbia colombiana que también influyen musicalmente al país y va surgiendo el estilo de baile del swing (Prado, C. 2009).

Entretanto, en el grupo de bailarines y bailarinas parte de la vieja guardia hubo tres personas que mencionaron, al igual que en el caso de la pareja de la nueva guardia; no conocer sobre el origen del swing criollo. En lo que respecta a una bailarina puede estar asociado a que por su edad (50 años) se considera parte de la vieja guardia, sin embargo la experiencia que tiene de practicar este ritmo es de sólo 5 años (Ver tabla 2); poco tiempo en comparación con otros bailarines y una bailarina que integran el mismo grupo y tienen al menos 20 años de práctica y en algunos casos se definen y son reconocidos por otras personas como parte del grupo de los y las pioneras del ritmo.¹⁰

¹⁰ El abordaje de cómo se auto-identifican los bailarines entrevistados con respecto a las generaciones se tomará en cuenta en el capítulo 5: Un universo de percepciones: La experiencia en torno al baile del swing criollo.

En cuanto a los otros dos bailarines es difícil precisar las razones por las cuales desconocen aspectos básicos del origen del swing criollo como por ejemplo, las referencias que hizo la nueva guardia sobre los estereotipos con los que se definen a sus exponentes, el carácter prohibido de la práctica y la improvisación de los pasos a partir de ritmos foráneos.

Ambos bailarines, según lo mencionaron, tienen entre 17 y 19 años de bailar swing criollo (esto puede corroborarse en la Tabla 2 del Capítulo II *Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos*); no obstante ninguno mencionó estos elementos históricos, pero sí nombraron a los que para ellos eran precursores y precursoras, así como también lugares de práctica y expansión del ritmo. De acuerdo con esto no se puede hablar de un desconocimiento total de la historia que subyace a la práctica del swing criollo, pero sí de vacíos que se dan entre algunos bailarines y bailarinas sobre determinados elementos que la componen.

Lo anterior debe analizarse de manera conjunta recordando que *todos los orígenes son inciertos, espurios e imprecisos* (Muñoz, 2003:79); a lo cual la historia del swing criollo no escapa, de modo que en su intento de reconstrucción se encuentran confusiones y, tal y como se ha explicado en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*, existen diferentes versiones sobre la misma; lo que hace más difícil interiorizarla y compartirla.

Pese a lo anteriormente mencionado, entre los bailarines y las bailarinas de la vieja guardia hubo quienes coincidieron con la nueva guardia en cuanto al conocimiento que tienen sobre los comienzos del swing criollo; es decir que las nociones que tienen al respecto se refieren también a su carácter prohibido, la subestimación de sus exponentes y el proceso de crear nuevos pasos a ritmo de la cumbia colombiana, retomando los movimientos que ejecutaban bailarines del swing de las grandes bandas norteamericanas.

Respecto al tema de la prohibición tanto en el hecho de bailar swing criollo como de asistir a los lugares en donde se daba su reproducción, así como también el descrédito al que se vieron expuestos y expuestas sus exponentes; la bailarina Milianete Fernández Chacón señala:

Se dice que antes había lugares prohibidos donde bailar swing; donde yo empecé se bailaba, pero no en todos los lugares era permitido bailarlo. Los que bailábamos swing éramos tachados como prostitutas, taxistas, saloneros; se juntó a todo el gremio malo (Fernández, M. 2008).

Igualmente otro de los representantes de esta generación, quien además se considera parte del grupo de los predecesores de la práctica de este ritmo popular, mencionó que la improvisación de los pasos de swing criollo se generó a medida que los bailarines veían cómo los norteamericanos bailaban el swing de las grandes bandas y empezaban a copiar los movimientos, adaptándolos a un ritmo (cumbia colombiana) que era mucho más familiar para ellos (Moreira, C. 2009).

A partir de lo anteriormente mencionado se puede retomar lo que Quintero (1998) plantea como la relación que se establece entre baile, música, temporalidad e identidades; para subrayar que en el caso del swing criollo el conocimiento que se tiene sobre los orígenes de este baile y sus repercusiones sociales, otorga un elemento importante en la construcción de las identidades de sus bailarines y bailarinas exponentes, especialmente en la demarcación de las fronteras simbólicas que existen para establecer la presencia de una vieja y una nueva guardia.

La mención del aspecto identitario como parte de la configuración histórica de este ritmo y principalmente el retomar el carácter marginal al cual se vieron expuestos sus bailarines y bailarinas, sirve para demostrar que detrás del swing criollo y su origen hay un proceso sociohistórico que revela relaciones sociales indisolublemente vinculadas a éste, es decir, dimensiones que dejan ver relaciones de clase y género que a su vez reflejan la tensión entre lo comunitario, lo nacional y lo global (*Ibid.*: 72).

Es pues en esa tensión que aflora una nueva estética con la práctica del swing criollo la cual es reconocida por los bailarines y las bailarinas entrevistadas como parte de los acontecimientos que ordenaron e influyeron en esa unidad dancística y por tanto se constituye como un mensaje que hoy se puede interpretar como de alteridad y contestación.

4.1.2 Bailarines pioneros

Como elemento importante dentro del surgimiento y reproducción del swing criollo se encuentran sus primeros y primeras representantes, que aquí se denominan como bailarines y bailarinas pioneras, expresión con la cual se intenta resaltar que fueron ellos y ellas las que le dieron vida a este tipo de baile al hacer de la improvisación de pasos un recurso básico para su formación y luego para ser reconocidos por sus destrezas y formas originales de combinar los movimientos. Así, el swing criollo visto desde las personas que lo crearon puede verse como:

la memoria del sonido en el cuerpo del bailante, que intuye como nadie la rítmica que lo habita; sabedor de poseer el goce del flujo sonoro, su manejo lo traduce en pases y cadencias nacidos en la inventiva del instante, en el disfrute intenso de bailarse la vida y todas sus formas de existencia (Muñoz, 2003:75).

Por lo tanto, parte del conocimiento que tienen bailarines y bailarinas de swing criollo sobre los elementos históricos de este ritmo, también puede leerse desde la identificación que hacen sobre la presencia de personas pioneras como parte esencial en el origen del ritmo; por medio de la cual se puede tener un acercamiento a la memoria del grupo y, en consecuencia a las representaciones sociales que se generan en torno al reconocimiento de quienes les antecedieron o en algunos casos específicos el reconocimiento de ellos y ellas mismas en ese papel.

Al respecto es importante recordar que este conocimiento visto como parte de un universo simbólico que le permite a bailarines y bailarinas ordenar lo acontecido de manera coherente, también fortalece el vínculo entre ellos y ellas, el pasado, el futuro y sus sucesores como lo que Berger y otros (1983) denominan una “*totalidad significativa*”; es decir una unidad que se externaliza y en la que al mismo tiempo se proyectan los propios significados que se tienen sobre la misma.

En este sentido la memoria grupal permite identificar el lenguaje y significación comunes entre los bailarines y las bailarinas y de esta manera dilucidar los sentidos que se

comparten sobre la afirmación e identificación de determinados personajes en la historia del surgimiento del swing criollo.

Para el grupo de la nueva guardia, Elías Elizondo, Cupido y Gringo, sobresalen como los pioneros de este baile; lo cual puede estar vinculado a que éstos aún se mantienen activos en el medio, asisten regularmente a los salones de baile como por ejemplo Karymar (Salsa 54), situación que les convierte en los personajes más vistos y por ende en referencias tangibles y evidentes para bailarines y bailarinas de menos trayectoria, tal y como son los de la nueva guardia.

Además de las anteriores denominaciones, también se mencionaron a otros bailarines y bailarinas, sin embargo se reconocieron de manera individual; lo cual se puede deber a que son personas que ya no están vinculadas en el mundo del swing criollo o si lo están es de forma aislada e inconstante, de manera que su presencia no es tan notoria en los salones y probablemente en las conversaciones que se puedan generar respecto a este tópico. Estas son: Cecilia, Mario, Carlos, Juanita, Mainor, Miriam, Manzanita, Lourdes, Grace y La Negra.¹¹

En el caso del grupo de la vieja guardia, Cupido y Gringo resaltan como los pioneros del swing criollo; seguidos por Elías y otras personas como: Carlos, Maricel, Julio Waterhouse, Plancha, Pelusa, El Negro, Marcos, Sandro, Chuma, Lourdes, Lorena, Patricia, Miriam Mora, Minor Solano, Cecilia, Juanita, Gilberto, Ernesto, Los dos gitanos, Primo, La China, La chola, Cristian, Jaime, Patricia, Hazel, Margarita, Javier, Carioca y Turco.

Al respecto es importante anotar que para algunas de las personas que integran este grupo a diferencia de las de la nueva guardia tienen una memoria grupal asociada a experiencias compartidas en torno al surgimiento del swing criollo; por lo tanto cuentan con una ventaja de referentes que les permite vincular más personajes e incluso autodenominarse como parte de esa memorable generación. Ese es el caso de Elías Elizondo, Gringo y Milianeth Fernández.

Gracias a esta memoria se puede tener una aproximación a otros detalles importantes en el proceso de surgimiento y consolidación del swing criollo, con la

¹¹ En las observaciones realizadas a lo largo del trabajo de campo se pudo constatar esta afirmación; así como también en el sondeo de bailarines que se realizó en Karymar para aplicar las entrevistas a profundidad.

intervención de los bailarines y las bailarinas que le dieron espacio en el desarrollo de su cotidianidad como parte esencial en la construcción de su identidad, así como también en cuanto objeto de su representación; este último aspecto, se retoma de la discusión teórica realizada en el Capítulo II *Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos*, del cual se extrae que las representaciones sociales ayudan a configurar la realidad, en este caso la realidad del fenómeno dancístico, que a su vez se constituye como objeto que las define y perfila en tanto que valores, ideas y prácticas que orientan la acción.

Entre esta información cabe anotar que de acuerdo con lo que señala Carlos “Gringo” Moreira, muchos bailarines pioneros del swing criollo han desaparecido de los escenarios por problemas de drogadicción o en el caso de algunas mujeres, éstas se casaron o unieron en convivencia; razón por la cual dejaron de frequentar los salones de baile:

Para serle sincero las mujeres desaparecieron del mapa por las drogas o se hicieron de un hombre, formaron un hogar y se apartaron. La mujer se retiró más por el aspecto de los hijos, decidieron que el baile no les dejaba nada y se despidieron; en cambio el hombre es más callejero (Moreira, C. 2009).

Lo anterior podría servir como explicación de la razón por la cual bailarines y bailarinas de la nueva guardia no identifiquen en mayor proporción a quienes se consideran como pioneros y pioneras del ritmo y que por consiguiente el conocimiento que poseen esté asociado a lo que han oído sobre el tema o lo que por propia experiencia han vivenciado en los salones de baile.

De acuerdo con esto su memoria grupal estaría más asociada a los referentes que se hayan acumulado a partir de la historia oral y de su trayectoria personal; por lo cual es que se puede distinguir a algunos de los bailarines y las bailarinas que integran la nueva guardia entrevistada, quienes a pesar de ser recientes en la práctica del swing criollo tienen noción sobre algunas de las personas precursoras en la historia de este baile que se encuentran ausentes pero que siempre serán parte importante en la reconstrucción de este proceso. Este es el caso de Ana Marina Benavides, Alejandro David Quesada, Cristian Prado Agüero, Tito y Numa Chacón.

En esta misma línea de análisis se podrían situar otros bailarines que se han considerado para esta investigación dentro de la vieja guardia, los cuales aunque tienen trayectoria con el ritmo del swing criollo y son identificados como parte de este grupo al interior de los salones de baile, no comparten la memoria grupal de la que se hablaba, producto de vivir experiencias en conjunto; por lo tanto al igual que los de la nueva guardia construyen sus referentes a partir de la historia oral, la observación y experiencia de asistir con frecuencia a Karymar y otros salones de baile.

4.1.3 Música

La música junto con la improvisación de los pasos se entiende como el motor que encendió la práctica del swing criollo en los salones de baile josefinos, por lo cual su conocimiento también adquiere importancia en el análisis de las representaciones sociales que configuran los bailarines tanto de la vieja como de la nueva guardia y los elementos sociales que se esconden tras las mismas.

Al respecto, como resultado de las entrevistas a profundidad, se encontró que tanto la nueva como la vieja guardia reconocen que la cumbia (colombiana) es la música sobre la cual se fundamentó la práctica de este ritmo y completó el escenario adecuado para que se improvisaran y desarrollaran ciertos pasos; en algunas afirmaciones se exponen nombres de bandas, en otras únicamente se menciona el estilo musical y en otras se asocian los conjuntos con la música que tocaban.

Los conjuntos musicales nombrados de manera general entre ambas generaciones son: Orquesta Billos Caracas Boys, grupo de Grey Chávez, Lubín Barahona, Gilberto Hernández, Guillermo “*Memo*” Neira, La Rondalla Tica, Los Diablos Locos, Los Zasquis, Los Melódicos, La Sonora Dinamita, El Show de los Vázquez y La Sonora Santanera. Además destacan algunas piezas como Virgen de la Candelaria y Jugo de Piña.

Sin embargo, existe el caso de dos bailarinas de la nueva guardia las cuales no reconocieron de manera explícita el estilo de música con la que se daba la práctica del swing criollo, al igual que tampoco mencionaron nombres de piezas o canciones destacadas.

Éstas explicaron que la música que favoreció y sobre la cual se instituyó este baile corresponde a la que bailaba la vieja guardia que se caracterizaba por ser más pausada lo que les permitía ejecutar los pasos que se consideran representativos de esta generación y a

partir de los cuales, como se verá más adelante se marca una diferencia sustancial entre las mismas.

4.1.4 Lugares de práctica y expansión

Los lugares de práctica y expansión se identifican como aquellos salones de baile y discotecas que se caracterizaron por permitir la práctica del swing criollo y que por consiguiente sirvieron como espacios en donde se dieron procesos de aprendizaje, transmisión, reproducción y recreación de este baile.

Sin embargo es importante recordar que dichos espacios, al igual que los propios bailarines y bailarinas de swing criollo y en general el baile en sí, estaban sumergidos en una estructura de subordinación; razón por la cual se desconoció la trascendencia que tuvieron en ese momento como parte de un encadenamiento de situaciones, elementos y representaciones que estimularon la práctica de este ritmo y la generación de representaciones sociales en torno a esa vivencia conjunta del rechazo pero al mismo tiempo de inclusión dentro de un grupo:

Bueno, desde el principio siempre fueron lugares de baja categoría. O sea, no hablamos de salones como el Corobici; eran salones de dudosa reputación donde se metía la gente después de salir de una jornada de trabajo, [quienes] sabían que podían llegar ahí y encontrarse entre compas (Torijano, L. 2009).

En éstos se gestó la improvisación de los pasos abriendo el escenario adecuado para que aquellos y aquellas bailarinas interesadas empezaran a aprenderlos mientras observaban y/o practicaban con quienes ya se habían iniciado; suceso que trajo como consecuencia la incorporación de nuevos practicantes en la dinámica de reproducción del baile swing criollo y por tanto la reinvenCIÓN de los movimientos.

Al respecto, los bailarines y las bailarinas de la nueva guardia, reconocieron diferentes salones josefinos como aquellos en los cuales se gestó y consolidó el baile del swing criollo. De todas las personas del grupo únicamente un bailarín reconoció que aunque había muchos salones, éste por su corta trayectoria en la práctica del ritmo no tiene la capacidad para reconocerlos; entretanto las demás mencionaron los siguientes lugares:

Karymar o Ipanema, Los Barries, Tania, El Gran Parqueo, Ástor, Herediano, Los Higuerones, Mi Oficina y Montecarlo.

Por su parte los bailarines y las bailarinas de la vieja guardia mencionaron además de los anteriores, otros salones y discotecas cuyo conocimiento está asociado nuevamente a la propia experiencia que tuvieron algunos de haber compartido y asistido a muchos de ellos o haberlos escuchado por medio de la transmisión oral. Estos otros lugares son: Casino Tropical, Cañaveral, La Carreta, Las Cañas, Los Juncales, Palerium, Los Naranjos, La Terraza, Las Guarias, Sodita El Valle, Neptuno, Discoteca OK, El Pirru, Toños, Barco del Amor y Andaluz.

De acuerdo con lo anterior, estos lugares se podrían interpretar como realidades que se construyeron socialmente en torno a la práctica del swing criollo, los cuales empezaron a tener trascendencia en la vida cotidiana de bailarines y bailarinas en el momento en que se convirtieron en espacios posibles para desarrollar este baile y además compartir la experiencia con otras personas.

En este sentido podría decirse que la aparición de sitios en los cuales se pudiera bailar swing criollo contribuyó a que se consolidara la aproximación de los bailarines y las bailarinas con la práctica, al igual que se empezaran a difundir los conocimientos asociados a la misma y principalmente que se reconociera como una acción incorporada intencionalmente en su vida cotidiana, orientándola y convirtiéndola en objeto de significación.

Cabe recordar que dicha experiencia estaba marcada no sólo por el hecho de practicar este ritmo subordinado sino también porque esto significaba el autoreconocimiento de bailarines y bailarinas que participaban de este hecho en tanto grupo que simultáneamente a su práctica y la reunión en determinados lugares, la interpretaba dándole un sentido en su propia realidad.

En consecuencia para pioneros y pioneras del swing criollo, el acto de salir a bailar estaba precedido por un ritual de preparación, mediante el cual las responsabilidades semanales, la solvencia económica y la disposición personal estaban orientadas en relación con las oportunidades que tenían de llevar a cabo ese acto. Al respecto, el bailarín de la vieja guardia, Carlos “Gringo” Moreira comenta:

Nosotros teníamos un horario. Entre las 11 de la mañana del domingo ya estábamos listos; a las 12 del día estábamos entrando a Mi Oficina y salíamos a las 8 o 9 de la noche; a [esa hora] estábamos dirigiéndonos para el Herediano o al frente que quedaba La Terraza... Eso era mas de mujeres de la vida, entonces como nosotros éramos bailarines muy reconocidos, con mucho prestigio, íbamos llegando a la 1 de la mañana a esos salones y ahí las muchachas a las 2 o 3 de la mañana nos llevaban a comer y a dormir (Moreira, C. 2009).

Por lo tanto el conocimiento de los lugares de práctica y expansión del swing criollo tienen gran importancia en el análisis de las representaciones sociales que bailarines y bailarinas tienen sobre el baile pues al posibilitar la reproducción del ritmo y especialmente la agrupación de sus exponentes bajo un mismo espacio favorecen la respuesta de los mismos en generar determinados esquemas de organización para cumplir en su cotidianidad, al igual que representaciones comunes que los sustentaran en medio de todas las otras esferas en las que se desenvolvieron.

4.1.5 Apariencia de bailarines y bailarinas

De acuerdo con Blanco “[se debe entender] la comunicación no verbal, el manejo corporal, la kinésica, la proxémica, el baile, la vestimenta y los accesorios como fuentes densas de comunicación y sentido.” (Blanco, 2008:36) Por ende, la apariencia de los bailarines y las bailarinas se constituye en parte fundamental dentro de ese ritual de preparación, en el que están contenidos diferentes momentos de la cotidianidad, tal y como pueden ser los procesos de selección de atuendos, vestimentas y accesorios; pensados únicamente para el hecho de ir a bailar swing criollo y, de este modo, distinguirse de las otras personas con quienes se comparte la pista de baile.

Esta escogencia de adornos y vestuarios daba a bailarines y bailarinas un sello distintivo que se reafirmaba con el estilo propio que cada quien imponía a sus pasos de baile. Sobre esto es importante señalar que la elección de la indumentaria dependía de la moda del momento y principalmente de la comodidad que facilitara para llevar a cabo con destreza y soltura los movimientos.

En las entrevistas realizadas, todos los bailarines y las bailarinas se refirieron a lo significativo que era anteriormente, e incluso en la actualidad engalanarse con detalle para salir a bailar, no solo por respeto a la(s) pareja(s) de baile con la(s) que se vaya a compartir la pista; sino también porque es parte del sello personal que tiene cada bailarín y bailarina para resaltar y llamar la atención de los demás.

Sin embargo, hubo representantes tanto de la vieja como de la nueva guardia que distinguieron con sus respuestas la existencia de una moda en la apariencia de aquellos bailarines y bailarinas pioneras del swing criollo; representada en el caso de las mujeres, por el uso de minifaldas ajustadas u holgadas con *shorts* por debajo, acompañadas de botas altas que cubrían hasta la mitad de la entrepierna. En cuanto a los hombres, destacaba la costumbre de usar pañuelos en la cabeza, pantalones de vestir con paletones, camisa de manga larga y zapatillas blancas para quienes sobresalían por su destreza como buenos bailarines. Al respecto, se rescatan algunas afirmaciones:

Había mujeres que usaban las enaguas cortísimas y que así se destacaban. Algunas parejas se vestían completamente igual y quedará en la historia que era así... Los hombres para tener su sello propio se ponían un pañuelo en la cabeza... Los pañuelos en la cabeza y colores vivos o distintivos del atuendo eran utilizados para realzar dentro de los grupos que asistían a los salones en la época en que no se permitía bailar swing (Fernández, M. 2008).

Se había determinado hace mucho tiempo, cuando empezó, que las mujeres bailarinas de swing iban con botas, sus enaguas voladas y sus bolerillos y cosas voladas... pero las botas como un factor importante para ellas (Hernández, D. 2009).

Antes estaban de moda las botas hasta arriba de las rodillas, con una minifalda o un cachetero... blusas transparentes y enaguas de flecos. Los hombres muy acicalados con su pantalón de vestir y su camisa de vestir... paletoncitos cuando se usaban paletoncitos (Torijano, L. 2009).

Estas aseveraciones adquieren importancia no solo por la información detallada que reúnen; sino también porque hacen referencia a la existencia de un elemento intangible característico de la trayectoria histórica del ritmo, a saber, el conocimiento compartido de esos bailarines y bailarinas respecto a la forma adecuada y colectivamente aceptada de hacerse visible entre sí mediante el uso de determinados atavíos y consecuentemente la discriminación de otros.

En este sentido la vestimenta de los bailarines y las bailarinas de swing criollo puede decirse que funcionó como parte de todo un entramado no verbal de comportamiento, que en palabras de Knapp (1982) se convierte en señal a la que se le atribuye un significado. En este caso esa construcción del significado tenía una doble entrada: por un lado estaban las asociaciones que elaboraban las personas exponentes del ritmo para quienes ésta era parte del ritual que precedía al acto de bailar; y por otro estaba la relación que desde otros sectores sociales se conformaba como parte de la deslegitimación hacia quienes la llevaban puesta y además bailaban el ritmo prohibido.

Lo anterior permite reconocer procesos de identificación e identización que se gestaron en el naciente grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo, por medio de los cuales se generaron diálogos de grupo fundamentales en la construcción los significados que darían sentido y guiarían el devenir de la práctica en medio de una sociedad que la desconocía y simultáneamente descalificaba a quienes la ejecutaban. Asimismo éstos servirían como insumo para configurar representaciones sociales que hoy en día adquieren trascendencia en la experimentación del fenómeno como parte de la vida cotidiana de sus bailarines y bailarinas; lo cual se expone a profundidad en el Capítulo VI *El swing criollo representado*.

Tales diálogos se suscitaban en el seno de los salones de baile, espacios donde los bailarines y las bailarinas al compartir el gusto por el ritmo y experimentar de manera conjunta la improvisación de los pasos que le determinarían; creaban el ambiente propicio para autodefinirse individual y grupalmente como exponentes del swing criollo, afirmándose además con el uso consensuado de determinados trajes y adornos como los que se describen en los párrafos anteriores.

Según lo que plantea Blanco, *el acto individual (y muy personal) de vestirse es un acto de preparación del cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, hasta*

respetable, incluso deseable (2008:46). Por tanto se requiere conocer las técnicas y tener las habilidades para saber vestir, escoger la ropa adecuada con los propósitos de quien la porta, la imagen que se quiere proyectar y su identidad. Aunado a lo anterior podría señalarse que:

La moda permite establecer relaciones con otros iguales (identidad) pero, al mismo tiempo –en la particular selección y combinación de prendas– permite ser yo mismo (subjetividad). Así, la moda y la ropa son ideales en ese sentido, porque permiten esta comunicación directa, rápida y fluidamente, sin grandes ritualidades ni filtros comunicativos (Ibid.:48).

Al respecto, Knapp (1982) plantea que la vestimenta puede tener diferentes funciones: decoración, protección, atracción sexual y autoafirmación; de ahí que la apariencia de los bailarines y las bailarinas de swing criollo era parte importante en esa construcción grupal de identidad, más como una afirmación de su ser que como un afán de mostrar el atractivo físico o la belleza exterior. Así, cabe destacar que en los bailarines de swing criollo ese atractivo está más asociado con la práctica misma del cuerpo en movimiento, es decir con el saber moverse a este ritmo y hacerlo bien; que con las características físicas de un hombre o mujer.

Por consiguiente, las anteriores afirmaciones podrían interpretarse como la respuesta que el grupo de bailarines y bailarinas de swing criollo generó frente al lugar que se le dio a este ritmo y sus practicantes dentro de la estructura de subordinación establecida por un sector social; es decir, que el hecho no solo de atreverse a ejecutar el ritmo sino también de igualarse con el uso de atuendos especiales, trasciende los marcos de comportamiento y se sitúa en un plano donde bailarines y bailarinas se extienden sobre las estructuras sociales de poder y dan paso a la creación de una forma de pensamiento alternativa sobre este nuevo hecho sociocultural, que a su vez sería el fundamento de su cotidianidad.

Si bien, *hay algunas reglas de amplia aceptación social en cuanto a la combinación de ciertos colores y modelos de vestimenta, la ropa también puede desempeñar la función de informar al observador acerca del conocimiento que el usuario tiene de esas reglas* (Ibid.:169). De este modo en el caso del swing criollo la vestimenta que rompe

precisamente con esos modelos establecidos, servía para demostrar que esos conocimientos no se compartían y que por el contrario había toda una construcción alterna de los propios a partir del rechazo de los otros.

En la medida en que los bailarines y las bailarinas de swing criollo deciden distinguirse utilizando pañuelos en la cabeza, en el caso de los hombres; botas y minifalda en el caso de las mujeres, están asumiendo toda la carga social de subordinación pero simultáneamente están apropiándose de sus propias representaciones sobre el ritmo, es decir, los contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos que orientan, explican y dan sentido a su práctica y a la incorporación de ésta en el ámbito de su cotidianidad.

Por tanto, con la nueva estética que aflora al darse la práctica del swing criollo, se envía un mensaje de alteridad y contestación; así, *de su situación marginal y estereotipo, elaboran una resignificación, convirtiéndola en un elemento reivindicativo, hacen ostentación de su estigma* (Blanco, 2008:45).

Como consecuencia de esto el conocimiento acumulado a lo largo del tiempo sobre uno de los aspectos más importantes en la experiencia de vivir y actuar sobre el propio cuerpo para asumir la práctica y al mismo tiempo sentirse identificados con ésta; debe entenderse desde la trascendencia que este hecho tuvo en la conformación simbólica del swing criollo y en el hecho que para los bailarines y las bailarinas esto sea uno de los elementos que sobresalen en la reconstrucción histórica del mismo, que a su vez les permiten establecer diferencias entre las generaciones que se han conformado.

Entonces, si en los inicios del género el ataviarse para ir a bailar swing criollo tuvo una carga contestataria al hecho mismo de la exclusión por llevar determinadas prendas y accesorios; en la actualidad, el conocimiento que tienen bailarines y bailarinas sobre éste reafirma lo que entonces se buscó y aún hoy se mantiene: identidad individual y grupal.

4.2 Conocimientos asociados a las generaciones de bailarines y bailarinas

Tal y como se ha podido apreciar en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*, una parte importante en esa reconstrucción histórica y por ende en el acervo de ideas que portan sus bailarines y bailarinas sobre la misma; comprende el reconocimiento de dos generaciones de bailarines con sus características específicas que las relacionan y las diferencian entre sí.

Al respecto las entrevistas realizadas permitieron encontrar que todos los bailarines y todas las bailarinas reconocen la existencia tanto de la vieja como de la nueva guardia en el swing criollo. Dicho reconocimiento parte de las percepciones subjetivas e intersubjetivas que se han conformado alrededor de la vivencia del fenómeno dancístico, con las cuales se sabe que el baile se siente de diferente forma si se es parte de la vieja o la nueva guardia, pues cada una desde su especificidad guarda estilos propios de llevar el movimiento, de interpretar la música con el cuerpo y por ende de experimentarlo sensorialmente con todo su ser.

Por ello es que en el Capítulo II *Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos* se aclara que la experiencia perceptiva del swing criollo es parte fundamental en la configuración de las representaciones sociales sobre la práctica de este ritmo. De acuerdo con esto, la experiencia sensorial que el baile despierta en quienes lo ejecutan, a partir de la cual éste se entiende como práctica física y corporal que les permite expresarse; también debe abordarse como aquella actividad en la que se condensan definiciones profundas sobre lo que es ser bailarín y bailarina y las relaciones generacionales que se establecen entre ellos y ellas mismas al identificarse, identificar y ser reconocidos por los demás como parte de determinada generación.

Consecuentemente las variables encontradas a partir de las cuales bailarines y bailarinas entrevistadas reconocen y definen a ambas generaciones son las siguientes: originalidad, edad, estilo de baile, correspondencia con otros ritmos populares, estilos musicales, tipología de gente, moda en el vestir y significados del baile. Estas variables serán explicadas a profundidad en el capítulo siguiente pues como se ha dicho en el párrafo anterior, conforman el entramado de percepciones que se dan en torno a la experiencia de bailar swing criollo desde una y otra generación, retomando en primera instancia los sentimientos que el baile despierta en su intérprete, seguido de la configuración simbólica con la cual éste adquiere trascendencia como fenómeno inserto en la cotidianidad de quienes lo bailan.

No obstante, como parte del capital social dancístico que tienen los bailarines y las bailarinas sobre elementos de la historia del ritmo, vale la pena anotar que el reflexionar sobre la existencia de dos generaciones en esta práctica representa la capacidad de

desentrañar las relaciones sociales que a lo largo del tiempo se han establecido a su alrededor y de las cuales ellos y ellas han sido partícipes y cómplices.

De este modo se descubre que el swing criollo es algo más que un baile popular con sus pasos y cadencias típicas; su presencia en distintos salones de baile, así como también el reconocimiento popular que ha ganado poco a poco, gracias a la legitimación que le dan los medios masivos de comunicación ha facilitado la permanencia de los bailarines y las bailarinas que le dieron origen, así como también la inserción de nuevos actores en la escena dancística.

Así el baile desde la complejidad ontológica que encierra a causa de sí mismo, es determinante en la configuración de la existencia de dos generaciones gracias a las cuales se manifiesta como fenómeno dancístico y a su vez como cimiento de un continuo proceso de construcción identitaria individual, social y cultural. De acuerdo con esto se puede rescatar la visión que Quintero propone sobre baile:

El baile no es una mera multiplicación de reacciones corporales a particulares sonidos, sino encadenamientos de movimientos en los cuales se producen figuras o configuraciones expresivas, entraña interrelaciones especiales con las dimensiones sucesiva y diacrónica del tiempo en la música, es decir, principalmente, el ritmo (1998:38).

Entonces el baile del swing criollo, su estilo, su ritmo, sus movimientos, cadencias e intérpretes juntos aportan en ese proceso de configuración del bailarín y de la bailarina y por ende tener un sentido de pertenencia y/o exclusión al respecto de una u otra generación; con ello se desprende esa relación del nosotros y los otros donde continuamente se está probando ese bagaje de saberes que a su vez brindan a quienes los portan la comodidad para desenvolverse desde donde se autodefinen y son definidos por las demás personas.

Por consiguiente el reconocimiento de ambas generaciones supone establecer una relación asumiendo un posicionamiento individual respecto a las mismas, pero vinculándose con toda una apropiación grupal.

Lo anterior implica también extraer elementos que pertenecen a la formación del swing criollo como baile popular, es decir a las raíces que fundamentan su pasado; al igual

que profundizar en la dinámica actual de la práctica a partir de esa incorporación de nuevos actores que a su vez son los que renuevan la reproducción del baile respondiendo a las necesidades expresivas y simbólicas que demanda la actualidad.

Además se debe rescatar que el swing criollo es un fenómeno que detrás de la vivencia corporal, se da un despertar simbólico en la construcción de las identidades de sus bailarines y bailarinas; es decir que se constituye como una actividad que crea representaciones a partir de ese sentido corporal de la sonoridad y la música: *El baile es comportamiento cultural. Los valores de las personas, actitudes y creencias lo determinan parcialmente, lo mismo que su puesta en escena, estilo, despliegue físico, contenido y estructura... interpreta al cuerpo en movimiento en sus experiencias emocionales y cognitivas* (Blanco, 2008:52).

Es allí donde el swing criollo se convierte en objeto de representación, el cual a partir del descubrimiento de lo corporal y sensitivo que produce en quienes lo practican, permite adentrarse en un sentido más profundo sobre la práctica misma; es como si el baile, en tanto que lenguaje y medio, los llevara cadenciosamente a la pista de lo simbólico y a medida que bailan y se mueven en ella van dibujando sus propias figuras sobre lo que significa y representa para ellos y ellas estar ahí compartiendo la misma experiencia con toda la otra gente que también traza figuras a su alrededor.

En consecuencia no es de extrañarse la cantidad de variables que establecen los bailarines entrevistados para dilucidar el conocimiento que tienen sobre la presencia de la vieja y la nueva guardia en el swing criollo; por el contrario, a través de éstas no sólo se determinan las características que las representan, sino también se valida su existencia dejando en claro que son elementos esenciales para adentrarse en la comprensión de este baile y por tanto compartir representaciones sobre el mismo.

4.3 Otros conocimientos asociados a los cambios en la práctica dancística

Los distintos procesos de popularización por los cuales ha pasado el swing criollo, como por ejemplo la aparición en programas de televisión nacional o su incorporación en los programas del TND (Ver Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*); han contribuido con la incorporación de nuevos elementos en la práctica dancística entre los cuales se encuentra la música, el surgimiento de nuevos lugares para aprender y bailar

swing criollo e incluso los rituales de preparación que preceden al acto de ir al salón de baile.

Lo anterior debe interpretarse como respuestas de apropiación por parte de las nuevas generaciones de bailarines y bailarinas que simultáneamente con los cambios; la práctica se expande como manifestación cultural y es objeto de nuevas formas de interpretación.

Por consiguiente es de gran importancia aproximarse al conocimiento que tienen los y las exponentes del ritmo sobre este tópico, no sólo para tener un panorama general de aquellos elementos históricos que conforman la memoria grupal; sino también porque a través de ellos el hecho de bailar swing criollo se enriquece con nuevas representaciones que sirven para orientar, comprender y ubicar esa experiencia grupal en un universo coherente donde tiene cabida el pasado, el presente y las aspiraciones dancísticas futuras de los mismos.

4.3.1 Cambios en la música

Como se ha podido constatar a lo largo de toda la investigación, la música es uno de los elementos más importantes en la trayectoria histórica del swing; gracias a ésta y a la habilidad de los bailarines y las bailarinas para improvisar pasos, este ritmo popular se distingue por su carácter híbrido y al mismo tiempo por ser representativo de diferentes sectores sociales que se han visto relacionados con él.

Empero, es interesante anotar que tanto bailarines y bailarinas clasificadas de manera diferenciada como nueva y vieja guardia, coinciden en mencionar que actualmente la música que se utiliza para bailar swing criollo se ha modificado debido a la introducción de adaptaciones musicales y mezcla.

Para las personas de la nueva guardia, el cambio que consideran más evidente en la música característica del swing criollo corresponde a la introducción del sonido de la guacharaca¹² en todas las piezas; lo cual ha permitido no sólo modificar las melodías tradicionales de la cumbia, sino también jugar con melodías provenientes de otros ritmos, con lo cual se logra que queden adaptadas para el ritmo de este baile.

¹² Instrumento musical de percusión con forma de caña, usado para rascar la superficie corrugada que posee y generar el sonido de la “Guacharaca”, característico del ritmo de cumbia.

A modo de ejemplo se pueden citar algunos ritmos que los bailarines y las bailarinas identificaron como aquellos de los cuales se toman piezas prestadas para convertirlas al ritmo de la cumbia con guacharaca: cumbia colombiana, argentina, mexicana; reggaetón, salsa, merengue, rock and roll y pop.

De esta manera aunque para los bailarines y las bailarinas del grupo de la nueva guardia se siguen bailando piezas de la cumbia colombiana, la incorporación del elemento técnico en el manejo musical, al igual que la posibilidad de ponerle el sonido de la guacharaca a las piezas; han contribuido con la modificación del estilo musical tradicional y por ende se mantiene vigente entre aquellas personas que se integran en esta generación.

Desde el punto de vista de Elías Elizondo y Guido Alberto Torres, bailarines de la vieja guardia; la música actual no corresponde con las melodías propias del swing criollo que bailaban en años anteriores, pues además de incluir canciones de grupos actuales, se da el caso de que los *disc-jockey* al efectuar las mezclas musicales cortan las canciones produciendo que el bailarín se confunda al bailar y no pueda familiarizarse con la pieza:

A mí no me gusta para nada el nuevo corte de la música. Yo se lo he dicho a Alonso [disc-jockey de Karymar-Salsa 54], puede bajar el ritmo y ahí se puede cambiar de pieza, pero él la cambia a mitad de canción. Lo mismo hace Cuco y Cebolla, ésos son diyeis; todos han estado en Karymar (Elizondo, E. 2007).

Aunado a lo anterior, el bailarín Guido Torres apunta lo siguiente, dejando claro que la introducción de mecanismos digitales para modificar las piezas, lo que permite aprovechar cualquier tipo de música para convertirse como swing criollo; influye en que él o cualquier otro bailarín se confunda al estar intentando seguir el compás en el pista de baile:

Ahora [la música] es muy comercial, hoy distorsionan la música, la melodía no sigue; lo cual no pasaba con las melodías de los años atrás, entonces uno se enreda cuando está bailando por los cambios que le hacen al ritmo (Torres, G. 2008).

Entretanto para las demás personas que integran el grupo de la vieja guardia, las facilidades tecnológicas han permitido que la música que se utiliza ahora para bailar swing criollo incluya piezas adaptadas de otros ritmos como por ejemplo reggaetón. Esta adaptación se logra con los programas de computadora por medio de los cuales se introduce el sonido de la guacharaca, permitiendo que las piezas se oigan con el ritmo de la cumbia y que por tanto se puedan bailar como swing criollo.

Retomando las diferentes opiniones que tienen los bailarines y las bailarinas sobre los cambios que perciben en la música, esto como parte de toda esa construcción y reconfiguración del conocimiento acumulado en torno a la historia del baile del swing criollo; es evidente que sí existen diferencias en este aspecto a lo largo del tiempo.

No obstante, más allá de su semejanza o no con el ritmo originario de los pasos de swing criollo, estos cambios en tanto que introducción de nuevas melodías adaptadas al ritmo pueden o deben entenderse como mecanismos musicales que facilitan la supervivencia de la práctica y por ende forman parte de su dinámica fundamental de reinvenCIÓN continua para lograr esa trascendencia histórica y social que le caracteriza.

En el sentido histórico lo anterior implica que el baile permanezca a lo largo del tiempo, tal y como se ha podido ver a través de más de 20 años que tiene el swing criollo en los salones de baile josefinos. En cuanto a lo social, este continuo reinventarse a partir de la introducción de variaciones en la música, las cuales son tomadas como un préstamo a la actualidad; va de la mano con la conformación de una generación de reemplazo que sin perder la esencia rítmica tiene la flexibilidad de adaptarse corporal y simbólicamente a lo nuevo, pues no hay una carga emotiva o bien una fidelidad a las formas anteriores de llevar el compás.

Lo contrario sucede con la vieja guardia y especialmente con quienes se consideran integrantes del grupo de las personas pioneras, las cuales sí se ven afectados por los cambios musicales pues sienten atropellados sus conocimientos sobre las piezas y los movimientos que se pueden hacer en cada una de ellas; además de una tradición tejida alrededor de una forma específica de bailar. De acuerdo con lo anterior podría decirse que:

La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre

su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene, por lo tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social (Quintero, 1998:34).

De este modo en un mundo globalizado las adaptaciones que se hacen del swing criollo son ese intento por controlar su materialidad; así los bailarines y las bailarinas, especialmente de la nueva generación, se sirven de todo este bagaje para alimentar el estilo que les caracteriza y así fundamentar parte de su identidad personal y grupal.

Por consiguiente, los cambios musicales se pueden leer como elementos con implicaciones de tipo político que por un lado conforman en ellos y ellas mismas adaptaciones a los contextos actuales, a la demanda de actualidad que apremia en los contextos locales; y por otro implica toda una construcción de solidaridad implícita hacia quienes necesitan seguir bailando, es decir, para quienes la continuidad de la práctica, con sus adaptaciones, tiene implicaciones a nivel de bienestar en esa esfera de la cotidianidad.

4.3.2 Nuevos espacios de práctica, aprendizaje y difusión

En este punto se exponen los conocimientos de los bailarines y las bailarinas sobre los cambios que desde su experiencia pueden notar en lo que corresponde a espacios en los cuales se da la práctica actual del ritmo, es decir, si hay una continuidad en los salones de baile como facilitadores de ese proceso, o bien si notan la introducción de nuevos lugares en esta labor. Además se deben tomar en cuenta aquellos a través de los cuales se da el aprendizaje formal del swing criollo, como las academias de baile; en éstas además de enseñarlo con sus técnicas particulares, se genera un proceso de popularización que posibilita la entrada de nuevos actores en la escena dancística.

Al respecto se ha encontrado que la nueva guardia identifica a los salones de baile como los espacios de práctica actual del swing criollo, entre éstos sobresalen Karymar (Salsa 54) y el salón Tania; aunque también se encuentran “Luminarias, Andaluz, El Azteca, Castros, El Herediano, Royal Dutch [en los cuales] ponen cumbia con guacharaca y sin guacharaca y en muchos de éstos sólo ponen bloques de swing”. (Prado, C. 2008)

Entretanto las personas del grupo de la vieja guardia tienen opiniones diversas. Si bien identifican puntualmente algunos salones de baile en los que se baila swing criollo y

coinciden con los que mencionaron los bailarines y las bailarinas de la nueva guardia; vale la pena rescatar las observaciones dadas por Milianet Fernández y Gringo, quienes particularmente consideran que hoy en día todos los salones de baile incluyen dentro su repertorio musical este ritmo popular. Desde el punto de vista del bailarín Carlos “Gringo” Moreira se rescata la siguiente opinión:

El swing actualmente se baila en todos los salones porque es tan popular que donde no se baila swing no se baila nada; pero donde uno llega y se desahoga un poquito más es donde está la gente de uno, la gente que sigue ese ritmo, esa música, ese bolero, esa cumbia (Moreira, C. 2009).

Con respecto a la identificación de lugares de aprendizaje del swing criollo se ha podido observar que tanto la nueva como la vieja guardia distinguen de manera general 4 opciones para aprender a bailarlo; las cuales incluyen academias, salones de baile, clases particulares impartidas por profesores que son bailarines de salón y gimnasios. No obstante todos y todas establecen diferencias en lo que se puede aprender con una opción u otra, pues las técnicas empleadas así como también los objetivos que se persiguen varían entre sí. Según el bailarín Miguel Hernández Piedra:

[Entre las opciones que actualmente existen para aprender a bailar swing criollo se encuentran] Karymar, porque era donde se vivía todo el baile del swing, era un espacio donde estaban todos los amigos y personas conocidas de ese ambiente. [Además está] Ligia Torijano, que imparte clases con el TND y que da talleres en distintas partes del país. [También] están las academias, pero no es lo mismo, porque usted está contando los pasos y no está haciendo lo que usted está sintiendo en el momento, por lo que usted no lo baila natural sino que va reproduciendo lo que a usted le dijeron. Si usted quiere aprender a bailar verdadero swing vaya a la calle, vaya al salón Tania, vaya al Royal, o vaya a Karymar 54 (Hernández, M. 2009).

En el caso de las academias de baile, los bailarines y las bailarinas coinciden en mencionar que aunque en la actualidad han tenido mucho auge en la enseñanza del swing criollo, no logran conectar a los estudiantes con la esencia de este baile, pues se concentran en darle un aire estilizado y elegante a movimientos que por definición no pueden serlo.

De acuerdo con esto el sello del swing criollo está en la fuerza e incluso en la tosquedad con que se marcan los pasos y se indican las vueltas; esto es parte de las características que le dieron origen y que contribuyeron con el hecho de ser un baile marginado por la élite. Por tanto, desde el punto de vista de bailarines y bailarinas, las academias lo enseñan pero al intentar refinar los movimientos, lo despojan de todo el significado que históricamente arrastra como parte de lo que fue un proceso de exclusión sociocultural pero al mismo tiempo de identificación grupal y consolidación de todo un universo simbólico.

En contraste se reconoce a los salones de baile como la opción más acertada para aprender swing criollo; afirmación con la cual se le está dando continuidad a la importancia que desde los comienzos de la práctica de este baile han tenido. Al respecto se debe recordar que los salones de baile fueron en donde se gestó el swing criollo, por lo cual se constituyen como lugares que recuperan la esencia misma del ritmo asociada tanto a la música que en ellos se bailaba como a las personas que acostumbraban frecuentarlos, la indumentaria que portaban, los sectores sociales que representaban y los significados que atribuyeron a la experiencia de encontrarse y reunirse para la práctica dancística.

Así, los salones de baile se convirtieron en escenarios ideales para la performatividad de las identidades de sus exponentes, en los cuales a través de la comunicación y la alta conciencia corporal se construyó esa comunidad imaginada que hoy por hoy reúne a la vieja y nueva generación.

Lo anterior puede estar relacionado con que en estos espacios la práctica del swing criollo y el compartir en conjunto el gusto por ir a bailar y no a hacer cualquier otra actividad lúdica, fueron experiencias que se tejieron de la mano con el reconocimiento que se hizo hacia sus exponentes; atribuyéndoles ciertas características vinculadas con el uso que se hizo del propio cuerpo y que hoy por hoy se mantienen como referentes históricos importantes en el desarrollo de esta práctica dancística.

Por consiguiente, además de la ejecución de movimientos y pasos específicos que implicó la inversión de recursos emocionales y creativos por parte de los bailarines y bailarinas quienes se atrevieron a improvisar y dar nuevas formas a la música foránea; la conciencia del propio cuerpo y la intersubjetividad que se genera al vivir en conjunto la práctica dancística, también encontraron cabida en los rituales que la precedían y acompañaban.

Como ejemplo de esto se pueden citar los referentes que se tienen sobre la presencia de una manera especial de vestirse y mostrarse en bailarines y bailarinas que se vincularon con este ritmo; lo cual más allá de la excentricidad que pudieron representar en una época, significó la preparación del cuerpo para el mundo social, ese que estaba congregado en los salones de baile y que a su vez reunía a muchas otras personas que entendían los códigos y valoraciones asociadas al hecho mismo de exponerse unas a otras.

De este modo bailarines y bailarinas de la vieja y nueva guardia establecen la relación entre aprendizaje en salones de baile con aprendizaje en la calle; con lo cual se están refiriendo a aprender en contacto directo con el ambiente que se genera alrededor del swing criollo, donde tiene valor el conocimiento experimental y práctico sobre el técnico propio de academias, caracterizado por dar prioridad al aprendizaje de los pasos de manera sistemática, sin valorar la oportunidad de que quienes estudian se dejen llevar por la música e improvisen sus propios movimientos.

Asimismo en los salones de baile se generan encuentros importantes con amigos y conocidos que comparten lo mismo, que se mueven a través de lo mismo y que, por tanto, es con quienes continuamente se reconfigura el universo simbólico en donde se posan todos aquellos pensamientos que orientan y fundamentan el hecho de estar y ser allí. Por consiguiente el bailarín y bailarina aprendiz fluye a su propio ritmo mientras tiene la oportunidad de observar a los que saben y nutrirse de ese acervo dancístico que ha sido alcanzado únicamente con la acumulación de años de experiencia y la incorporación de esto en su cotidianidad.

En cuanto a las clases particulares impartidas por profesores que son bailarines de salón hubo varias de las personas entrevistadas que los consideran como buenas opciones para tener un acercamiento mas íntimo con el swing criollo, pues ellos traen consigo las

características del baile de salón; de manera que se tiene la oportunidad de aprenderlo de una manera más cercana a su originalidad.

Lo anterior implica que dentro de los salones de baile se genere reconocimiento hacia ciertos bailarines, quienes al destacar por sus habilidades dancísticas se convierten en personas idóneas para enseñar a otros y otras a bailar este ritmo; lo cual se constituye en un elemento más que configura sus identidades individuales. A estas personas se acude en su calidad de conocedoras de la práctica, por lo cual adquieren posición de distinción con respecto a las otras, que además de rescatarlas del anonimato, les otorga toda la responsabilidad de ser facilitadoras en procesos de aprendizaje de otras personas y por ende contribuir con la difusión del baile mismo.

Finalmente en lo que respecta a los gimnasios sólo se obtuvo información por parte del bailarín Cristian Prado y la bailarina Marlene Reyes; quienes únicamente los mencionaron como lugares donde actualmente se dan clases de swing criollo, orientadas a satisfacer el ejercicio aeróbico y no así la práctica en parejas o el aprendizaje del baile.

Es así que estos nuevos espacios, al igual que las academias aportan en la reproducción del ritmo y la incorporación de nuevos actores, que a su vez lo nutren con sus nuevas interpretaciones sobre la práctica. No obstante el baile se vive de manera diferente a lo que es legítimo entre los bailarines y las bailarinas de swing criollo; por tanto aunque en estos lugares haya la oportunidad también de demostrar derroches de energía, vitalidad y habilidades dancísticas, el contenido de las mismas, su importancia y el valor que tienen no alcanza a crear esa comunidad imaginada que sí se da en determinados salones de baile.

De ahí la importancia que tiene el dominio de este conocimiento entre los bailarines, pues les permite saber en dónde tienen la oportunidad de desahogarse con el ritmo pero al mismo tiempo compartir con otros de una manera más íntima y cercana lo que significa y representa esta práctica.

4.3.3 La moda actual en el swing criollo

Al respecto de la forma en que visten los bailarines y las bailarinas de swing criollo se ha discutido a profundidad sobre el conocimiento que tienen con respecto a la moda que se consideraba propia en la vieja guardia, es decir, en los inicios de la práctica de este ritmo.

Sin embargo, en el siguiente apartado lo que se incluye es el acervo de conocimientos que tienen las personas informantes con respecto a la identificación de cambios en la costumbre de arreglarse de cierta forma para ir a bailar, pues este saber es fundamental en tanto les permite sentirse acordes con un entorno, es decir, articularse con el lugar al igual que con la gente que también asiste a él. Acerca de esto Blanco señala: *el vestido es un hecho básico de la vida social, todas las culturas “visten” el cuerpo de alguna manera. Ya sea con telas, pinturas, cosméticos, tatuajes, joyas, máscaras, el cuerpo se resalta, se decora* (Blanco, 2008:45).

De acuerdo con lo anterior se retoma la importancia que tuvo la apariencia de bailarines y bailarinas en los inicios del swing criollo pues sirvió no sólo para que se sintieran individualmente articulados con los lugares que frecuentaban para ejecutar la práctica; sino también porque la vestimenta se convirtió en otro elemento para generar identificación grupal y por consiguiente contestar a la exclusión social desde una posición de arraigo y pertenencia hacia el baile.

Por tanto al revisar los resultados encontrados en las entrevistas a profundidad se encontró que de manera general todos los bailarines y las bailarinas consideran que este aspecto aún es importante en la actualidad pues refleja la preparación que se ha tenido para ir a bailar, el interés puesto en este hecho y el respeto hacia las demás personas con las cuales se compartirá la pista de baile.

Si bien no hay una moda especial que represente a un bailarín o bailarina de swing criollo en la actualidad, con la cual se diferencien de otros semejantes o que sirva como anteriormente lo hizo para fortalecer el sentimiento de identidad grupal y pertenencia a la generación pionera de este baile; sí hay un acuerdo general en la necesidad de acicalarse para salir a bailar. Como ejemplo de lo anterior el bailarín Bernie Barrios señala lo siguiente:

Si voy a bailar uso ropa de noche o [me pongo] un atuendo que me ayude para ir a bailar. En mi criterio tengo ropa para trabajar, ropa para pasear y ropa para salir a bailar: ropa de bailarín. Si yo sé que voy a bailar me voy para la casa, busco en el clóset zapatos que sean adecuados para bailar, la camisa que sea de baile, no son camisas llamativas pero tienen algo, un

plateadillo o algo brillante, algo que resalte (Barrios, B. 2009).

Igualmente la bailarina Ana Marina Benavides considera que por la importancia que tiene salir a bailar entre las rutinas que integran su cotidianidad; esto debe ir acompañado de una preparación, con la cual no sólo se sienta a gusto para sí misma sino que también sea atractiva para quienes esperan bailar con ella en el salón de baile:

Yo en mi caso soy muy coqueta, de hecho duro como casi 2 horas pintándome, arreglándome el pelo; dos horas antes [de ir a bailar] estoy pensando qué ropa me voy a poner, cómo voy a combinar para que se vea tuanis, bonito... De hecho a mí me gusta bailar más con botas porque es más cómodo, [los zapatos tenis] en cambio reducen [movilidad] y tienden a pegarse más en el piso... con los tacones me cuesta mucho bailar... Tengo una amiga que ella sale del trabajo, llega a la casa, se arregla, se aplancha el pelo, se pinta y cuando la veo es ahí [en el salón de baile] transformada. De hecho yo soy una de esas, aquí en la casa me arreglo lo básico pero para ir a bailar es un poquito más serio, se inspira un poquito más uno (Benavides, A. 2008).

Consecuentemente cada quien toma lo que le llame la atención de la tendencia del momento respetando dos principios básicos de todo bailarín y bailarina: la comodidad en la vestimenta, accesorios y calzado; así como también el motivo por el cual se va a bailar. Si se va a ir a bailar únicamente se eligen atuendos que desde el gusto personal son para esa ocasión, es decir, que puede ser tanto ropa deportiva como de vestir; pero que para quien la porta representa su forma de arreglarse y adornarse para ese momento.

Del mismo modo, la experiencia de bailar para una presentación oficial o en un concurso, también requiere, una selección de atuendos, que incluso supone elaboración por parte de las parejas o grupos de baile; o bien, mandarlos a confeccionar pero teniendo un diseño que ha sido imaginado a gusto de cada quien.

Por ello si se va a participar en una presentación o en un concurso, la ropa es totalmente distinta a la que se lleva ordinariamente a un salón de baile, ya que generalmente se mandan a confeccionar trajes especiales, con determinados colores para que haya un

sentido de unidad en la exhibición; así como también para sobresalir y mostrar de una mejor manera el movimiento del cuerpo al ejecutar ciertos pasos. De acuerdo con esto uno de los bailarines entrevistados indica:

En el vestuario para una presentación de baile es un tipo de ropa, para ir a un salón de baile es un tipo de ropa y para ir a un concurso es otro tipo de ropa; porque la ropa a parte de su personalidad le da lucidez al baile. Si usted va a bailar un pasodoble con una mujer con enaguas cortas es lo mas espantoso, pero si usted baila un pasodoble con una mujer con enaguita larguita se ve bonito; usted va a bailar una comparsa sin camisa de vuelos se ve fatal porque los vuelos se van a mover y le dan lucidez al baile (Moreira, C. 2009).

Por ende, sea cual sea el medio que sirva para la elaboración de estos trajes especiales, lo importante a resaltar es que estos hechos relacionados con la práctica del swing criollo también se hacen presentes en la cotidianidad de sus exponentes, atravesando otras esferas de sus vidas y llevándoles a tener interacciones con otra gente a partir del baile mismo; como por ejemplo con distintas personas, familiares, amistades u otras que se verán involucradas con este hecho al ayudarles a conseguir las telas, coserlas o pensar en el diseño del vestido.

4.4 Conocimiento del baile: entre lo tangible y lo intangible

De acuerdo con la información obtenida de las entrevistas realizadas, el conocimiento que tienen los bailarines y las bailarinas de swing criollo sobre los elementos históricos que giran en torno al surgimiento y desarrollo de este ritmo popular en San José, corresponde a abstracciones que de manera subjetiva han hecho de esa realidad cotidiana, es decir, selecciones que conforman ideas de hechos, sucesos, historias, anécdotas captadas a partir de su experiencia con la práctica del baile.

Sin embargo, aunque por fines metodológicos y comprensivos se abordan de manera individual, la construcción del conocimiento se hace, se reproduce y se nutre a partir de la convivencia y experiencia conjuntas; lo que en términos de Berger y otros (1983) se constituye como una abertura al mundo, una externalización continua gracias a la cual

bailarines y bailarinas de swing criollo construyen una realidad cognitiva sobre el baile y proyectan sus representaciones compartidas en la misma.

En un mundo externalizado a partir de la interacción sobre un presente común cuya ubicación espacial se concentró en el salón Karymar, y se nutre de la experiencia dancística recíproca; se generan vivencias y se abren espacios adecuados para el intercambio y el discernimiento en torno al tema del baile (tanto en sus aspectos más técnicos y estilísticos, como en los relacionados con los saberes y sentires a través del tiempo), facilitando la reconstrucción de lo que cada bailarín y cada bailarina conoce y tiene interés en conocer sobre la práctica que ha interiorizado en las rutinas de la vida cotidiana.

Conforme a lo que se plantea en la Figura 8, al final de esta sección, se debe recordar que a lo largo de toda la entrevista, bailarines y bailarinas realizan un proceso de reconstrucción de sus conocimientos para el cual deben volver continuamente sobre su pasado y empatarlo con su presente; es decir que dichos conocimientos se analizan a partir aquellos recuerdos que los acercan a las representaciones que portan sobre la historia del swing criollo o sus elementos históricos y el papel que han tenido y que actualmente tienen dentro de ésta. De acuerdo con lo que plantean Berger y otros (1983) la historia de la cual se sabe se repasa a modo de fundamento o base que permite comprender conscientemente el objeto que es de su reproducción, en este caso corresponde al baile.

Por tanto los conocimientos que tiene la vieja y la nueva guardia sobre algunos aspectos que se incluyen en esta investigación y se puntualizan en la Figura 8. sobre la historia del swing criollo (surgimiento, generaciones de bailarines y transformaciones en la práctica), reúnen las discriminaciones que a lo largo del tiempo han hecho de toda esa realidad, las cuales sea por experiencia propia o a partir de la experiencia compartida, han resultado más sensibles y llamativas para sus diferentes momentos históricos vitales; de manera que responden a lo que es de su interés circunstancial para hacerlas suyas e interiorizarlas como parte de ese capital social dancístico del que son exponentes y portadores.

En consecuencia con el desarrollo de la presente sección se ha podido ver que la gama de conocimientos que tiene la nueva y vieja guardia, se constituyen como realidades que individualmente han abstraído pero que, en términos del construcciónismo social, se han construido, legitimado y compartido intersubjetivamente.

Es así que, desde su experiencia individual y subjetiva conjugada con las vivencias conjuntas que se dan a partir del contacto y la socialización con otros bailarines y bailarinas; estas personas informantes de la investigación, pero especialmente exponentes de la práctica del swing criollo en San José demostraron tener referencias comunes y otras muy particulares sobre algunos de los elementos que han marcado la trayectoria histórica del ritmo.

De ahí que con respecto al surgimiento de este baile, la Figura 8 permite constatar que su análisis se da a partir del conocimiento que tuvieran sobre aspectos como: cuáles fueron los bailarines y las bailarinas pioneras, cual es la procedencia de este baile, qué indumentaria caracterizaba a sus exponentes, en qué lugares se dio la práctica y qué música era característica del ritmo. Al respecto cabe señalar que en las entrevistas realizadas sobresale la imprecisión y algunas ideas vagas, las cuales lo que hacen es legitimar la variedad de saberes que a lo largo del tiempo se han construido y reconstruido en torno a este aspecto; los que a su vez son parte de esa realidad socialmente construida sobre la práctica del swing criollo.

En este sentido cabe retomar que dicha realidad, al ser incorporada en la vida cotidiana de estos bailarines y estas bailarinas, se convierte en lo que Berger y otros (1983) llaman *realidad interpretada*; es decir a la que se atribuyen significados subjetivos de un mundo coherente, los cuales, en el presente caso reúnen todas las versiones que han existido sobre el origen del swing criollo. Éstas lejos de representar un atraso en el proceso de reconstrucción histórica del ritmo, son por el contrario la muestra viva de que existe tanto en la vieja como en la nueva guardia una conciencia intencional asumida individual y grupalmente sobre este objeto, subjetiva e intersubjetivamente; gracias a la cual éste se captura y se hace comprensible, explicable y asequible para manejarse en las diferentes esferas de lo cotidiano.

De acuerdo con lo anterior e incorporando los saberes asociados a la música que caracterizó y que hoy se encuentra permeada por la tecnología y la globalización cultural; sobresale el reconocimiento común de los *variados aderezos socioculturales* (Muñoz, 2003) que conforman al swing criollo. Por tanto se sabe sobre la raíz musical que se heredó de la cumbia Colombiana con todas sus posibles modificaciones (argentina, mexicana,

etc.), pero además con el aprovechamiento que actualmente se da de otros ritmos y canciones que se adaptan a las cadencias típicas del swing criollo.

Igualmente como parte de esa mixtura llama la atención la prevalencia cognitiva sobre las primeras manifestaciones del swing criollo entendidas como expresiones de una oleada rítmica que con brincos ofendió a todo un sector social de San José, lo que le costó a sus exponentes cargar con una huella de marginalidad, que como se vio en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*; se reflejó tanto en la prohibición del baile en determinados salones y espacios dancísticos, como en la denominación que bailarines y bailarinas de swing criollo recibieron al ser llamados uniformemente e invisibilizando su diversidad en los apelativos de gente chusma y gente pachuca.

Sin embargo más allá de esto, la presencia de este conocimiento tanto en la vieja como en la nueva guardia es el reflejo de un objetivo tácitamente alcanzado; es decir, es el reconocimiento actual que se le da a esos bailarines y bailarinas, quienes aprovecharon la voz de la marginalidad como recurso para elaborar un discurso contestario desde el baile y de este modo encontraron la oportunidad de hacerse visibles y trascender social e históricamente. Por tanto, nuevamente se refleja esa conciencia intencional en la vieja y nueva guardia por medio de la cual se logra sostener que el swing criollo fue denuncia social y que el reconocimiento que se hace en la actualidad permite afirmar que sus primeros exponentes y gestores *son, ante todo, un grupo humano identificado por una estructura rítmica que le permite mostrarse como persona* (*Ibíd.*:76).

Siguiendo esta misma línea comprensiva destacan otros conocimientos acumulados por los bailarines y las bailarinas, con los cuales se aportan elementos importantes en lo que se entiende grupalmente por bailar y ser bailarín y bailarina de swing criollo. Es así que hay toda una legitimación de lo que fueron los salones de baile en donde se gestó la práctica, los cuales en contraposición al papel que tienen las academias o los gimnasios como nuevos espacios en donde se reproduce; se entienden desde su papel como el trasfondo escénico que da vida a la experiencia del swing criollo.

Al respecto, Goffman afirma que ese trasfondo es el medio *que incluye el mobiliario, decorado, los equipos y otros elementos... que proporcionan el escenario y la utilería para el flujo de la acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él* (1994: 34). De acuerdo con esto, el conocimiento que guardan tanto bailarines como bailarinas,

rescata a los salones de baile de verse como simples lugares para la recreación y vivencia física y corporal; por el contrario desde sus apreciaciones se retoma que el verdadero contacto con lo que es el swing criollo, se da al interior de estos espacios donde además de la experiencia musical y dancística se tiene la oportunidad de entrar en contacto con el ambiente que allí se desarrolla: la gente (representada en sus bailarines, visitantes, observadores, Dj, encargados del servicio, administradores, etc.) y las relaciones que se derivan del contacto recíproco y la vivencia conjunta de este fenómeno.

Por otra parte, ese cúmulo de saberes que portan los bailarines y las bailarinas, sobresalen por ser elementos comunes y también por la trascendencia que tienen en la comprensión de las percepciones (analizadas con detenimiento en el Capítulo V *Un universo de percepciones: la experiencia en torno al baile del swing criollo*) que mueven la práctica y hacen que ésta tenga un sentido para el bailarín y la bailarina que semana tras semana ordena su vida para lanzarse a pista y está anuente a compartir este mismo hecho que nace desde la subjetividad pero que adquiere trascendencia al vivirse a la par de otras personas.

De este modo los saberes encontrados en torno al ataviarse o arreglarse para bailar swing criollo, aunque se han modificado con el paso del tiempo y con la introducción del consumo cultural de estilos y modas en el vestir; ejemplifican la importancia que tiene para los bailarines y las bailarinas mostrarse de cierta forma ante los demás en el momento de estar en el salón y compartir la experiencia dancística.

Aquí cabe destacar que estas personas exponentes del ritmo, al experimentar el baile, viven un encuentro social que, de acuerdo con Goffman, los compromete cara a cara; es decir: *el valor social positivo que una persona reclama efectivamente para sí por medio de la línea que los otros suponen que ha seguido durante determinado contacto* (1970:13). En este sentido, la indumentaria funciona como esa línea o ese referente que permite a los bailarines y a las bailarinas de swing criollo interactuar y entenderse en ese encuentro que se da en el seno del salón de baile. De ahí que este conocimiento se vuelva parte esencial en la construcción de las representaciones sociales que les sirven para delimitar esa línea de interacción, gracias a la cual pueden compartir ciertos atributos asociados a la práctica dancística.

De acuerdo con Goffman (*Ibid.*) la cara está asociada con el hecho del ser visto por los otros y simultáneamente con el ver a esos otros; de ahí la importancia de conocer el tema de la vestimenta como parte de un hecho que marcó la trayectoria del swing criollo y que actualmente sirve para mostrar la preparación que hubo previa al acto dancístico y por ende que se comparte con los demás esta regla del grupo que, pese a sus modificaciones y variaciones de contenido, ha sabido mantener su significado a lo largo del tiempo.

Gracias a la descripción de estos elementos es que dentro de los conocimientos valorados en torno a los elementos históricos del swing criollo se incluye lo que en la Figura 8 se denomina como “Algunos cambios en la práctica”, donde no sólo se toman en cuenta todas las variaciones musicales introducidas en la actualidad; sino también el reconocimiento de nuevos lugares que aparecen, pero de los cuales los únicos que tienen legitimación por parte de los bailarines y las bailarinas siguen siendo los afamados salones de baile. Además los cambios en las prácticas de vestirse son parte de todo ese capital social dancístico asociado a la historia del baile y a su vez de la configuración de las representaciones sociales que fundamentan la práctica en la actualidad.

Entretanto, también se debe anotar que toda esta variedad de conocimientos no estaría completa sin la importante definición y autoidentificación que se hace sobre las dos generaciones de bailarines presentes en el proceso de desarrollo del swing criollo. Como era de suponerse y así se presenta en la Figura 8 todas las personas entrevistadas reconocieron que sí existe la presencia generacional en el swing criollo, es decir una nueva y una vieja guardia, cada una de las cuales destaca por diversas características vinculadas con la práctica dancística, pero que al final todas esas particularidades llevan a esos momentos cruciales en los que se da la búsqueda del ser y el escudriñe sobre uno mismo; gracias a la que es posible crear una respuesta personal y salir del anonimato en esa esfera de lo cotidiano.

La importancia que tiene el reconocimiento de dos generaciones de bailarines y bailarinas presentes en el desarrollo histórico del baile, radica en la posibilidad de enmarcar en ellas acontecimientos importantes para el swing criollo, con los cuales se reafirma su particularidad frente a otros ritmos populares y además se constituye como fenómeno dancístico.

Así, tanto la vieja como la nueva guardia son referentes identitarios en el swing criollo que han permitido el despliegue de relaciones sociales a partir de cómo se ve cada bailarín o bailarina de manera subjetiva y cómo les ven las demás personas. Esto genera pautas de comportamiento, que a su vez están fundamentadas en las representaciones que en conjunto se configuran sobre lo que implica ser de una u otra generación, como por ejemplo el saber que la vieja guardia reúne a exponentes de los orígenes del baile y que por su parte la nueva guardia integra los cambios que ha tenido la práctica y la incorporación de nuevos actores en la escena.

De este modo, al reconocer que sí existen y sí conforman ese grupo de elementos de la historia del baile, se están legitimando los saberes que permiten diferenciarlas y a su vez encontrar sus puntos de encuentro e intersección, gracias a los cuales la experiencia dancística puede leerse más allá de los movimientos corporales, apelando a su entendimiento como fenómeno que llena de significados la vida de quienes lo llevan consigo.

Por lo tanto y siguiendo la Figura 8 todos estos saberes encuentran su aplicabilidad en dos dimensiones de la vida de estos bailarines. Por una parte está la dimensión concreta de la vida, la cual se puede representar en distintos espacios dancísticos como Karymar u otros; así como también en distintos escenarios de su cotidianidad como pueden ser los laborales, familiares, entre otros. Por otro lado está también la dimensión simbólica de la vida representada por aquellos espacios simbólicos donde reposa lo intangible, es decir ese universo de percepciones que tienen estos bailarines y bailarinas sobre la práctica que realizan y que sirven para configurar las representaciones sociales que dan sentido y orientan las acciones en la cotidianidad.

En el caso de los espacios dancísticos como por ejemplo el caso del salón de baile Karymar, se constituye como ese espacio físico en donde tuvo cabida desplegar los conocimientos, y donde al mismo tiempo se creó todo un mundo común en el que se vivió y experimentó la cotidianidad de bailar swing criollo. Gracias a esto es que sus conocimientos también tienen cabida en una dimensión simbólica de la realidad, en la cual se constituyen otra serie de saberes, formas comunes, representaciones que han servido para interpretar ese contexto, explicarse tácitamente ciertos hechos que de otra forma no

tendrían sentido, al igual que encontrar el lugar que subjetivamente se tiene en medio de todo esto.

De lo anterior se deduce que la dimensión concreta del capital social dancístico que tienen los bailarines y las bailarinas de swing criollo, asociado a la historia del baile; está en el orden de los hechos prácticos y las experiencias que se desarrollaron al interior del salón Karymar asociadas a la práctica dancística. Por su parte la dimensión simbólica, como su nombre lo indica, está en el universo de las representaciones sociales que se configuran al respecto de esa otra dimensión en la que se condensa la vivencia del baile cara a cara.

Por ende, aunque ambas dimensiones se explican separadamente, analíticamente no se puede evitar explicarlas de manera conjunta, pues la misma realidad cognitiva que conforman, genera una conexión entre ambas, de manera que una siempre va a llevar a la otra y viceversa; aunque la simbólica, por definición nunca va a ser tan explícita como la empírica, sin embargo encuentra su aplicabilidad en esa realidad material representada en el salón de baile pero que también puede extenderse hacia otros espacios en los cuales se desenvuelve el bailarín o la bailarina individualmente.

Si bien en la actualidad el espacio físico del salón Karymar no existe, lo cual, como se ha podido apreciar en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*, generó todo un proceso de redistribución, reconocimiento e incorporación de la vieja y la nueva guardia en otros salones de baile josefinos; los conocimientos que en su momento sirvieron para configurar un contexto de acción en dicho salón, actualmente encuentran su aplicabilidad en ese proceso de descubrimiento de nuevos espacios que respondan a la necesidad de bailar swing criollo y al mismo tiempo les permitan expresarse en su totalidad como bailarines y bailarinas.

Es decir que todos los conocimientos que poseen las personas entrevistadas en torno a la trayectoria histórica del swing criollo, se aprovecharon en Karymar para construir e internalizar una realidad dancística sobre la cual hubo que apropiarse de todos esos elementos para encontrar las formas adecuadas de moverse y expresarse al interior del mismo. Entonces, el saber detalles que superficialmente podrían parecer inútiles como por ejemplo la indumentaria, música y el contexto original que caracterizaron los inicios de esta práctica; mas bien facilitaron el entendimiento de los cambios y la actualidad en la que se

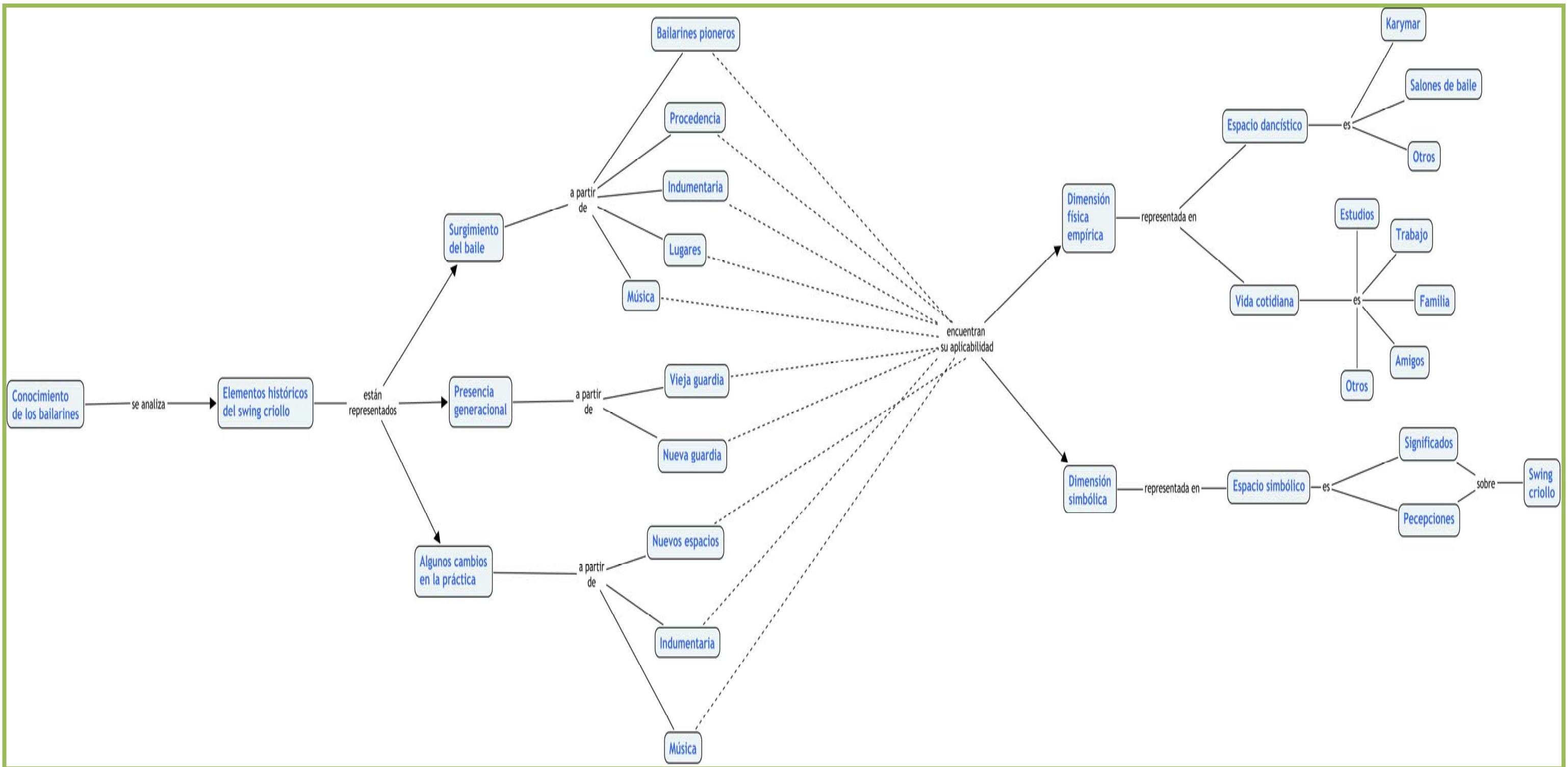
ve envuelto este baile y por ende encontraron su aplicabilidad aún después de que se vivió la pérdida material de Karymar.

Consecuentemente aflora otra variedad de saberes sobre el mismo, como por ejemplo, aquellos vinculados con los nuevos lugares que se admiten como parte y también como contextos sobre los cuales desplegarlos; al igual que la identificación de nuevas melodías, cadencias y formas de interpretar la práctica con las cuales también se da el reconocimiento de la presencia de diferentes actores en la escena dancística. Así se sabe y se definen a aquellos bailarines y bailarinas pioneras, cuyo papel es tan importante como el que tienen aquellos y aquellas que se han incorporado poco a poco pues todas estas personas son protagonistas en esta historia y por tanto se han valido de toda su experiencia para asumir un mundo ya vivido por otros, pero que no obstante ha sido objeto de modificaciones y reinversiones en las formas de percibirse y representarse.

Así, el conocimiento funciona como un capital, es decir ese acervo o bagaje que le permite a la vieja y nueva guardia del swing criollo interactuar activamente con esa realidad tanto en el nivel concreto, representado en el salón de baile; como en su nivel más abstracto, inmaterial y simbólico. Por consiguiente tienen todas las facilidades comunicativas a través de las cuales vivir la experiencia en conjunto y sobre todo entenderla, descifrar conscientemente lo que pasa, saber quiénes son dentro de ésta y quiénes son los otros, quiénes no son parte; qué se hace ahí y cómo se debe hacer, qué sensaciones se despiertan, cómo se interpretan y finalmente qué es lo que configura un mundo compartido en medio de las vicisitudes de la vida cotidiana.

Consecuentemente se ingresa en lo que Berger y otros (1983) llaman “*la cristalización de los universos simbólicos*”, es decir ese otro espacio intangible en el que reposan los conocimientos y por tanto se ordena la historia y se ubican los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye tanto el pasado como el presente y el futuro. Sin embargo en esta realidad también descansan las percepciones que son fundamento y consecuencia de compartir la experiencia de bailar swing criollo, con los cuales los bailarines y las bailarinas se adentran en el campo en el cual subyacen aquellas estructuras mentales y rasgos simbólicos, representaciones sociales que les han permitido orientar-se en la práctica misma como una realidad que es producto de su propia actividad y por ende de las visiones compartidas que se tienen sobre ésta.

Figura 8. Capital social dancístico asociado a la historia del swing criollo y las distintas dimensiones que lo constituyen.



Fuente: elaboración propia a partir del análisis de las entrevistas a profundidad, 2009.

Capítulo V

“Un universo de percepciones”: la experiencia en torno al swing criollo

5.1 Una mirada a la percepción desde la óptica de los bailarines y bailarinas

Ahora bien, partiendo del capítulo anterior, se puede dilucidar cómo el conocimiento sobre esta práctica dancística y la trayectoria histórica del swing criollo funcionan dentro de la realidad social de los bailarines y las bailarinas como un capital social que les da presencia dentro de la escena artística y cultural costarricense. Este conocimiento se transmite a partir del intercambio generacional que se despliega dentro del salón de baile y a su vez se sostiene en la recreación de los pasos de baile, los movimientos corporales y la música.

Esta dinámica que se establece en el interior de un espacio dancístico, permite que esa realidad social se incorpore a la vida cotidiana de bailarines y bailarinas, desarrollándose así un proceso de interacción que les permitirá validar, afirmar y amplificar experiencias y aprendizajes durante el contacto sucedido en el espacio dancístico.

He aquí que se realiza un acopio social de conocimiento, o bien de capital social dancístico que está al alcance del bailarín y la bailarina, entre tanto haga del swing criollo un insumo material e inmaterial dentro de su cotidianidad, lo cual le permitirá una mayor socialización del conocimiento respecto al baile, una ubicación dentro de dicha realidad social y su conducción tanto en la dimensión concreta como en la simbólica (retomar la Figura 8)

Hoy en día, todo ese bagaje cognitivo permite comprender la dinámica dancística que bailarines y bailarinas establecen en nuevos espacios exclusivos para la práctica como por ejemplo Karymar-Salsa 54; experiencia a partir de la cual surgen las percepciones que se establecen respecto al fenómeno dancístico del swing criollo, gracias a las cuales constituyen ese universo de sensaciones cimentado durante la experiencia corporal individual, tomando en cuenta significados, sentimientos, pensamientos e impresiones que emergen al contacto con esa realidad observada y vivenciada en compañía de otras personas y en distintos espacios para el encuentro dancístico.

Del mismo modo, este proceso perceptivo que establece el bailarín y la bailarina está constituido en su mayoría por un lenguaje no verbal, netamente corporal y simbólico, lo que a la vez configura un campo semántico del baile, a partir del cual se es capaz de concretar la experiencia social en el salón o en donde se esté compartiendo el baile; partiendo del hecho que este proceso ya ha sido vivenciado por el bailarín y la bailarina como sujetos sociales en diversas esferas de su vida, sea en su hogar, ambiente laboral, académico, extracurricular, entre otros, ordenando significativamente todos los sucesos rutinarios que se les presentan en su vida cotidiana (Berger *et al.* 1983:60).

Dentro de los campos semánticos así formados [como el caso del que se dio en el salón de baile Karymar] se posibilita la objetivación, retención y acumulación de la experiencia biográfica e histórica. La acumulación es, por supuesto, selectiva, ya que los campos semánticos determinan qué habrá que retener y qué habrá que “olvidar” de la experiencia perceptiva total tanto del individuo como de la sociedad. En virtud de esta acumulación se forma un acopio social de conocimiento, que se transmite de generación en generación y está al alcance del individuo en la vida cotidiana (*Ibid.*).

De esta manera, los diversos cuerpos de conocimiento que tenga el individuo y su sentido común hacen posible establecer un nuevo acervo de conocimientos en torno a la práctica del swing criollo; estimulado por las percepciones configuradas respecto al interés que tanto él como otros y otras bailarinas tengan por el baile y la participación que ambas partes tienen en la conformación de un capital social dancístico que provee el acopio de conocimiento a lo largo de los años de aprendizaje y la experiencia dancística. Así, el cúmulo de conocimiento permite que el bailarín y la bailarina configuren un estilo propio para el swing criollo a partir de su experiencia perceptiva personal, su noción de la trayectoria histórica sobre este ritmo y el contacto constante que tenga con las demás personas exponentes que comparten el gusto por este ritmo.

Por lo tanto, el capital social dancístico viene a ser un recurso útil para el bailarín y la bailarina tanto dentro como fuera del salón de baile, ya que puede ser empleado para la configuración de las identidades individuales y la grupal, de las que devienen *mecanismos de subsistencia simbólica* ante el contacto con otros fenómenos musicales y rítmicos que puedan ser de influencia social al swing criollo.

Esos mecanismos se sustentan en el conocimiento que del baile tiene cada una de las personas que participan de la dinámica y su trasmisión de generación en generación; así como también por la presencia de una vieja y una nueva guardia de bailarines y bailarinas cuyos acervos cognitivos variados enriquece el fenómeno, logrando que se preserve y mantenga vigente por sí mismo.

Además, los medios de comunicación masiva y, especialmente, la televisión han reafirmado la permanencia y vigencia que el baile del swing criollo posee en la actualidad; pese al encasillamiento que se ha dado del ritmo en el estereotipo del “pachuco” y a la evaluación incompleta del poder de la cultura popular, puesto que rescatan solamente elementos respecto a la práctica del swing criollo en cuanto a los pasos y movimientos que le caracterizan, omitiendo el acervo del bailarín orgánico y el valor simbólico que se genera durante el proceso intersubjetivo, su trayectoria histórica y los cambios que ha enfrentado el fenómeno mismo a través del tiempo.

No obstante, se reafirma y resalta la capacidad dancística que posee el ritmo durante la ejecución de sus giros, movimientos y pasos de baile, además de prevalecer en distintos sectores sociales que tienen acceso y contacto con el conocimiento sobre este fenómeno, sea a partir de una clase de baile, así como por los concursos y presentaciones en parques, plazas, teatros o auditorios. Por su parte la radio y la industria disquera han extendido la influencia del swing criollo a través de las distintas piezas musicales de cumbia que se pueden sintonizar y que traen a colación este ritmo “*tan pegajoso*”.

Esta serie de elementos ha proporcionado al gremio de bailarines y bailarinas de swing criollo un capital social dancístico diferencial, que debe su dinamismo al contacto con otros ritmos, debido a que su técnica de baile, velocidad, movimiento y métrica es completamente particular a lo que se ha podido ver, anteriormente, en la historia del baile popular.

De acuerdo con lo anterior, podría decirse que la importancia cultural del baile del swing criollo aumenta históricamente a medida que se fue cargando de otras significaciones, las cuales reivindicaron su valor tangible (lugares, pasos de baile, técnica, entre otros) e intangible (conocimientos, estilos de baile, relaciones interpersonales, lenguaje no verbal, etc.) dentro de la sociedad costarricense. Esto a partir del contacto con otros ritmos como: la salsa y el bolero, los cuales alimentaron los recursos simbólicos, muy

específicamente el conocimiento sobre la práctica del swing criollo, la interacción y cohesión social del grupo de bailarines.

Estos elementos le valieron la designación de fenómeno dancístico cultural al swing criollo, el cual provee un enlace ritual entre las viejas y nuevas generaciones de bailarines y bailarinas, quienes al ser portadores y portadoras del mismo tienen la posibilidad de modificarlo a través de influencias sociales, culturales, musicales y dancísticas ajenas a su ámbito cotidiano, pero procurando mantener la esencia criolla que le caracteriza.

En dicho valor cultural intangible se posan todas las percepciones, sensaciones, sentimientos, pensamientos e impresiones que les despierta este ritmo a quienes lo practican constantemente, y a partir de las cuales se generan esa serie de relaciones de identificación grupal, las cuales finalmente relevarán las representaciones sociales configuradas por dicha colectividad.

Con base en lo anterior, en este capítulo, se expondrá la importancia de la percepción que poseen bailarines y bailarinas con respecto a este fenómeno dancístico, así como de ellos y ellas mismas y otras personas que lo practican en la escena; partiendo que del conocimiento que posee el individuo respecto al baile se dilucidan las sensaciones, pensamientos y sentimientos conformados en torno a la práctica dancística.

Igualmente, se desarrollará un contraste entre las percepciones que tanto la vieja y la nueva guardia de bailarines y bailarinas ha generado respecto a la práctica, en las cuales se sustenta dicho fenómeno dancístico y se le confiere todo el valor simbólico que le envuelve.

5.1.1. Percepciones: Pensamientos y sentimientos que se esconden detrás de la cadencia

El baile del swing criollo ha significado una descarga corporal de las emociones para muchos de los bailarines y las bailarinas, a partir de lo cual se pueden rescatar los pensamientos y sentimientos dentro de la dinámica que se despliega alrededor del baile y establecer posibles percepciones forjadas en torno a dicha práctica sociocultural.

De tal manera los sentimientos, pensamientos y sensaciones les permiten a los bailarines y las bailarinas percibir todas aquellas señales que se mueven en el salón de baile, a partir del monitoreo social del espacio; percatándose de los patrones de conducta establecidos por el grupo con el que éste se comparte, además del estado de ánimo del

individuo y la situación a la que se esté enfrentando en el momento. Con estos criterios se hará un análisis de las percepciones que poseen bailarines y bailarinas de la vieja y nueva guardia sobre el baile del swing criollo, de modo que se pueda descifrar lo que para ellos representa este fenómeno socio-cultural.

Con base en lo anterior se da un proceso perceptivo, que de acuerdo con lo que señala A.R. Luria se da, *como resultado de una asociación [mental] [en la que] transformamos las sensaciones aisladas en percepción integral y pasamos del reflejo de indicios aislados al reflejo de objetos o situaciones complejas* (1984: 58-59).

a. Frucción corporal

Es por ello que se hace necesario identificar los procesos mediante los cuales los bailarines y bailarinas reflejan situaciones complejas tras la dinámica social del salón de baile, así como las señales que indican el estado anímico de su organismo durante el ritual dancístico. Así es como encontramos las siguientes impresiones por parte de las personas entrevistadas:

Le puedo decir que el swing es como una pasión, porque uno se apasiona tanto por esa música que cuando uno la escucha los piecitos le brincan. Es una pasión, un sentimiento de que usted dice: Uy que llegue el sábado para ir a bailar. Usted llega al salón y se despeja, oye la música y se olvida de los problemas que tenía y de todo, es completamente otra cosa. Usted llega y se ubica en lo que está, piensa solamente en lo que está, en el baile y si está concentrada bailando, en lo que está haciendo. Es completamente apasionante.... Para mí sí es importante aprender y estar al día con los pasos y los diferentes estilos porque a veces uno llega a un salón y tal vez uno no está de ánimo para bailar toda la noche pero por lo menos te bailas un set de cumbia y [ya se puede decir] “por lo menos ya bailé”, [contrario al hecho de] quedarte sentada toda la noche porque no es la gracia, llegar solamente a escuchar [música] como que no. [Uno baila] por lucirse, que te digan qué lindo baila, porque mucha gente no sabe bailar swing como se baila en un lugar de éstos; entonces uno puede lucirse en el baile, puede mostrar a los demás lo que se sabe y aprendió y cómo lo aprendió. Ayuda a socializar,

porque ya te preguntan: ¡ay qué bonito!, dónde aprendiste, ¿cómo aprendiste?, me enseña; se socializa mucho por ese lado, más en un lugar donde no lo sepan bailar (García, A. 2009).

En el extracto anterior se puede percibir parte de la emoción y relación que existe con el fenómeno dancístico, la cual empieza con la música y los sentimientos que en el interior de la persona esto despierta, permitiendo que una carga de energía recorra su cuerpo y le recargue de ímpetu; incitándola a bailar y vivenciar la pasión que le anuncia la guacharaca entre las mezclas del DJ.

Además, otro de los puntos importantes a rescatar es la forma en que es utilizado el baile como mecanismo para canalizar el estrés y los sin sabores de la vida, puesto que muchos de los bailarines y bailarinas mencionan que cuando están en contacto con el ritmo, éste les permite llenarse de adrenalina, además de una serie de emociones que les hacen ser un canal de comunicación entre cuerpo, mente y cadencia.

Al respecto cabe rescatar lo que el investigador Darío Blanco señala para la comprensión del tema del baile, el cual se refiere a éste como un comportamiento cultural que está determinado no sólo por todo el despliegue corporal y las demostraciones de las habilidades físicas que se poseen para llevar el ritmo; sino también por todas las experiencias sensibles y epistémicas que ocurren en la cotidianidad de los bailarines y bailarinas. De este modo el baile les sirve para vivir la emoción que causa la descarga física, pero al mismo tiempo para lo que este autor denomina como: *conocer y lidiar con las tensiones personales y sociales, con la agresividad reprimida* (2008: 52).

De acuerdo con lo anterior, el bailarín de la vieja guardia, Carlos “Gringo” Moreira, realiza la siguiente relación figurativa respecto a sus sensaciones sobre la experiencia dancística:

Cuando yo estoy ejecutando un ritmo de éstos a mí se me olvida todo y no puedo explicar qué siento porque en ese momento lo que quiero es desahogar mi cuerpo, el estrés y no pienso en nadie, estoy en el baile y lo disfruto y el público lo disfruta viendo. Es algo inexplicable, lo traigo adentro, es una vibración que uno siente al oír la música, pero es con ese ritmo,

específicamente, porque viene otro ritmo y no es igual se pierde la energía, el sabor, la vibración y no se percibe. Es completamente diferente. La vibración que siente el cuerpo bailando swing, la pierdo en un bolero o en una salsa, no produce la misma energía. No es lo mismo porque eso viene adentro, del corazón, no es que yo diga, yo estoy sentado triste o estoy pensando en que me tengo que ir y de pronto oigo esa música y me desvío, se me levantan los ánimos, se me olvidan las penas... Es una pasión que lo enrrola a uno y lo envuelve (Moreira, C.2009).

Entretanto, el bailarín de la nueva guardia, Alejandro David Quesada, habla de las emociones corporales que el swing criollo le despierta, haciendo una analogía con el placer sexual que produce estar con una mujer; de manera que el baile se percibe como un acto que produce satisfacción y sentido de plenitud:

Es como estar con una mujer, me prende demasiado el swing criollo. Lo desestresa a uno mucho; cuando uno sale del trabajo y llega a bailar, eso lo desestresa y [además] uno hace ejercicio, a pesar de que al día siguiente uno amanezca super cansado. Uno agarra mucha fuerza. Es bonito, yo me casé con la cumbia, es un hobby sano, entretenido y uno conoce mucha gente, sale con mujeres y el ambiente es super bonito. Entre el fútbol y el baile, prefiero bailar ante todo (Quesada, A.2008).

De este modo la agitación física y las sensaciones de energía, fuerza, alegría, pasión y excitación, hacen posible que el enlace entre bailarín/bailarina y el fenómeno dancístico sea mayor, al mismo tiempo en que esta serie de sensaciones les permiten percibir las señales y reflejar las propiedades y atributos que envuelven el mundo del compartir intersubjetivamente estas vivencias y estados en los que se encuentre el organismo (Luria, 1984). Al respecto se retoma la opinión del bailarín Christian Prado:

Es una pasión, para mí sinónimo de lo que yo siento al bailar es placer, como una energía, una especie de electricidad, de placer, de relajación y

pasión, se siente muy rico bailar swing. Pero más que todo yo lo defino como placer, yo siento mucho placer, más que todo, cuando estoy bailando y adrenalina. Es algo que me hace sentir muy bien... para mí ser bailarín y, sobretodo, ser bailarín de swing criollo es la pasión de mi vida. Es mi hobby, lo que me gusta hacer y lo más importante, porque, primero, es una extra económica para mí y sobretodo es lo que me hace sentir realizado como persona. Digamos, hay personas que se sienten bien con la computación, estudiando y ejerciendo la computación, hay gente que le gusta el fútbol y se siente bien jugando. En mi caso personal, yo siento que [para] lo que soy bueno es para bailar y, sobretodo, para bailar swing. Eso me hace sentir realizado, definitivamente, porque es lo que me hace ser mejor persona cada día (Prado, C.2008).

De acuerdo con esto se puede constatar la relación que se ha establecido entre algunos bailarinas y bailarinas con la práctica dancística; la cual, aunque siempre está asociada a la percepción del baile como canalizador del estrés y la fruición corporal; hay casos en los que más allá de la satisfacción, el baile se percibe distinto, porque el ser portadores y portadoras de un capital social dancístico sobre el swing criollo, les ha convertido en personas con la capacidad de enseñarlo, de lo cual reciben un ingreso de dinero extra al trabajo cotidiano, lo que les permite aprovechar el baile para alivianar aún más algunos sinsabores de la vida.

b. Realización personal

Lo anterior permite retomar las implicaciones sociales que conllevan ser un bailarín o bailarina exclusivamente de swing criollo; así, este baile puede entenderse como un hacer corporal en el que se conjuga el ritmo musical con la secuencia improvisada o no de movimientos de partes del cuerpo unidas o separadas, pero que al final tiene como característica esencial ser una producción social, que encuentra sentido en las distintas esferas de la vida cotidiana en que tiene cabida, al mismo tiempo en que se convierte en vivencia intersubjetiva.

Por ello puede afirmarse que el baile es un compromiso personal y grupal que sustenta la realización de bailarines y bailarinas como seres humanos, lo cual hace que las

personas se sientan completas e íntegras tanto en el escenario de la vida social, como diría Goffman (1994), así como también tras bastidores, o bien, en la esfera desde la cual se viva el fenómeno dancístico. A este punto al sujeto le devienen una serie de relaciones que establece entre situaciones y hechos similares vivenciados previamente; lográndose así una compleja labor analítico-sintética, que destaca unos rasgos esenciales y mantiene inhibidos otros que no lo son, y combina los detalles percibidos en un todo concienciado.

Entre tanto, se establece esa relación bailarín/bailarina – mundo dancístico, simultáneamente en que el baile se vuelve una forma de vida apropiada por los sujetos sociales que lo practican y vivencian; trascendiendo diversas esferas sociales que conforman su cotidianidad. Así lo confirma la bailarina de swing criollo, Ligia Torijano:

... yo desayuno, almuerzo y ceno sólo swing. Vivo de eso, yo nunca creí que fuera una cuestión que la fuera hacer por amor nada más. Y, actualmente, vivo de eso, porque es lo que me ha ayudado a ampliar mi casa, me ha ayudado a cambiar el carro, a hacer muchas cosas. No es por el simple hecho, de que vos querés clases y yo te cobro un montón; sino que eso me ha abierto muchas puertas. Yo creo que el perseguir los sueños, es una de las cosas fundamentales en la vida; [por esta razón] no he parado ni un solo momento de mi vida en hacerlo. [Al respecto le contaba a un amigo] que a veces siento a las 12 de la noche que la cabeza me da vueltas y tengo que sentarme y encender la luz y agarrar una hoja y un lápiz y empezar a escribir todo lo que esté pensando con respecto al swing, ya sea una coreografía, la forma de dar una clase, o sea lo que sea. Yo vivo para el swing, no hay nada que me detenga (Torijano, L.2009).

De esta manera, según los bailarines y las bailarinas hay una especie de predisposición física y orgánica que permite que ellos y ellas adopten, asuman y porten el ritmo; llenándose de satisfacción y permitiendo que su capital social dancístico se acreciente dentro del círculo, así como su reconocimiento social. Esta predisposición se refiere básicamente al descubrimiento que cada quien ha tenido con la práctica del swing criollo, en cuanto a las capacidades y habilidades para desarrollar los pasos y llevar los movimientos característicos del mismo; así como también apropiarse de toda una historia

compartida y de la cual son partícipes y coautores en la actualidad.

Por ello es que bailarines y bailarinas consideran que la facilidad con que desarrollan el baile en sus cuerpos se debe a una agilidad o destreza con la cual han nacido; de manera que el gusto por dicho fenómeno se percibe como algo que sencillamente se lleva en la sangre y no hay que ir a un lugar como una academia de baile a aprenderlo sistemáticamente.

A partir de lo anterior es que el swing criollo puede insertarse en nuevas esferas de la cotidianidad de los sujetos, y convertirse así en una alternativa laboral que además de mantenerles en contacto con el mismo y facilitar la interacción con nuevos actores que se incorporan en el aprendizaje/práctica; les permite sobrellevar las tensiones y generar así un capital económico a partir del propio capital social dancístico acumulado, logrando adquirir poco a poco bienes materiales y servicios que les resultan indispensables en su desarrollo personal y cuya posibilidad de adquisición, sumada con el reconocimiento que se recibe al ser reconocido o reconocida por enseñar swing criollo, se convierte en satisfacción personal que brinda sentido a la práctica misma.

Del mismo modo esto se ve reflejado en el testimonio brindado por Daniel “Tito” Hernández, uno de los bailarines de la nueva guardia más reconocidos en el ámbito, quien señala que el swing criollo además de las cosas materiales que le ha permitido adquirir a través del dinero que recauda por las clases que imparte a diferentes personas; a todo esto se suma el crecimiento personal forjado al recibir un reconocimiento por parte de sus semejantes, al igual que las oportunidades en las que se ha visto involucrado a raíz del mismo:

el swing en estos momentos me ha dado la mayoría de cosas que yo tengo, me ha hecho una vida, me ha dado un nombre, me ha hecho crecer bastante, me ha hecho conocer mucha gente; o sea, por medio del swing yo he conocido más cosas de las que tal vez no hubiera podido conocer. Es una parte importante de mi vida y yo soy una parte importante de él (Hernández, D. 2009).

Aunado a lo anterior sobrevienen una serie de emociones, sentimientos y sensaciones configuradas a partir de estas percepciones sobre el baile. Entre ellas la

sensación de reconocimiento y prestigio social dentro o fuera del salón de baile, la cual se adquiere y se porta según el conocimiento construido y demostrado por el bailarín y la bailarina respecto a pasos y movimientos creados e improvisados durante la dinámica que se establece en la pista de ejecución del ritmo. A partir de esto hay una reafirmación del ser bailarín(a) ante el público, la audiencia y la sociedad con un gran sentimiento de orgullo, puesto que se origina un proceso de identificación al momento de ver al baile como parte de su subjetividad y la configuración simbólica de su mundo.

Bien lo indica Adelita García, bailarina de swing criollo cuando afirma,... *aunque no se esté de ánimo para bailar, en el momento hay que demostrar lo que se sabe...* (García, A.2009), porque a eso es a lo que se va a estos espacios de convergencia social, contrario al hecho de ir sólo a escuchar la música, como se hace en otros lugares tales como bares. He aquí parte de la esencia significativa del baile para muchos de los bailarines y bailarinas, que como se mencionó anteriormente, se refleja en el reconocimiento social a través del cual se haya la posibilidad de insertarse y sobresalir en una ámbito social inserto dentro de su cotidianidad.

En las entrevistas realizadas, ambas generaciones de bailarines y bailarinas dan muestra de cómo el baile del swing criollo se vuelve un elemento esencial y fundamental para su desarrollo personal, aún hoy en día el valor trasciende diversas esferas sociales del bailarín(a) y el mismo es asumido como un medio de trabajo, prestigio social y experiencia profesional, no sólo para el ingreso económico en algunos de los casos; sino también como una parte importante de su identidad personal, así como de su capacidad, interacción y adaptación social.

Hay pues una combinación de indicios esenciales y básicos con la confrontación de aquello percibido para lograr esa interacción y relación sensorial. Tal es el caso, por ejemplo, de una persona que por primera vez tiene un acercamiento con el baile del swing criollo y con el espacio incognoscible en el cual se despliega, inicialmente denotará un leve mecanismo de ingreso o acogida al grupo, luego la disposición del espacio se convierte en un reflejo de la dinámica compleja al interior, esto es reforzado a través de la disposición del inmobiliario, la música, los bailarines y las bailarinas y, por supuesto, de la pista de baile. Esto, posiblemente, le genere deseos de bailar y de integrarse al entorno.

Sin embargo, el ambiente se percibe tan intimidante que se prefiere proseguir con una meticulosa observación de la dinámica del lugar, situación que suele pasar al encontrarse ante un sitio desconocido, pero que a la vez despierta curiosidad conforme se mantiene una aproximación al mismo. Este proceso de acercamiento, adaptación y familiarización con el espacio y con los elementos repertoriables es evidente en los argumentos del gran bailarín de la Vieja Guardia, Carlos “Gringo” Moreira, quien explica:

Nosotros poníamos la música, se le echaba una peseta a la rockola y bailábamos 3 piezas y ya teníamos el repertorio y era entonces donde nosotros bailábamos, cuando esa época no existía la discomóvil, sólo conjuntos pero muy pocos: Los Hicsos, La Pandilla, pero no como ahorita. Los salones donde nosotros íbamos a bailar ese ritmo eran salones con rockola, el baile de rockola no iguala al baile de conjunto, con el baile de conjunto no llegábamos al punto de nosotros en cambio con el baile de rockola sí porque empieza y termina la pieza y podíamos disfrutar el baile (Moreira, C. 2009).

Acá hay muestra del *todo concienciado* del entorno a partir del cual el sujeto genera las sensaciones, sentimientos y pensamientos que le permitirán conocer la realidad social y lograr un acercamiento con la misma. Esta realidad es repertoriada en más de una ocasión, puesto que habla de alianzas y relaciones establecidas en un espacio social determinado, el salón de baile, lo cual conlleva una considerable inversión de tiempo.

Asimismo, hay rasgos esenciales que hacen que los bailarines y las bailarinas comparten la acción mediante lo que sienten, miran, escuchan y viven al bailar. De tal modo queda puesto en evidencia el desarrollo de un proceso perceptivo, el cual se consigue al enlazar y relacionar mentalmente la información que llega del espacio dancístico y las sensaciones familiares previas a este evento intersubjetivo.

Por tanto esas modalidades de conocimiento y comprensión de la realidad son empleadas por los sujetos para filtrar e interiorizar los distintos elementos de la realidad (proceso perceptivo); configurándose así las actuaciones que determinan la relación entre el bailarín o la bailarina con el mundo dancístico y los o las otras bailarinas que en ella se encuentran (Araya, 2002).

5.2 El swing criollo como agente revelador de las relaciones dancísticas entre la vieja y la nueva guardia de bailarines y bailarinas

En el apartado anterior se discutieron aquellos pensamientos, sentimientos y sensaciones, es decir las percepciones que experimentan los bailarines y bailarinas de la nueva y vieja guardia con respecto al baile del swing criollo; abstrayendo aquellos elementos que hacen el proceso perceptivo tan particular para este fenómeno sociocultural.

A través de este plano dimensional se puede dilucidar ese universo simbólico conformado por medio de las percepciones de los bailarines y bailarinas respecto a este ritmo, así como el encontrar implícitos todo el acervo cognitivo que le envuelve y las posibles relaciones identitarias que se establecen entre ambas generaciones.

Ahora bien, tomando en cuenta el apartado previo se procederá a hacer un contraste entre las percepciones de una y otra generación de bailarines y bailarinas, esto con el fin de identificar el desarrollo que ha tenido la práctica del swing criollo a lo largo del tiempo, su vigencia y reinvención constante, a partir de la integración de nuevos actores sociales en la escena dancística popular, así como de nuevos elementos aportados para su reestructuración.

En la construcción identitaria del bailarín y la bailarina, los mismos se enfrentan con las representaciones sociales configuradas históricamente respecto al swing criollo, esto a partir de la entrada y salida de individuos del grupo, por diversas razones personales.

Por ello es que la experiencia de bailar swing criollo no puede verse como una simple práctica de baile desligada de sus bailarines y bailarinas y por ende de la definición que ellos y ellas mismas han conformado sobre la existencia de dos generaciones o conjuntos de exponentes de este ritmo cuyas características están determinadas por aspectos tales como: edad, trayectoria o tiempo de practicar el baile, vínculo con el surgimiento de éste, estilo de música, así como también de movimientos y pasos.

Por lo tanto, explorar las definiciones que construyen los propios bailarines y bailarinas sobre ellos y ellas mismas, y sobre las demás personas que comparten el fenómeno dancístico; se constituye en otra de las partes fundamentales para la comprensión de las percepciones que se albergan al respecto de este ritmo. Dichas definiciones permiten profundizar en la definición de las identidades de los bailarines y bailarinas, las sensaciones

que existen, al igual que las relaciones que se establecen entre ellos y ellas y, por consiguiente, el entramado perceptivo formado a partir de esta práctica dancística.

Esa construcción perceptiva es una de las tareas esenciales que realizan los bailarines y bailarinas de swing criollo que integran la escena de los salones de baile josefinos; la que por una parte es individual y subjetiva, pero por otra es grupal, pues integra diferentes auto-percepciones y percepciones que otros bailarines y bailarinas reflejan a su vez.

De modo que en el proceso perceptivo la imagen que el bailarín y la bailarina tiene de sí mismo y sí misma, respectivamente; al igual que la percepción que de esa imagen posean los demás bailarines y bailarinas sobre él o ella, son de vital importancia para sobrellevar sus pensamientos, sentimientos, sensaciones y limitaciones personales, además de lograr desarrollar un grado de satisfacción y reconocimiento respecto a la imagen que ostente por pertenecer a la vieja o nueva guardia y por tanto al vínculo general que tiene hacia el baile. Tal y como lo menciona Goffman: *Cuando un individuo aparece ante otros, proyecta, consciente e inconscientemente, una definición de la situación en la cual el concepto de sí mismo constituye una parte esencial* (1994: 258).

Es a partir de esto que el bailarín y la bailarina adopta un papel establecido dentro de la escena o salón de baile, ya sea el de bailarín o bailarina de la vieja o nueva guardia, o bien quien dice pertenecer a ambas generaciones por su técnica dancística y quien siente que funge la tarea de ser un *punto trasmisor* entre ambas generaciones. Es aquí donde se asumen “*fachadas*”, como lo definiría Goffman (*Ibid.*), las cuales se convierten en una “percepción” de él o ella misma, así como de los otros o otras y, por ende, se torna en una realidad empírica por derecho propio.

A continuación, se exponen los resultados obtenidos con la aplicación de las entrevistas a profundidad; no sin antes recordar que para aplicar esta técnica se indagó separadamente a los bailarines y bailarinas considerados de la vieja guardia y a los de la nueva guardia. Primeramente, se hace una exposición de las percepciones generacionales desde los bailarines y bailarinas entrevistadas como nueva y vieja guardia. Seguidamente se presenta un análisis de la identificación generacional que tienen, es decir si se consideran parte de una o en algunos casos ambas generaciones y cuáles son las razones que explican esta adhesión.

En la Tabla 3 se presentan las percepciones que tienen bailarines y bailarinas de la nueva guardia, con respecto a las características que determinan las particularidades de ambas generaciones.

Tabla 3. Percepción de la Nueva guardia respecto a la distinción generacional

Variable	Vieja guardia	Nueva guardia
Originalidad	Desarrollan un estilo propio, personal, único ya que tienen muchos años de experiencia.	De manera general no hay desarrollo de estilo propio, por el contrario tienden a copiarse los pasos. Hay casos específicos de bailarines o parejas que sobresalen por esforzarse en hacer cosas diferentes y únicas.
Edad	Con edades que oscilan entre los 30 y los 60 años.	Poseen edades de entre los 18 y 30 años.
Estilo del baile	Baile sencillo donde sobresale el paso básico: izquierdo y derecho adelante y brinco con izquierdo o derecho atrás.	Los pasos son más complejos, además del básico han incursionado en: aéreos, vueltas y piruetas.
Correspondencia con otros ritmos populares	No les gusta la salsa y generalmente también son bailarines y bailarinas de bolero de salón.	Bailan otros ritmos.
Tipología de gente	Esta generación arrastra la denominación que se les daba a los bailarines y bailarinas de swing criollo en sus inicios: pachucos.	Grupo compuesto por gente variada, incluso con estudios profesionales.

Fuente: Elaboración propia con datos de las entrevistas a profundidad, 2008-2009.

De la Tabla 3 se pueden extraer cinco variables por medio de las cuales los bailarines y bailarinas de la nueva guardia, establecen una diferenciación entre lo que para ellos y ellas determina las características y la calificación de uno y otro grupo.

En primera instancia se menciona que la vieja guardia tiene un estilo personal, original y único para bailar swing, lo cual puede deberse a que tienen muchos años de práctica y experiencia con el ritmo; teniendo más oportunidades de conocerlo, explorar posibilidades de movimientos y especialmente darle un sello personal a los pasos que se ejecutan.

Si bien, como las personas informantes indican, el baile de la vieja guardia es sencillo pues se concentra en desarrollar el paso básico; esto no ha impedido que sus

exponentes se preocupen por imprimir un estilo propio a dicho paso y que gracias a esto se distingan entre sí por su manera particular de bailar.

En contraste la nueva guardia se reconoce por estar conformada de manera general por bailarines y bailarinas que no han desarrollado un estilo personal y por lo tanto hay una tendencia a que los pasos y movimientos que realizan se repitan cuando las parejas se encuentran en la pista de baile.

Sin embargo, algunos bailarines y bailarinas de la nueva guardia estuvieron de acuerdo en mencionar que hay excepciones dentro de este grupo, unas más evidentes que otras, pero que al fin y al cabo rompen la regla de copiarle a los otros y apuestan por tener un estilo personal y ser identificados por eso.

Un ejemplo de ello es el bailarín Daniel “Tito” Hernández, quien sobresale por su excentricidad en los concursos, pero especialmente por haber creado nuevos pasos y vueltas en el swing criollo y por ello se ha convertido para unos en un modelo a seguir: *Hay una persona que baila mucho que se llama Tito, y cuando hay alguien que baila mucho todo mundo tiende a hacerlo igual que esa persona; entonces lo que tiende a haber ahora es que todo mundo está bailando muy parecido... El baila un mottononón y también es muy bueno improvisando, entonces como él baila tanto, la gente lo sigue mucho* (Chacón, N. 2009).

Además de “Tito”, se mencionan otros casos de bailarines y bailarinas que dentro de su grupo de acompañantes de baile se caracterizan por darle al ritmo su sello personal:

Hay un muchacho que yo conozco que mide 1.60 m y se luce en la pista por la postura, nosotros decimos que tiene un aura. No todos los bailarines tienen aura, puede haber un muchacho que baile bien pero no llama la atención, en cambio puede haber otro que baile más sencillo pero algo tiene, es el estilo, eso marca la diferencia. He ahí por qué uno gana en un concurso, porque uno baila más que otro y la gente se identifican con una persona que tenga esa aura y acapara las miradas (Barrios, B. 2009).

Aunado a lo anterior la nueva guardia también se reconoce porque su estilo de baile es más complejo y por lo tanto se considera exhibicionista, es decir un baile para demostrar,

lucirse, llamar la atención e impresionar a los otros semejantes con las destrezas que se tienen tanto de manera individual como con la pareja de baile.

De acuerdo con esto se menciona que los pasos, además del básico (izquierdo y derecho adelante y brinco con izquierdo o derecho atrás), también incluyen vueltas, acrobacias y movimientos aéreos tales como cargar a la pareja sobre la espalda y ayudarle a impulsarse para que dé una vuelta, o bien sostenerla para dar vueltas juntos.

Al respecto el bailarín Daniel “Tito” Hernández señalaba que el baile de la vieja guardia y el de la nueva guardia podían compararse con dos árboles de navidad: uno decorado con una sola pelota y el otro con un montón de cosas; por lo cual el swing de la nueva guardia considera debe entenderse como una evolución del de la vieja guardia y con esto comprender que el baile está en continua transformación y que más adelante llegarán otros bailarines y bailarinas para impregnarle nuevos estilos y cadencias (Hernández, D. 2009).

Otra variable que permite establecer una diferencia entre ambas generaciones es la edad. Con relación a lo cual la nueva guardia entrevistada señala que la vieja guardia está integrada por hombres y mujeres cuyas edades comprenden entre los 30 y los 60 años, razón por la cual en algunas ocasiones se refieren a estas personas como “gente adulta” o “gente mayor”. En contraste, consideran que la nueva guardia está integrada por bailarines y bailarinas cuyas edades oscilan entre los 18 y 30 años, y se les llama “gente joven”.

Además de lo anterior, la falta de correspondencia que existe entre los bailarines y bailarinas de la vieja guardia del swing criollo y la práctica de otros ritmos populares (con excepción del bolero de salón), es otra característica que según la nueva guardia es común en esa generación, ya que no comparten la fusión de pasos de baile y la técnica que se da con otros ritmos. Mucho de esto se debe a que se aboga por mantener la esencia propia del swing criollo, sin la necesidad de que se diluya entre la apertura musical que hay actualmente y la posibilidad de introducir pasos de otros bailes en la estructura dancística de éste.

Por el contrario la nueva guardia además del swing criollo, también practica otros ritmos como la salsa, el bolero de salón, merengue e incluso *reggaeton*. La idea que subyace a esta diferencia es que los bailarines jóvenes están más abiertos a experimentar con otros ritmos, aunque reconocen que a través del swing criollo tienen la oportunidad de

expresarse mejor como bailarines; de ahí la importancia que tiene este baile en la nueva guardia como medio para resaltar frente a otros y otras.

Finalmente, la quinta variable que permite distinguir a ambas generaciones desde la perspectiva de los bailarines y bailarinas entrevistadas como de la nueva guardia, se refiere la denominación que históricamente “condenó” a las personas pioneras del swing criollo como gente perteneciente a la chusma josefina; es decir, proveniente de sectores sociales marginados que al bailar este ritmo, frecuentar salones con baja reputación (llamados también chinchorros) e imponer una moda en el atuendo para ejecutarlo también se conocieron como “pachucos”.

En consecuencia, la vieja guardia al estar vinculada con los bailarines y bailarinas que tienen muchos años de experiencia, e incluso pertenecientes a los que se reconocen como precursores en el ritmo; carga con estas denominaciones peyorativas, razón por la cual se dice que el estilo de baile es chusma y pachuco. A diferencia de esto, los bailarines y bailarinas de la nueva guardia se esforzaron por recalcar que los y las exponentes del swing criollo en la actualidad, es decir la nueva generación, son un grupo de gente diversa que además de bailar otros ritmos, son trabajadores, algunos tienen sus negocios propios e incluso *su profesión: ...la gente que bailaba swing era de ir a chinchorros y lugares como cajas pequeñas, no les interesaban los lugares finos; por lo que definitivamente eran de un sector o clase social. Ahora la nueva guardia está compuesta por gente más variada, que baila una gama de ritmos amplio* (Prado, C. 2008).

A continuación se expone la Tabla 4, en la que se agrupan las percepciones que tienen los bailarines y bailarinas entrevistadas como parte del grupo de la vieja guardia, con respecto a las características que determinan las particularidades de ambas generaciones.

Tabla 4. Percepción de la Vieja guardia respecto a la distinción generacional

Variable	Vieja guardia	Nueva guardia
Originalidad	Tienen un estilo original gracias a su capacidad para improvisar pasos.	No tienen estilo propio, el baile que hacen es como una coreografía.
Estilo del baile	Baile sencillo, marcando el paso básico	Baile más complejo que incluye giros, vueltas, aéreos y acrobacias.
Edad	Gente cuyas edades pueden estar entre los 39 y 65 años.	Compuesto por gente joven (entre 18 y 30 años) y gente mayor que adopta el estilo de baile.
Música	Bailan cumbia.	Bailan swing.
Moda en el vestir	En los inicios del ritmo, sus exponentes llevaban atuendos especiales para la práctica.	Se visten de acuerdo a la moda del momento.
Significado del baile	Bailan porque sienten la música en la sangre (como baile orgánico o propio) y la necesidad de expresar ese sentimiento, de desahogarse en la pista.	Baile exhibicionista, lo bailan para demostrarle a los demás lo que se sabe, a modo de competencia.

Fuente: Elaboración propia con datos de las entrevistas a profundidad, 2008-2009.

En ésta se encuentran tres variables comunes con la Tabla 3, a saber: originalidad, estilo de baile, edad; y además se introducen 3 nuevas variables: música, moda en el vestir y significado del baile.

Para empezar con las variables comunes entre la Tabla 3 y Tabla 4 se ha encontrado que los bailarines y bailarinas de la vieja guardia mencionan como una característica determinante en su diferenciación la que se refiere a la originalidad en el momento de practicar el baile y por ende la falta de ésta en la nueva generación en la cual sobresale el baile coreográfico, es decir, aquel en el que las parejas representan los mismos pasos y figuras.

De acuerdo con lo que señalan, el estilo original y único de la vieja guardia se debe a la habilidad que tienen los bailarines y bailarinas para improvisar pasos, es decir la capacidad de crear e incorporar nuevos movimientos en la práctica habitual; de manera que, a diferencia de los de la nueva guardia en donde el interés es copiar el paso del otro(a), éstos(as) más bien centran su atención en el ritmo y las posibilidades que les ofrece la

música para introducir lo que les sale en el momento. Con respecto a esto el bailarín Elías Elizondo comenta:

[la improvisación] consiste en la continuidad, digamos si usted baila ahora, vuelve a bailar después, al rato u otro día, y usted empieza a bailar seguido y seguido, de un momento a otro a usted le sale un paso y usted luego ya lo hace común, ahí se va inventando pasos, ahí van apareciendo solos (Elizondo, E. 2007).

Como consecuencia de esto el bailarín o la bailarina de la vieja guardia establece una relación estrecha con la música, a la cual silenciosamente estudia, aprende a conocer, identificar cambios en el ritmo, memorizar la secuencia de la melodía y percibir los silencios que a veces se acostumbra incorporar; gracias a esto es que tiene una gama abierta de posibilidades para crear, improvisar, inventar o componer nuevas sinfonías de movimientos al calor de una canción. De modo que se crea un nuevo sistema de aprendizaje del baile, lo que posiblemente parte de las modalidades de enseñanza adoptadas por el sistema educativo formal o, bien, por las pautas de comunicación y desarrollo personal aprehendidas de los distintos núcleos familiares y sectores de procedencia social.

Otra percepción común que se encuentra en ambas tablas es la que se refiere al estilo de baile, por lo cual los bailarines y bailarinas consultadas como parte de la vieja guardia advierten que el baile de dicha generación es más sencillo ya que se concentra en desarrollar el paso básico, alternándolo con los movimientos improvisados que crea cada quien junto a su pareja. De acuerdo con esto, se percibe a la nueva guardia como un baile más complejo por la introducción de vueltas, acrobacias y giros, los cuales son tomados de la salsa o también son aprendidos en las academias de baile. Al respecto el bailarín de la vieja guardia, Elías Elizondo comenta:

Usted ve a los nuevos y son solo brincos, brincos y yeguadas, no los ve bailando suave y cambiando los pasos, en cambio los de la vieja es dar pasos bailando, estar cambiando el ritmo del paso a cada rato. Si claro que se dan vueltas pero menos, ¡es que ahora los nuevos les meten hasta pasos de salsa!;

eso de las manos sobre la cabeza, eso nunca existió y eso es baile de salsa
(Ibíd.).

Por su parte, la relación que establecen los bailarines y bailarinas de la vieja guardia entre las academias de baile y la nueva guardia proviene de la intervención que éstas han tenido como medios de difusión del swing criollo en nuevas generaciones de bailarines y bailarinas, viéndose desplazada la forma de aprendizaje tradicional asociada a la práctica en salones de baile, es decir, a aprender a bailar en la calle.

Resultado de esto son las percepciones que se obtuvieron de las entrevistas a profundidad, a través de las cuales los bailarines y bailarinas de la vieja guardia consideran que gracias a las academias de baile es que la nueva guardia ha aprendido a bailar el swing criollo de manera coreográfica, repitiendo los pasos que les han enseñado a todos por igual y por consiguiente omitiendo la importancia del saber improvisar en este ritmo:

La nueva guardia tiene más agilidad que nosotros, entonces les gusta el ritmo, les gusta la música de nosotros y le impone pasos acrobáticos; las academias les enseñan por grupos, cien hacen lo mismo que una persona. Entonces academias y bailarines de la nueva se manejan por pasos acrobáticos. De ahí viene y se habla de la nueva y la vieja guardia porque usted no ve una persona de la vieja guardia haciendo un paso acrobático. La vieja guardia es más pacífica por sus años, porque baila con la música; la nueva se va por el baile de exhibición porque quiere exhibir mas y quiere ser más rápida. Pero cada quien con su cosa, todos son buenos bailarines
 (Moreira, C. 2009).

El contraste perceptivo del elemento: *estilo propio de baile* viene a redondear y completar la distinción entre las percepciones, sentimientos y sensaciones que persisten entre una y otra generación de bailarines y bailarinas, y que hace que la dinámica interna del grupo se enriquezca continuamente.

Dentro de los estudios culturales se ha considerado el *estilo como una práctica significante* (Hebdige, 2004), que se expresa a nivel estético a partir de un código muy

personal por cada uno de los bailarines y bailarinas de swing criollo. Este ha llegado a alterar el orden cultural costarricense al ir contra las normas de los sectores sociales dominantes, los cuales han desprestigiado, históricamente, esta expresión artística cultural representativa para otros sectores de la población.

Es a partir de lo anterior que surge el estilo propio en el swing criollo, adoptado por muchos de los bailarines y bailarinas de la vieja guardia como una forma de lenguaje no verbal para expresar a través de sus movimientos corporales: sentimientos, sensaciones, pensamientos y limitaciones personales que en un momento dentro de la historia del baile fueron mal vistas e iban contra las normas sociales.

En la actualidad, este estilo propio ha adquirido una reconceptualización puesto que representa la originalidad, creatividad, improvisación y capacidad dancística que tenga un bailarín para resaltar sobre un grupo de bailarines y bailarinas, el mismo continua siendo característica particular de la vieja guardia, pues el mismo adquirió carácter de cualidad o atributo ante el acto de reconocimiento social y satisfacción personal que genera el ser bailarín o bailarina de swing criollo costarricense y no de otro ritmo popular latinoamericano.

Asimismo, el baile del swing criollo se torna en un medio para canalizar y desahogar sentires y sin sabores cotidianos, lo cual se expresa y se confronta en otras esferas de la vida social de los bailarines y bailarinas, pero que al son del ritmo procuran sobrellevarlas de manera amena y placentera puesto que acá no se les exige más de lo que en sus posibilidades no puedan dar; volviéndose así en una apropiación y compromiso personal a partir del vínculo que se establece tanto con el fenómeno dancístico, como con los otros bailarines y bailarinas con quienes comparte.

Por otro lado, parte de los cambios que ha ido enfrentado el swing criollo ha sido el mantener el estilo propio dentro de la creatividad que envuelve al repertorio de pasos que pueda constituir y portar un bailarín o bailarina desde su práctica y aprendizaje personal. Sin embargo, ha sido uno de los elementos más importantes que se ha perdido dentro de la escena dancística popular, esto debido a la adaptación de coreografías por parte de las nuevas generaciones y al escaso interés que ha sido para unos pocos el mantener el elemento “improvisación” dentro del baile y acceder a ese sello personal de cada persona ejecutante.

De esta forma es como el estilo propio se ha mantenido presente, más que todo dentro de la vieja generación, y ha tendido a perderse dentro de los nuevos bailarines que se limitan a adoptar un estilo de baile netamente coreográfico y prediseñado con anticipación. Al respecto, se puede rescatar el aporte realizado por el bailarín de la vieja guardia, Elías Elizondo, al mencionar que: *antes se bailaba con su propio estilo, ahora todo el mundo baila de la misma manera, ya no es igual que antes, ya las personas no sacan su creatividad. Ahora todo se basa en imitaciones...* (Elizondo, E. 2007).

Si bien es cierto que cada uno de los bailarines y bailarinas tiene un yo único que lo hace resaltar entre los demás, absolutamente propio, las pruebas que ésta posesión deja son en todo momento un producto de un trabajo colectivo (Goffman, 1994), el cual se ha ido perdiendo y se ha delegado sólo a las acciones y procederes que asume la vieja guardia.

La vieja guardia tenía un estilo propio de cada quien para bailar el swing, tenían su sello propio, cada persona crea su estilo de baile. [Entretanto, los bailarines de la nueva guardia], más bien, lo que tienen es un “pique” [una competencia] entre ellos, por el que baila más o el que baila mejor, eso es lo que está pasando con los jóvenes, usted los ve que están bailando en pareja y entre ellos se vuelven a ver y cambian la pareja o se critican el paso de baile (Fernández, M. 2008).

Con lo anterior queda clara la reconceptualización que algunos de los bailarines y bailarinas de la vieja guardia perciben sobre la pérdida del estilo propio a la hora de bailar swing criollo. Si bien este fenómeno dancístico surgió como un medio para lucirse, marcar una pauta dentro de la expresividad corporal-artística y captar la atención de los espectadores en los salones de baile, ha perdido mucha de la originalidad y su lenguaje corporal.

Mientras que esto ha ocurrido, según la percepción de muchos de los bailarines y bailarinas de gran trayectoria y que comparte con ambas generaciones, la nueva guardia ha optado más por hacer un baile de tipo exhibicionista y que dé muestra de la habilidades físicas que se pueden lograr con cada uno de los pasos. Por lo que su carga contestataria es relegada a quienes nacieron y crecieron en una sociedad costarricense más interceptada por

los sectores dominantes de la sociedad, que vivieron palpablemente a un bailarín o bailarina de swing criollo más *pachuco, que se tiraba al suelo y le daba vueltas en la rodilla a la mujer y que la hacía girar mediante una pequeña pateada* (Barrios, B. 2009).

Estas manifestaciones simbólicas se han ido modificando a lo largo del tiempo, producto de las formas de reapropiación tanto de objetos como símbolos configurados en torno a la práctica del ritmo, de modo que las generaciones sucesoras han ido resignificando y dándoles, en algunos casos, impresiones complementamente opuestas a los originales. Así es como lo describe el joven de la nueva guardia Christian Prado, al mencionar que la reconceptualización de los pasos de baile da origen a nuevos estilos de ver y hacer swing criollo:

Nosotros los jóvenes llegamos a los salones y comenzamos a conformar una nueva generación del baile. Agarramos todos los pasitos de la vieja guardia y la nueva generación le fue metiendo cosas nuevas, pasos y vueltas nuevas, ahora se hacen muchos enredos y alzadas que no se hacían en la vieja guardia, ahora hasta aéreos que no hacía la generación anterior. Se mantiene la base, pero se innovó y se dio una nueva continuidad (Prado, C. 2008).

Esta reconceptualización viene a ser influenciada por la salsa y otros ritmos, como se mencionó anteriormente, a partir de lo cual se guarda una tendencia coreográfica y en algunos casos muy acrobáticos, esto es lo que ha incorporado la nueva guardia al estilo actual de baile, lo que ha sido adoptado por cuanto joven bailarín o bailarina llega a aprender swing a los salones de baile especializados.

Esto ha permitido la reconfiguración de un estilo nuevo y juvenil, el cual está compuesto por una serie de elementos culturales como: la música, la cual marca las identidades grupales, producto de un evidente cambio generacional con el surgimiento de una hibridación musical, a partir del uso de la guacharaca en las mezclas y el consumo de la misma. Así como por el lenguaje corporal, el cual se ha ido modificando al contrastar las formas de expresión corporal de las generaciones precursoras, con un estilo propio, y la nueva guardia con un estilo dancístico más ensayado y preparado.

Entretanto otro elemento común que se recupera de las tablas, es la que se refiere a la edad como una característica que diferencia a ambas generaciones; sin embargo es necesario señalar que las percepciones que tiene la vieja guardia al respecto introducen 2 variaciones importantes:

- La Tabla 4 permite ver que para los bailarines y bailarinas de la vieja guardia, su grupo está conformado por personas cuyas edades oscilan entre los 39 y 65 años, aproximadamente una década más que lo que expresan los bailarines y bailarinas de la nueva guardia.
- De acuerdo con ésta también se observa que la nueva guardia está conformada no sólo por gente entre los 18 y 30 años (al igual que lo mencionan los informantes de la nueva guardia en la Tabla 3); sino que también incluye a personas adultas cuya forma de bailar swing criollo se relaciona más con los movimientos y pasos característicos de la moderna generación.

Esto se debe específicamente a dos razones: existen bailarines y bailarinas adultas que iniciaron recientemente en la práctica dancística (su experiencia con el baile es de 5 años aproximadamente), y su vínculo con el ritmo se ha dado a partir del contacto con academias de baile o con el mismo salón Karymar, motivo por el cual han interiorizado el estilo de baile de la nueva guardia. Aunado a lo anterior también existen personas cuyas edades aunque entran en el rango establecido para la vieja guardia y tienen más de 10 años de experiencia en la práctica de swing criollo; han adoptado las formas kinésicas introducidas por la nueva generación pues se sienten identificados con las posibilidades que tienen para exhibirse y demostrar que están a la moda.

Con respecto a las nuevas variables que se introducen en la Tabla 4 a partir de las percepciones recopiladas de los(as) informantes de la vieja guardia, se menciona la música, la moda y el significado que tiene el baile para ambas generaciones, como otros elementos a partir de los cuales se puede distinguir a una generación de otra y al mismo tiempo representarlas.

En lo que se refiere a la música, los bailarines y bailarinas de la vieja guardia consideran que mientras la nueva guardia baila cumbia, la vieja guardia baila swing; por lo cual se ha encontrado que esta diferencia se fundamenta en el género musical que se está representando. De acuerdo con esto cuando los bailarines y bailarinas de la vieja guardia

mencionan que esta generación baila cumbia, están refiriéndose al género musical originario de Colombia, representado en orquestas como La Sonora Santanera, La Sonora Dinamita o la Billos Caracas Boys; el cual, tal y como se ha explicado en el Capítulo III, sirvió como una de las bases para la improvisación de pasos del swing criollo.

Por su parte se dice que la nueva guardia baila swing pues se refieren a las mezclas musicales que realizan los disc jockeys ayudados de equipos y programas de cómputo, así como también sintetizadores. Gracias a esto es que en salones de baile y clubes nocturnos se escuchan mezclas en las que se pueden combinar piezas tradicionales de cumbia colombiana, canciones de *reggeatón* o de algún artista de moda; con el sonido de la *guacharaca*, *guacharacha* o *guache*, instrumento cuyo sonido es fundamental en la interpretación de la cumbia.

Acerca de esto uno de los bailarines entrevistados, quien además era el encargado de poner la música en Karymar, comentaba que en este salón debía programar dos estilos de música dependiendo del día que fuera. Por ejemplo si era miércoles, día que se caracterizaba por la llegada no sólo de bailarines de la nueva guardia sino también de gente interesada en participar de las clases de swing criollo; programaba mezclas de swing con canciones actuales e incorporaba a todo el repertorio segmentos de salsa y bolero de salón para no aburrir a la gente. En el caso del sábado, día que sobresalía por la llegada de bailarines de la vieja guardia debía programar más segmentos de cumbia clásica y bolero de salón.

Como consecuencia de la anterior diferenciación se encuentra la asociación que hacen los bailarines y bailarinas entrevistadas con el estilo de baile que interpretan ambas generaciones, de manera que se considera que la música, o bien el género musical en este caso, influye en el tipo de interpretación que se haga con los pasos y movimientos. Por este motivo la vieja guardia entrevistada considera que al estar vinculada con el estilo musical que sentó las bases para el origen del swing criollo, debe mantener y reproducir los movimientos que son acordes con ese estilo; contrario a lo que sucede con la nueva guardia, que al relacionarse con nuevas formas musicales debe desarrollar pasos afines por medio de los cuales logren desahogar el impulso de bailar swing criollo.

Además de la música, otra variable que se introduce para la caracterización de las generaciones de bailarines y bailarinas en el swing criollo, según la Tabla 4, es la moda;

con la cual las personas de la vieja guardia se refirieron a la manera particular de vestir que tenían tanto hombres como mujeres de esta generación, en los comienzos del swing criollo.

De manera general se recordó que el atuendo de las mujeres se caracterizaba por incluir minifaldas y botas altas; y en el caso de los hombres sobresalía el pañuelo en la cabeza y los zapatos de vestir. En contraste se habló de los bailarines de la nueva guardia, quienes no tienen una forma distintiva de vestirse y por consiguiente, desde su punto de vista, siguen la moda del momento.

Finalmente otra variable a analizar en la caracterización de las generaciones de bailarines y bailarinas en el swing criollo, desde la percepción de las personas entrevistadas como parte del grupo de la vieja guardia; es el significado que tiene el baile para ambas generaciones, es decir, la importancia, valor, utilidad, aptitud o cualidad que tiene la práctica del swing criollo en sus bailarines y bailarinas.

De acuerdo con las entrevistas realizadas y los resultados que se exponen en la Tabla 4, se ha encontrado que en ambas generaciones el swing criollo tiene gran importancia como una vía o medio de expresión; sin embargo lo que marca la diferencia es la intención que se persigue desde una u otra.

Para la vieja guardia, la experiencia de practicar swing criollo se experimenta como aquello que forma parte de su ser y que a su vez es fundamental de preservar por la vitalidad que aporta a las diversas cotidianidades; de ahí la importancia que tiene además como medio para el desahogo de sentimientos y emociones que en otras esferas sociales dentro de la rutina diaria se reprimen o no se expresan con amplitud.

A modo de ejemplo los bailarines mencionaron que el swing criollo les permite desconectarse del barullo y la tensión que se tienen en el trabajo, con las obligaciones de la casa, los hijos y la familia; además es una actividad que genera identidad individual en cada uno de ellos, permitiéndoles reencontrarse con ellos y ellas mismas ante otro papel asumido socialmente, como bailarín o bailarina, pero que no tienen la oportunidad de exteriorizarlo enteramente durante el cumplimiento de las responsabilidades, obligaciones y deberes diarios.

En contraste, la vieja generación ve en la nueva guardia un grupo que ha encontrado en la práctica del swing criollo el medio para expresar sentimientos y emociones asociadas con la exhibición de los conocimientos, habilidades y destrezas que tienen como bailarines

y bailarinas frente a los otros u otras, un medio de demostración de la aprehensión de la totalidad cognitiva.

Desde esta perspectiva se considera que en la nueva generación existe un afán por demostrar el dominio que se tiene del baile, exagerando los movimientos, introduciendo acrobacias y vueltas complejas. Al respecto la bailarina Milianete Fernández Chacón comenta que:

los bailarines de la nueva guardia, más bien, lo que se tienen es un pique [competencia] entre ellos; es por el que baila más o el que baila mejor. Eso es lo que está pasando con los jóvenes, usted los ve que están bailando en pareja y entre ellos se vuelven a ver y cambian la pareja o se critican el paso de baile (Fernández, M. 2008).

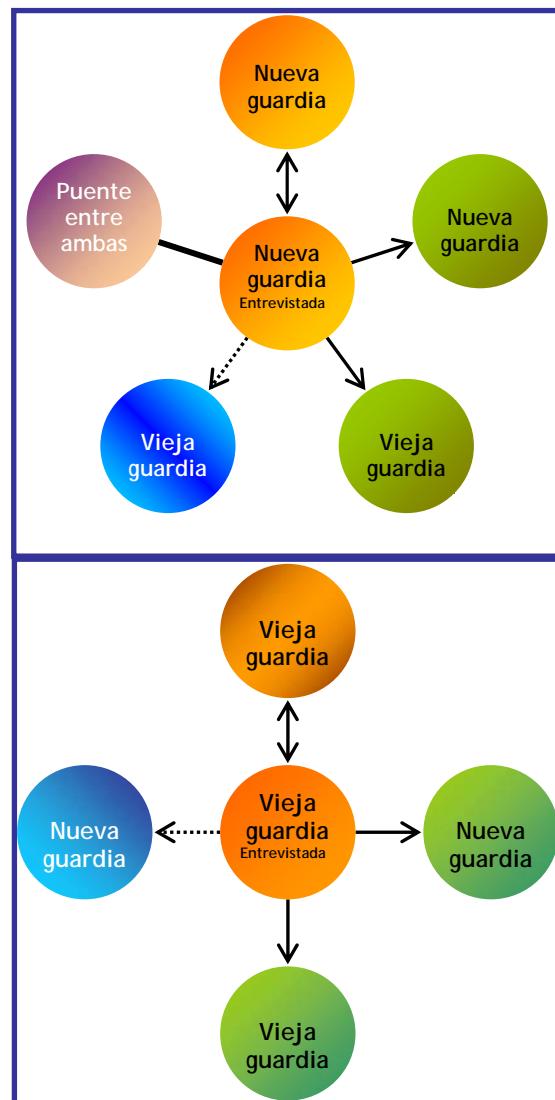
De lo anterior se deduce que el swing criollo adquiere una trascendencia intersubjetiva entre bailarines y bailarinas de la nueva guardia, en tanto les permite destacar dentro del entorno social que representa el salón de baile, ocupar un lugar en el imaginario de quienes lo frecuentan (sean de la vieja o de la nueva guardia) y rescatarse a sí mismos del anonimato. Por el contrario, para la vieja guardia el acto de bailar swing criollo trasciende el ser reconocidos por bailar de determinada manera o haber improvisado algún paso; de tal modo adquiere importancia como parte de los imponderables de su vida, es decir, aquellos acontecimientos, hechos, actividades y prácticas sin los cuales la existencia de un individuo se percibe incompleta.

5.3 Identificación generacional orientada a la pertenencia a la vieja y nueva guardia

A partir de lo anterior las percepciones recopiladas de las entrevistas a profundidad adquieren un sentido dentro de la dinámica grupal, en tanto se puede concebir una idea concreta sobre lo que piensan ambas generaciones de sí mismas, así de los contrastes e intersecciones que hay entre sí. Por lo tanto, es necesario establecer la identificación que tienen el grupo de bailarines y bailarinas entrevistadas respecto a la vieja o la nueva guardia. Este análisis se hizo tomando en cuenta dos aspectos:

- La división metodológica que se hizo de los bailarines y bailarinas entrevistadas en el grupo de la vieja y la nueva guardia (Ver Capítulo II Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos).
- La identificación que manifestaron los bailarines y bailarinas entrevistadas con respecto a estas generaciones. De acuerdo con esto se encontraron 4 relaciones de identificación generacional para la nueva guardia y 3 relaciones para el caso de la vieja guardia las cuales se pueden apreciar en el Gráfico 11.

Figura 9. Relaciones de identificación generacional para la nueva y vieja guardia.



Fuente: Elaboración propia con datos de las entrevistas a profundidad, 2008-2009.

a. Identificación con la nueva guardia

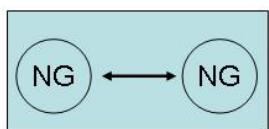


Figura 9.1.

De la Figura 9 se extrae la figura 9.1 con la cual se representa la relación de concordancia entre bailarines y bailarinas entrevistadas como de la nueva guardia y su identificación con esta generación.

De acuerdo con las entrevistas realizadas, en términos cuantitativos se encontró que de los 7 bailarines y bailarinas consultados como parte de la nueva guardia, 4 de ellos(as) manifestaron su afinidad hacia este grupo especialmente porque las características de los movimientos que ejecutan reflejan el estilo que anteriormente se ha explicado como propio de dicha generación.

Con relación a lo anterior uno de los bailarines mencionaba que se identifica con la nueva guardia porque los pasos que realiza son modernos, con enredos y aéreos, los cuales a su vez le exigen tener técnica, flexibilidad, agilidad y habilidad para desplegarlos; a diferencia del swing “criollito” (de la vieja guardia) el cual es más sencillo. (Prado, C. 2008) Además del bailarín Cristian Prado Agüero, ésta relación también se encontró en las observaciones dadas por Ana Marina Benavides, Alejandro David Quesada y Bernie Barrios.

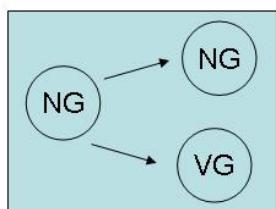


Figura 9.2.

En segunda instancia el gráfico anterior permite rescatar la figura 9.2, en la cual se ilustra la relación de identificación generacional encontrada para el caso del bailarín Miguel Hernández Piedra el cual, aunque fue entrevistado como parte de la nueva guardia,

manifestó sentirse parte de la nueva y de la vieja guardia pues considera tener las habilidades para desarrollar ambos estilos de baile, al mismo tiempo en que le parece importante tomar en cuenta la pareja con la cual va a bailar y la música que les pongan. Por consiguiente comenta:

Me encanta la música vieja pero yo trato de bailarla como la nueva guardia, entonces trato de mantenerme en las dos; si bailo con una señora de la vieja guardia y tengo que bailarlo así entonces lo marco así, y si es una chavala jovencita, que le gustan las vueltas, entonces yo lo marco como la nueva guardia. [Además] las piezas musicales se prestan para bailarse

sencillito y bonito o si la pieza es muy movida entonces usted le mete más giros, así que eso depende de la energía que le de a uno la canción (Hernández, M. 2009).

Una tercera relación encontrada es la que ilustra la figura 3 con la cual se representa el caso de la bailarina Numa Chacón, la cual aunque fue entrevistada como integrante del grupo de la nueva guardia, manifestó sentirse identificada con la vieja guardia. De acuerdo con lo anterior, Numa considera que a pesar de ser una bailarina joven, que aprendió a bailar swing criollo con la nueva generación; las características que tiene su estilo personal de baile la acerca más a la vieja generación. Por consiguiente es una bailarina que retoma la importancia de desarrollar un estilo original y propio en cada movimiento que ejecuta en la pista de baile. Al respecto se rescata la siguiente apreciación:

Yo soy joven pero soy del estilo de la vieja guardia, a mi me gusta más el estilo de antes que el de ahora, porque yo pienso que es algo más propio; en cambio lo de ahora es sólo coreografía y no me llama mucho la atención porque pienso que cualquiera puede hacer una coreografía, bailar una coreografía. En cambio, tener un estilo propio, eso es de cada quien (Chacón, N. 2009).



Figura 9.3.

Aunada a las anteriores relaciones, la figura 9.3 representa otro de los casos particulares de identificación generacional encontrada en las

entrevistas realizadas. En éstas se obtuvo que dentro del grupo de la nueva guardia, el bailarín Daniel Hernández Solano, conocido como “Tito”; se considere un puente en la historia de ambas generaciones. Desde su punto de vista y su experiencia como bailarín cree que aunque el primer conocimiento que tuvo del swing criollo fue a partir del programa Fantástico y por ende del estilo que desarrollaron los bailarines y bailarinas pioneros; él ha sido una de las personas claves en la introducción de nuevos pasos en la práctica del ritmo, los cuales han servido como inspiración para lo que es hoy la nueva generación.

Yo soy como el puente de la vieja y la nueva guardia porque cuando yo empecé, empecé viendo lo de la vieja guardia y fue cuando empecé a tirar cosas nuevas para la nueva guardia; entonces siento que estoy en medio de las dos, además siempre les he tenido mucho respeto a ellos y mucho respeto a mi trabajo también (Hernández, D. 2009).

De acuerdo con esto el lugar que ocupa Tito en la historia generacional del swing criollo, trasciende a las generaciones mismas y se posiciona como un agente conector que ha facilitado el proceso de cambio en el swing heredado de la vieja guardia y ha dado paso a la incorporación del estilo que hoy en día se reconoce como propio de la nueva guardia.

b. Identificación con la vieja guardia

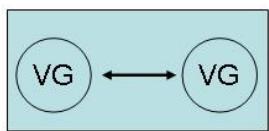


Figura 9.4.

Para la vieja guardia, la Figura 9 permite retomar la figura 9.4 con la cual se representa la relación de concordancia entre bailarines y bailarinas de la vieja guardia y su identificación con esta generación. Al respecto se encontró que de las 9 personas consultadas, 5 de ellas (Carlos “Gringo” Moreira, Elías Elizondo, Guido Granados, Milianet Fernández y Ligia Torijano) se sienten identificadas completamente con esta generación.

La anterior afirmación se debe a que los bailarines consideran que tienen un vínculo histórico y temporal con la práctica del swing criollo; prefieren el estilo de baile que es característico de esta generación y consideran necesario recalcar el valor que tiene como cualidad inicial con la cual se desarrolló la práctica de este ritmo.

De acuerdo con esto, bailarinas y bailarines como “Gringo”, Guido Granados y Milianet Fernández mencionan que la pertenencia al grupo de la vieja guardia se debe a que son parte de quienes fueron los primeros bailarines y bailarinas de swing, razón por la cual su proceso de aprendizaje y práctica del baile se dio y aún se mantiene en el seno de la primera generación. Por su parte la bailarina Ligia Torijano apunta lo siguiente:

Me ha tocado enseñar pasos de la nueva guardia y bailo con chiquillos, pero soy defensora al cien por ciento de la vieja guardia. En sí el extracto de lo

que es el swing criollo como tal lo tiene la vieja guardia,... aunque quizás se haya mantenido por la mezcla que ha habido de estas generaciones (Torijano, L. 2009).

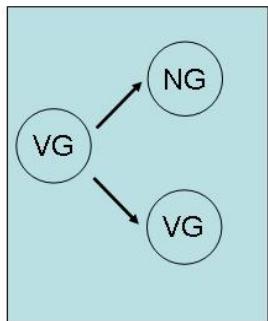
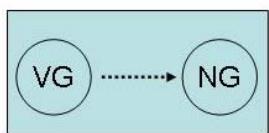


Figura 9.5.

Entretanto en la figura 9.5 se puede apreciar otra relación de identificación generacional encontrada a partir del análisis de las entrevistas a profundidad y la Figura 9 con la cual se pretende ejemplificar la existencia de una relación en la que la filiación se da en dos direcciones, hacia la nueva y vieja guardia conjuntamente. Lo anterior se debe a que se encontraron tres bailarines y bailarina (Alonso Campos Calderón, Javier Sequeira y Adelita García Obando), quienes a pesar de haberse incluido en el grupo de la vieja guardia, sienten afinidad por ambas generaciones. Según ellos aunque la edad y el cuidado que ponen en la vestimenta para ir a bailar los mantiene vinculados en el grupo de la vieja generación, también se consideran parte de la nueva pues creen que son bailarines y bailarinas con mentalidad abierta y, sobre todo, disposición para ejecutar cualquiera de los dos estilos de baile si la pareja y la música que hay en el momento así lo ameritan. Al respecto se rescata la siguiente afirmación:

Yo creo que estoy en la vieja guardia porque ya de 36 años no me considero tan joven. En la forma de bailar me siento como un poquito de cada una porque eso depende del bailarín con que a uno le toque. Si yo bailo con Alejandro que es uno de mis amigos jóvenes, de la nueva guardia, y la manera de llevarlo a uno porque el hombre es el que lleva a la mujer; entonces ya le hacen un nudo. Pero si uno baila con otra persona de mayor edad pues lo baila mas suave, uno como que se acomoda al bailarín porque de hecho es en la única cosa que el hombre manda, en el baile, porque de verdad el hombre es el que tiene que guiar sino imagínese (García, A. 2009).



Finalmente la figura 9.6 presenta la tercera relación encontrada para el caso de una bailarina entrevistada (Marlene Reyes) como parte de la vieja guardia, quien se siente identificada y más cercana a la nueva guardia.

Figura 9.6. a la nueva guardia. Por consiguiente se da una relación de corte a través de la cual la bailarina entrevistada rompe con la clasificación que inicialmente la vinculaba con la vieja guardia, para dar paso a la propia forma que tiene de verse, identificarse e incluirse dentro de la representación generacional del swing criollo.

Su acercamiento a la nueva guardia se debe al gusto que tiene por la ejecución del estilo de baile representativo de ésta, lo cual la ha llevado a aprender constantemente los pasos, practicarlos con su pareja y exponerlos en la pista de baile. Del mismo modo, manifiesta su simpatía por el sentirse y verse actualizada y renovada dentro del salón, de manera que otros bailarines y bailarinas puedan reconocerla e identificarla como parte de la nueva generación y no dentro de la vieja.

Conforme a las observaciones anteriores se ha podido apreciar que las relaciones de identificación generacional en el caso de los bailarines y bailarinas entrevistados como de la nueva y vieja guardia, son diversas. En algunas de éstas se observa correspondencia entre la asignación que con fines metodológicos se hizo a los bailarines en una u otra generación y la filiación que ellos creen que tienen con éstas.

Por su parte se encontraron casos en los cuales no hay concordancia entre la pertenencia asignada y la expresada, esto llevó a establecer las relaciones de corte por medio de las cuales se puede entender que los elementos que integran las identidades y representaciones generacionales de los bailarines y bailarinas de swing criollo, varían de un bailarín(a) a otro(a) y que, por tanto, lo que puede ser significativo y definitivo para unos en su apreciación generacional, puede no serlo para otro y viceversa; o bien interiorizarse de una manera diferente.

En el caso de las representaciones generacionales de los bailarines y bailarinas entrevistados como de la nueva guardia, el elemento llamado “*estilo de baile*” está presente como fundamento en las 4 relaciones establecidas. Sin embargo, la forma cómo esos bailarines perciben el estilo de baile es lo que introduce las distintas aproximaciones que tienen hacia la nueva generación y, por ende, definen la cercanía y el distanciamiento hacia ésta y hacia la asignación que inicialmente se les había dado.

En consecuencia, se observa que hay bailarines y bailarinas, como Ana Marina Benavides Damaris y Cristian Prado Agüero, para quienes el estilo de baile de la nueva guardia y su habilidad para reproducirlo es fundamental para sentirse identificados con este grupo y autodenominarse de esa generación. No obstante, se da el caso de la bailarina Numa Chacón en el cual se rompe con ese estilo y se corta con otro fuerte elemento diferenciación generacional como es la edad (Ver Tabla 3 y Tabla 4) Por consiguiente, la relación que se establece parte de la valoración que hace del estilo de la vieja guardia y la proximidad que como bailarina tiene hacia éste.

En definitiva, se puede observar con frecuencia que *el individuo puede comprometer profundamente su yo, no sólo en su identificación con un papel, un establecimiento y un grupo determinado, sino también en la imagen de sí mismo como alguien que no desorganiza la interacción social ni traiciona a las unidades sociales que dependen de esa interacción* (Goffman, 1994: 259).

De tal manera que las modificaciones si bien podrían suscitar disrupciones en la dinámica social establecida por los bailarines, en este caso particular, al ser extraoficial ha sido asimilada por la interacción social de bailarines y bailarinas; así como por la estructura que configura el fenómeno dancístico.

En este caso, las subcategorías variarán ampliamente dependiendo de la interacción social que establezca el bailarín o la bailarina de las subcategorías con un(a) representante de la categoría madre; de modo que le será más fácil la combinación de los diversos pasos y las técnicas de baile de una u otra generación; permitiéndole una posible adaptación a los cambios que continuamente enfrenta el baile ante el mundo globalizado y mediatizado.

De este modo, la asignación metodológica propuesta al inicio de la investigación respecto a la tesis de dos grandes categorías generacionales de bailarines y bailarinas correspondientes a dos grupos etarios, la vieja y nueva guardia, ha sido ampliada a partir de las percepciones y puntos de vista expuestos por los bailarines y bailarinas entrevistados, los cuales representan un sector de la población que practican este baile popular, pero que bien reflejan los distintos estilos de aprendizaje y desarrollo del fenómeno dancístico a lo largo del tiempo.

Asimismo, el baile como expresión cultural posee una constante variación en el repertorio de pasos y movimientos que le conforman, y el swing criollo no es la excepción;

sino que más bien es ejemplo vivo de la reinvención y adaptación que devienen de los cambios sociales actuales. Esto se ve reflejado en la variación de subcategorías que han surgido con esta investigación, según las auto-percepciones y percepciones que tanto del baile y de los otros(as) bailarines(as) poseen las personas que fueron consultadas.

Además, se definen los núcleos temáticos de las percepciones de los bailarines y bailarinas, a partir de las impresiones que aportaron durante las entrevistas a profundidad. Por lo tanto se hallan elementos claves en el proceso perceptivo, entre los cuales se destaca el papel que juega el baile como actividad lúdica que permite canalizar el estrés y a su vez generando sensaciones de placer que se reflejan en el propio bailarín o bailarina como en el derroche de energía que se vive en las pistas de baile.

Igualmente se ha visto que para algunos y algunas el baile se ha convertido en una actividad laboral complementaria a otras actividades económicas que a ésta se encuentren asociadas; por lo cual también ayuda en generar ingresos y aliviana la carga económica de quienes así lo aprovechan. Del mismo modo esto se relaciona con que desde la percepción de bailarines y bailarinas, existe una predisposición de cada quien para entregarse a la práctica dancística y descubrir en ese acto las habilidades que se poseen, así como también el gusto que les despierta el movimiento corporal siguiendo el ritmo.

Lo anterior, sirve como base para explicar que en el swing criollo hay bailarines y bailarinas que han sobresalido a lo largo del tiempo por la manera en que bailan y dejan entrever el capital social dancístico que portan en cuanto al dominio de la técnica y a la capacidad de desarrollar su estilo personal. Por ello hay quienes consideran entre sus percepciones que la práctica de swing criollo, además de dar placer corporal, emocional y mental; es una forma de obtener reconocimiento y prestigio tanto en el ámbito dancístico como en otras esferas de la vida social en las que por diversas razones se destaca la presencia del bailarín y bailarina de swing criollo.

De acuerdo con esto, los y las bailarinas logran posicionarse en el espacio dancístico; amparándose en las asociaciones mentales y en el juicio propio para adquirir una identidad individual ante los otros, como lo indicará Merleau-Ponty (1957), así como también negociando desde la intersubjetividad la construcción de rasgos que les identifiquen como grupo. A partir de lo anterior los sujetos llegan a concretar la configuración de sus representaciones sociales, las cuales dialogan incesantemente con sus

homólogos(as) durante la práctica continua; estableciéndose así el proceso intersubjetivo que acompaña y caracteriza al fenómeno dancístico, y el que a su vez refuerza la construcción simbólica en torno al baile.

5.4 La experiencia perceptiva del swing criollo

Retomando lo anterior se puede observar que la construcción en torno al fenómeno se lleva a cabo dentro de la dimensión simbólica de la vida de aquellas personas que mantienen una práctica constante dentro del espacio imaginado, el cual trasciende lo tangible e inmediato. Así como lo plantea la Figura 10 al final de este apartado, ese espacio simbólico es el que refleja las percepciones que los bailarines y las bailarinas poseen respecto al swing criollo, las cuales como se mencionó surgen en tanto se establece un contacto estrecho con la realidad social del baile, así como del espacio inmediato, permitiéndole al sujeto realizar una interpretación del fenómeno, de los comportamientos y los códigos establecidos por el grupo.

De acuerdo con esto el proceso perceptivo establecido por los bailarines y las bailarinas de swing criollo con el fenómeno se puede analizar desde dos perspectivas. Primeramente, mediante las percepciones que subyacen a la práctica dancística, las cuales están constituidas por la fruición corporal que experimenta el bailarín o la bailarina tanto a nivel individual como grupal, a partir de las sensaciones y sentimientos de pasión, desestrés, desahogo, placer y alegría que les genera el acto de bailar, el cual es asociado mentalmente a experiencias previas de las que se desprenden las emociones que luego vienen a constituir ese vínculo simbólico entre el sujeto y el fenómeno dancístico.

Asimismo, las percepciones respecto al swing criollo refieren a la realización personal de los bailarines y las bailarinas, experimentada en la enseñanza del baile vista como una actividad laboral u oficio; asimismo, se vive en el reconocimiento y prestigio dentro y fuera del salón, esto a partir del capital social dancístico que posea el sujeto, constituido por el acopio de conocimientos que ostente y porte consigo. Entre tanto, se perciben en la predisposición física que revela las habilidades personales de los bailarines y las bailarinas para el baile.

Por otro lado, el proceso perceptivo respecto al swing criollo, igualmente, se puede analizar desde las percepciones que poseen los mismos sujetos acerca de las distintas generaciones de bailarines y bailarinas. En primera instancia, tomando en cuenta los

pensamientos y opiniones construidas respecto a la vieja y la nueva guardia, así como de las similitudes y diferencias que hallan entre ambas; cimentadas en los estilos de baile, la originalidad, las edades, la correspondencia de bailar además de swing criollo otros ritmos populares, la tipología que hacen de la gente según la imagen pachuca o exhibicionista que transmita la persona en el salón de baile (para lo cual realizan una asociación con la historia del baile, en la que se recuerda la marginalidad a la que se vieron expuestos quienes originaron el baile), los estilos musicales que bailan, la moda en su vestir, y el significado que poseen tanto una como otra guardia de bailarines y bailarinas sobre el fenómeno dancístico; es decir, el papel y la importancia que tiene en sus vidas.

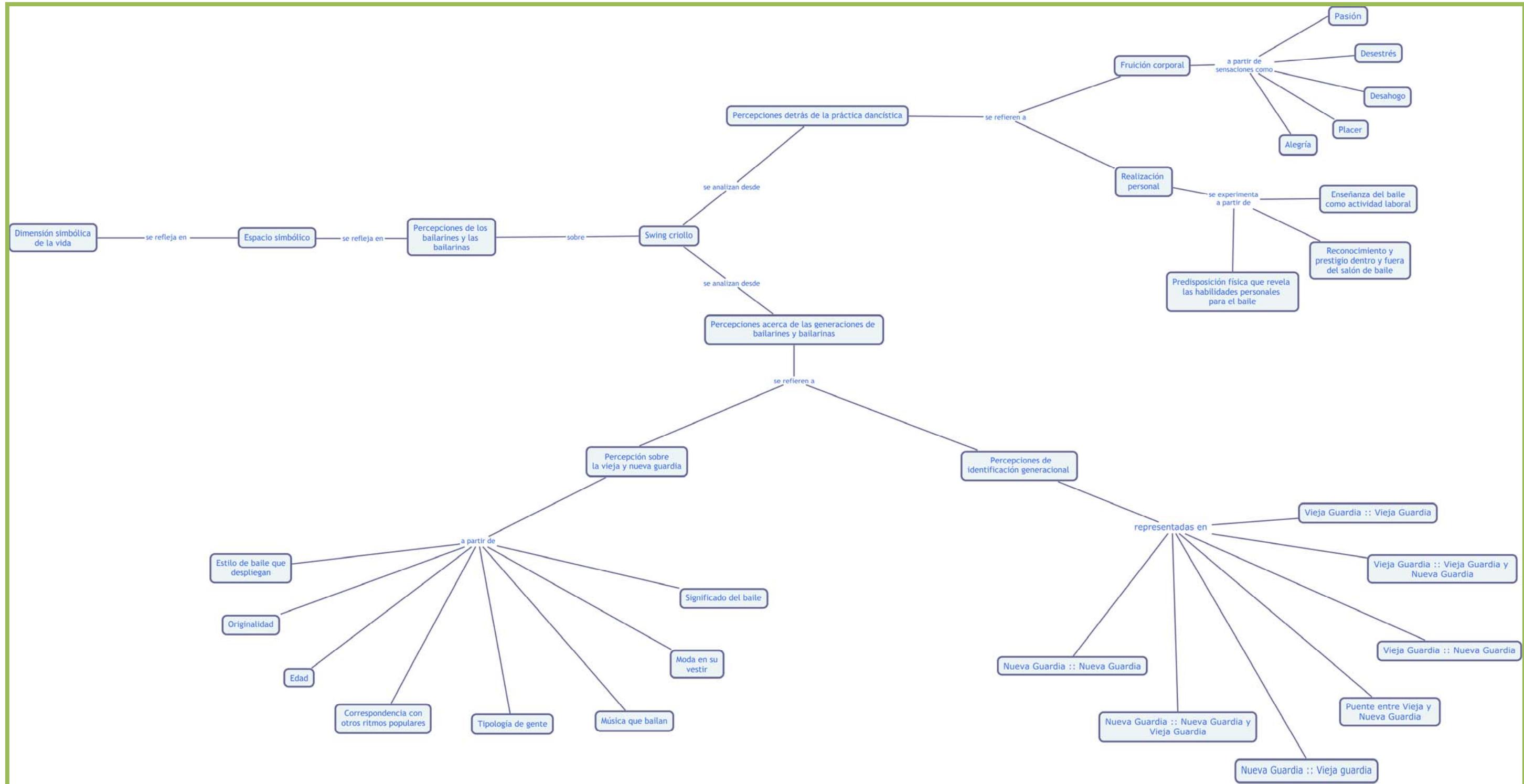
Finalmente, y de manera paralela a las distintas situaciones de interpretación y análisis del proceso perceptivo desarrollado por los bailarines y las bailarinas, se encuentran las percepciones de identificación generacional que se hallan representadas en la relación de correspondencia de aquellas personas de la vieja guardia que se sienten identificadas con esta categoría, así como aquellos bailarines y bailarinas de la nueva guardia que se ven representados por esta generación.

Simultáneamente, se encuentran aquellos y aquellas que se clasifican como representantes de la vieja guardia, pero que han conformado una estrecha relación dancística tanto con la vieja como con la nueva generación de bailarines y bailarinas; razón por la cual consideran que pertenecen a ambas agrupaciones. Asimismo, se hallan quienes se sienten parte de la nueva guardia e igualmente se declaran parte de la vieja generación. Por último, hay quienes se adscriben a la nueva o vieja generación, a pesar de que sus edades no corresponden a las definidas dentro de la categorización de la muestra de entrevistados, así como el bailarín de la nueva guardia que adscrito a la nueva guardia se declara un puente entre ambas generaciones de bailarines y bailarinas.

De tal manera, las percepciones constituidas tanto por los bailarines y las bailarinas funcionan como un mecanismo de inserción y movilización de los sujetos dentro de la dinámica física, social y simbólica, al momento en que son capaces de interpretar la realidad que se les presenta en el salón de baile y afloran las sensaciones, sentimientos y pensamientos respecto al mismo; permitiéndoles seguidamente realizar una asociación mental entre el fenómeno dancístico y otros eventos y experiencias vividas previamente. A partir de esto logran constituir un juicio respecto a su posición dentro del espacio social, a

la posición que adquieren en el entorno una vez constituida tanto una identidad individual, así como grupal, esto en tanto sea constante e incesante el diálogo intersubjetivo entre ambas partes.

Figura 10. La experiencia perceptiva del fenómeno dancístico



Fuente: elaboración propia a partir del análisis de las entrevistas a profundidad, 2009.

Capítulo VI

El swing criollo representado

6.1 La dimensión simbólica del swing criollo: representaciones sociales encontradas

Una vez expuestos los conocimientos, sentimientos y percepciones que se esconden detrás de las cadencias y, atendiendo al planteamiento general de la investigación, se ha elaborado el presente capítulo en el que se exponen las representaciones sociales configuradas por los bailarines y las bailarinas entrevistadas respecto al swing criollo. Éstas responden a la necesidad que tienen ellos y ellas a nivel individual y grupal de apropiarse de la práctica no sólo de los movimientos y el ritmo que se debe seguir; sino también de todos los códigos y valores gracias a los cuales la interpretan y a su vez son capaces de incorporarlas como parte de su vida cotidiana.

De acuerdo con esto las representaciones sociales que tienen los bailarines y las bailarinas sobre el swing criollo les sirven como conocimientos construidos a partir de la experiencia con la práctica en sí, al igual que las relaciones intersubjetivas con las demás personas que comparten ese gusto. Por medio de éstos construyen y reconstruyen el baile a medida que él mismo se ve atravesado por los pensamientos, sentimientos y acciones que les genera.

Así, el baile se entiende como fenómeno, que entre muchos otros integra la vida cotidiana de quienes lo practican, cargado tanto de valoraciones subjetivas sobre la experiencia como de otras compartidas; gracias a las cuales esta vivencia se traduce en un mundo común.

Por lo tanto las percepciones individuales, valoraciones, y demás sentimientos que se generan por y a partir del baile; son partícipes de la correspondencia simbólica que se genera al vivir en conjunto dicha práctica y en consecuencia, al intercambiar y negociar lo que para unos y otros es importante y necesario saber sobre ésta, comprometiendo los intereses subjetivos para crear un universo compartido.

En este sentido, las representaciones encontradas a partir de las entrevistas realizadas, se constituyen como guías que orientan el proceder mismo de los bailarines y las bailarinas, hacen inteligible la realidad física y social y permiten la interacción tanto en los diferentes espacios dancísticos donde pueden hacer todo un despliegue de su saber; como

también en otras esferas del mundo de su vida cotidiana, en las cuales se hace presente el significado y trascendencia que tiene el baile como rutina que se repite al interior de la misma.

Precisamente, se han identificado 9 formas diferentes de representar el swing criollo, tanto por parte de la vieja como de la nueva guardia; tomando en cuenta los conocimientos que sobre la historia del swing se recrean en cada una de las generaciones¹³, así como también las motivaciones que les llevaron a querer aprenderlo, perfeccionar su práctica a través del tiempo, compartir de distintas maneras su capital social dancístico con amistades, familiares y otras personas¹⁴; al igual que las percepciones que surgen tanto a nivel individual como grupalmente¹⁵.

Si bien estas representaciones son comunes para ambas generaciones, la aplicabilidad que encuentran en una y otra están marcadas precisamente por el peso que tiene pertenecer a las mismas, su trayectoria histórica, los sujetos que las conforman, significados que les despierta el baile, contexto de surgimiento y desarrollo; así como otras variables estudiadas gracias a las cuales se establecen los parámetros de diferenciación y semejanza entre ambas.

Lo anterior no quiere decir que éstas sean las únicas “reservas de sentido” que se configuran sobre este baile; no obstante los resultados de esta investigación han llevado a identificar las que aquí se exponen, a partir de las cuales es posible aproximarse a la comprensión de esa construcción social de la realidad que se vive y se goza a ritmo del swing criollo, fruto de compartir intersubjetivamente este fenómeno.

Es por ello que las representaciones sociales encontradas se manifiestan como parte del descubrimiento y organización que hacen los bailarines y las bailarinas de esta práctica; gracias a éstas se apropián del baile y tienen una visión sobre el proceder en y a partir del

¹³ Esto se puede revisar en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*

¹⁴ Retomar con la lectura del Capítulo II *Entre cadencias teóricas y pasos metodológicos*, sección 2.2.3 Estratégica metodológica, en cuyo apartado relativo a la metodología seguida para seleccionar la muestra de bailarines y bailarinas de Karymar a entrevistar (Ver sección Entrevistas a profundidad, Capítulo II); se incluye de manera general la experiencia que cada persona ha tenido con el swing criollo, desde su aprendizaje, hasta los mecanismos de difusión y reproducción con otra gente relacionada o no con el fenómeno.

¹⁵ Éstas se pueden ver en el Capítulo V “*Un universo de percepciones*”: *la experiencia en torno al swing criollo*.

mismo, conjuntamente en que les llevan a comprender lo que se es, lo que se hace y lo que se comparte conjuntamente en la pista de un salón de baile o en cualquier otro espacio en donde se viva la experiencia con el ritmo. Consecuentemente se ha visto que diferentes esferas de su cotidianidad se ven atravesadas por las representaciones que portan, llevándoles a realizar acciones que directa o indirectamente tienen que ver con éste y por ende con la trascendencia que tiene en su proceso de vida.

6.1.1 Swing criollo: objeto de admiración-sensación-aprendizaje

En apartados anteriores se encontró que tanto para la vieja como para la nueva guardia existen diferentes motivaciones personales que intervinieron en su deseo por aprender inicialmente el swing criollo y por consiguiente incorporar su práctica como parte de las rutinas que se introducen en lo cotidiano.

De acuerdo con lo anterior, se mencionó que el gusto por la música, así como también por los pasos y para los bailarines y las bailarinas más jóvenes, el atractivo que tenía el ambiente del salón de baile Karymar; fueron los aspectos que les impulsaron a querer bailar swing criollo y convertirse en exponentes de este ritmo, todos estos asociados con el contacto subjetivo e intersubjetivo que en diferentes momentos tuvieron con el baile y los lugares en los cuales se practicaba.

Como ejemplo de la anterior afirmación se puede citar al bailarín Cristian Prado, el cual compartió la siguiente motivación que le llevó a querer aprender swing criollo:

Realmente me llamo la atención y fue como una electricidad que me entró en el cuerpo y dije: me gusta, me encanta, me fascina. Cuando bailo me hace sentir adrenalina, un saborcito muy rico, un cierto placer... Eso no lo sentía antes, [todas estas sensaciones] las empecé a sentir cuando [comencé a frecuentar] Karymar. Cada bailarín tiene su fuerte, yo sé bailar otros ritmos y los bailo bien, pero mi fuerte y lo que me hace sentir adrenalina es el swing. Tengo más experiencia en ello, como bailarín y profesor (Prado, C. 2008).

Esto se relaciona con el señalamiento hecho por la vieja y la nueva guardia, en el cual sobresalen sus primeras experiencias con el swing criollo, caracterizadas por haber visto el baile en diferentes espacios dancísticos y/o escuchar la música en otros lugares,

atesorando esos momentos como recuerdos que al final terminaron por generarles la curiosidad personal de aprenderlo compartiendo con amigos, familiares o conocidos el hecho de visitar los salones o vivir el aprendizaje en la casa, observando los pasos e intentando reproducirlos:

Eso [el gusto por el baile] fue porque una vez que acompañé a mis papás a una fiesta en la Municipalidad de Guadalupe, me acuerdo que yo estaba pequeño y era la primera vez que yo los veía bailar... tengo la imagen de cuando estaban bailando jugo de piña, se tomaban de la mano y hacían un pie para atrás. Además recuerdo ese programa de radio que ponía mi abuela, y las piezas de Lisandro Meza y bueno cuando yo me iba a trabajar con mi abuelo, también poníamos esa música que uno recuerda muchísimo (Hernández, M. 2009).

¿Qué representación se genera a raíz de lo anterior? Ambas generaciones comparten el hecho de haber percibido inicialmente al swing criollo como un baile que resultó atractivo para sus sentidos; por lo cual se interpreta como ese objeto que genera admiración en quien o quienes lo ven ejecutado por otros, vinculado con espacios de práctica específicos, que a su vez les invitó corporalmente a querer reproducirlo y por consiguiente a encontrar los mecanismos para aprenderlo. Dichos mecanismos se encuentran reflejados en la experiencia misma de visitar los salones de baile o aprovechar momentos de reunión familiar para aprender y practicar los movimientos.

Es así que se conforma la representación sobre el swing criollo como objeto de admiración, sensación y aprendizaje; la cual sirvió y aún hoy sirve para orientar ese deseo que tiene cada bailarín y bailarina por apropiarse del baile, llevándole este proceso a descubrir habilidades personales antes desconocidas y por tanto a otorgarle un lugar simbólico e intangible entre las rutinas de la vida cotidiana:

De tanto ver adquirí el ritmo y los pasos los fui agarrando de unos de los mejores bailarines: Julio Waterhouse y Cecilia Méndez. Luego ellos me invitaban a la casa y pasaban enseñándome pasos de baile, y como en 5 días

un montón de pasos pues como ya me sabía las piezas musicales era más fácil llevar el ritmo. Entonces aprendí a ser creativo, y luego me puse a montar pasos (Campos, A. 2009).

Gracias a esta forma de interpretar y al mismo tiempo construir el fenómeno del swing criollo, cada bailarín y cada bailarina marca una pauta de aprehensión del ritmo y por lo tanto establece una diferencia entre la atención, dedicación y esfuerzo que éste requiere y que a su vez se le dedica, en comparación con cualquier otro ejemplar del baile popular; como por ejemplo la salsa.

Por tanto esta representación está fuertemente vinculada ya no sólo con la fascinación que les despertó en un principio; sino que además incluye toda una serie de sensaciones corporales que acompañan a la práctica misma: *Usted se quiere desahogar como el futbolista que quiere correr y si no lo dejan correr entonces no le llama la atención porque usted quiere brincar y hacer lo que siente en las venas y con su corazón pero si no le dejan hacer, usted no lo hace con amor* (Moreira, C. 2009).

Gracias a todas estas sensaciones que se despiertan se profundizan aún más las diferencias que se tienen a partir de tener la experiencia de otros ritmos, respaldando así determinadas acciones para cumplir el deseo de ejecutarlo. Entre éstas se menciona la búsqueda de lugares adecuados para la práctica, conseguir la música para escucharla en la casa e incluso incorporarla entre los sonidos del celular, acordar con otros y otras bailarinas para salir a dichos espacios y compartir esa experiencia en determinados días, asignar momentos libres dentro de lo cotidiano para ello, así como también recursos económicos y emocionales, entre otras cosas.

En consecuencia la representación mencionada encuentra su aplicabilidad y reflejo en la aprehensión que hacen los bailarines y las bailarinas de todo el capital social dancístico que envuelve al baile; es decir en apropiarse ya no únicamente de los pasos y figuras, sino que además se muestra un interés por saber otras cosas, como por ejemplo reconocer a personajes destacados, establecer diferencias generacionales, saber en qué espacios se puede aún dar la práctica, así como explorar el lugar que se tiene dentro de esa esfera, entre otros aspectos que en conjunto conforman la historia vivida y sentida del swing criollo:

Antes había más lugares [que se centren solo en el swing], últimamente se están perdiendo, y es una lástima porque es un baile muy tico y puede llegar a ser algo que nos represente en un momento. Ahorita los que están y yo siento que se puede ir son: La Pista, que es enorme, en Llorente, es viejísimo ese salón; digamos que Karymar [Salsa 54], no sé cómo está el conflicto, pero se supone que ahí está..., [además se encuentra] el Tania. Hubo un tiempo que en el Andaluz también [se ponía swing criollo], es en Aserrí, Desamparados; el Royal sí se centra mucho en eso, van muchos bailarines de swing, es un casino y arriba esta la discoteca, se llama Royal Dodge y llegan un montón de bailarines. Me centro en estos porque siempre que hacen un concurso lo hacen de swing (Hernández, D. 2009).

Aunado a lo anterior es importante señalar que entre los bailarines y las bailarinas de la vieja guardia esta representación se nutre además de haber encontrado en el baile una posibilidad para desahogar sentimientos relacionados con otros ámbitos de la vida; como por ejemplo situaciones de carácter personal entre las que se encuentran los divorcios y los deseos de canalizar entre brincos y cadencias, tensiones laborales, familiares, etc.:

[Bailar swing criollo] es una sensación tan grande, que al menos, cuando oigo una pieza trato de buscar a la persona adecuada para bailar esa pieza... me trae muchos recuerdos y [así] le pongo más amor al bailar... las cosas [recuerdos] no se le pueden olvidar a uno nunca. Al mismo tiempo, [siento] nostalgia y también alegría porque usted está disfrutando la pieza que está bailando, y recordando cosas con la persona con la que está bailando... El baile lo llena a uno mucho, hay piezas en cumbia que a uno lo llenan más, le llegan mucho más a la mente [por esto] la música que bailo es seleccionada, no es toda (Torres, G. 2008).

De este modo la admiración-sensación-aprendizaje compartida por el baile, también está vinculada con haber encontrado en éste no sólo pasos y música que les gustaba o lugares atractivos para visitar y divertirse; sino también sentimientos profundos de

satisfacción personal que vivida a la par de otros, reveló tanto sus habilidades dancísticas como la posibilidad de expresarse a través del baile; otorgándole otro lugar simbólico e inmaterial que se integraría como parte del acontecer cotidiano de sus vidas.

Es así que esta representación también encuentra su aplicabilidad en las diferentes rutinas que se siguen para ir a bailar. Cuando estaba Karymar bailarines y bailarinas tenían una frecuencia establecida para asistir al lugar, podía ser de una a dos veces por semana e incluso había quienes iban 2 o 3 veces al mes; no obstante había toda una disposición de la actividad como parte del cronograma personal que tenía cada quien, en el cual se le concedía un lugar ya no sólo simbólico sino también un lugar físico para el despliegue, mientras simultáneamente se daba una inversión de tiempo y recursos para llevarla a cabo.

Igualmente después del cierre de Karymar, las personas reordenaron esa rutina establecida. Si bien hubo quienes se alejaron por completo de los salones de baile y generaron otras rutinas alrededor de la práctica misma, también hubo bailarines y bailarinas que empezaron a forjar la tradición en otros lugares como por ejemplo estableciendo nuevos horarios de asistencia a Karymar-Salsa 54:

Esperé tres sábados y luego empecé a ir a Salsa [Salsa 54]. Esperé [ese tiempo] para ver el ambiente, cómo se ponía, saber cómo se iba a comportar la gente, si iban a llegar las mismas personas. Me queda muchísimo más largo de mi casa, cuando [Karymar] estaba aquí en Guadalupe viajaba en taxi con una amiga; ahora desde San José me da más miedo porque tengo que venirme sola en un taxi a las 3- 4 de la madrugada; [eso] lo pone a uno como a pensar... El ambiente no es igual, la gente es la misma pero no es lo mismo. Increíblemente ese lugar [Karymar] era muy feo y no estaba en las mejores condiciones pero era el lugar donde uno estaba acostumbrado a ir; incluso Alonso me decía: vamos a hacer una actividad y yo le decía que me llamara para ayudarle, uno lo hacía por amor. Ahora es diferente porque toda la gente está más apartada (García, A. 2009).

Aunado a lo anterior se debe mencionar el caso de la bailarina Ligia Torijano, la cual aunque actualmente no asiste a ninguno de estos espacios, su trabajo en el TND y con

el grupo de baile coreográfico “La Cuna del Swing”; la ha llevado a mantenerse vinculada con el baile, su reproducción y enseñanza, forjando así nuevos significados de lo que es éste fenómeno para ella, ahora que no lo vive en Karymar o en cualquier otro salón, pero sí legitimado por una institución que promueve el aprendizaje y la exposición del mismo entre otros sectores de la población costarricense y simultáneamente en nuevos espacios que se abren para el mismo, como por ejemplo las presentaciones públicas en eventos culturales urbanos entre los que se encuentran: Transitarte (2008), Festival Internacional de las Artes (2008) y Festival de las Artes Rítmicas (2008):

Nunca me interesó ir a meterme a ningún otro lado. Yo era 100% Karymar, porque yo me fregaba por cualquier aspecto consiguiendo música, promocionando, jalando la prensa, jalando esto y lo otro... (Torijano, L. 2009).

Pese a los cambios ocurridos, la representación del swing criollo como objeto de admiración, sensación y aprendizaje se mantiene vigente entre los bailarines y las bailarinas pues gracias a ésta generan un arraigo con la práctica que a su vez les lleva a tener la flexibilidad necesaria para afrontar hechos tan importantes como el cierre del salón Karymar y aún así generar mecanismos para mantenerse en el ambiente dancístico y prolongar o dar continuidad a hábitos establecidos de gran importancia en el acontecer cotidiano de sus vidas.

De acuerdo con lo que plantea Ibañez (1994), la representación encontrada ha servido a través del tiempo y del contacto tenido con la práctica del baile, como aquel aspecto simbólico que les ha permitido a los bailarines y las bailarinas desenvolverse en esa realidad dancística, ajustándose así a los cambios que se generan al interior de la misma e incidiendo en las acciones que se desprenden para de una u otra forma mantener el vínculo con el mismo, sin olvidar que las situaciones e imprevistos surgidos también han influido en la utilidad que se dé a dicha representación.

Consiguientemente es que se puede hablar de esta representación como un principio generativo de tomas de postura que ha permitido a los bailarines y las bailarinas insertarse en la dinámica del fenómeno dancístico conforme a sus necesidades subjetivas e

individuales, pero también atendiendo a relaciones intersubjetivas establecidas al compartir de la mano de otras personas la experiencia misma. Por ello cuando los bailarines y las bailarinas discriminan y segregan su atención, admiración y deseos de aprendizaje y reproducción de cualquier otro baile popular, para posarlos en el swing criollo están tomando una posición con respecto a los otros y por ende con relación a la importancia que ha tenido este baile en particular para darle ese espacio simbólico entre sus vidas.

6.1.2 Swing criollo: objeto de enseñanza-aprendizaje

De la experiencia que han acumulado los bailarines y las bailarinas tanto de la vieja como de la nueva guardia al transmitir a través de diferentes medios, sus conocimientos y habilidades con el swing criollo; surge otra representación social que les ha servido para llevar su práctica a otras esferas de la cotidianidad, incluso atravesar las de otros sujetos interesados en aprender y por consiguiente convertirse en vehículos portadores y al mismo tiempo transmisores del fenómeno dancístico.

Al respecto se debe señalar que ambas generaciones mencionaron haber enseñado a familiares, amistades, personas adultas mayores, niños y niñas, entre otras; a aprender los pasos básicos que caracterizan al swing criollo:

[He enseñado] a mis hijos y los amigos por lo menos en el inicio, el arranque [del paso básico] para que luego sigan bailando. Pienso que ese tipo de música es como una carrera: al que le gusta lo aprende y el que no, por más que le dé, no lo aprende; eso se trae en la sangre, como al que le gusta la música (Fernández, M. 2008).

Asimismo se conoce de casos en que a través de la enseñanza temporal en academias de baile, gimnasios, el mismo salón Karymar e instituciones oficiales como el TND, entre otras experiencias; se han transmitido conocimientos importantes vinculados con esta práctica dancística:

Mas que todo [he enseñado] en academia... A domicilio también tengo mucho trabajo porque hay gente que le da vergüenza, hoy por ejemplo tengo una clase que es solo de hombres y yo tengo que hacer de mujer, ellos lo que

me dicen es: adiéstreme para no llegar tan perdido [al salón de baile]; entonces yo les explico, bailo como hombre, bailo como mujer, no tengo ningún problema ni me da vergüenza ni nada. Esto ha revolucionado tanto que también he trabajado en hoteles: el Fiesta, Tambor, Delfines... (Barrios, B. 2008).

De acuerdo con esto se identifica la configuración de otra representación en torno al baile, con la cual éste se interpreta como objeto de enseñanza que ya no sólo se siente y experimenta corporalmente, sino que además debe pensarse estructuralmente para así transmitirlo a otras personas.

Es así que esta representación influye en el actuar de los bailarines y las bailarinas, quienes ya no solo experimentan la práctica para sí en compañía de otras personas que también la saben; sino que al ser buscados y verse comprometidos a enseñar el swing criollo, deben ampliar su repertorio de práctica, generando los espacios adecuados para este proceso, abriéndose a la vivencia de mostrarse y auto reconocerse como conocedores, conocedoras, transmisoras y transmisores de esa habilidad a otra gente.

Como ejemplo de esto se pueden citar las experiencias de bailarines y bailarinas entrevistadas, a las cuales han acudido tanto personas ajenas a la práctica del swing criollo por la admiración que les genera el baile o porque tienen que cumplir con algún deber académico; como también han recibido solicitudes por parte de academias de baile con el fin de preparar a sus instructores para la enseñanza de este ritmo.

En el caso mío me han llamado de academias para enseñarles [a los profesores] a ver de dónde viene la raíz y cómo es el baile; entonces he ido a enseñarles y a platicar con ellos. Iba a academias como Malecón y Merecumbé cuando apenas estaban saliendo; pero yo les enseñaba lo que se, lo que yo aprendí en el salón de baile y ellos le montaron pasos acrobáticos y todo más moderno, con más agilidad... (Moreira, C. 2009).

Aunado a lo anterior el bailarín Daniel “Tito” Hernández comentaba que él empezó a dar clases gratuitas de swing criollo a amistades que le pedían el favor de hacerlo; por su

parte Cristian Prado y Ana Marina Benavides han vivido esta experiencia al dar clases privadas porque así se los solicitan, en algunos casos esto se relaciona con que hay gente a la cual le da vergüenza ir a un salón de baile a aprender y por ello prefieren pagarle a alguien:

Tenemos varias amistades [a las cuales] les damos clases en la casa de ellas. [Anteriormente] había un señor al que yo le ayudaba porque le daba mucha pena ir a un salón de baile y que nadie quería bailar con él porque no sabía bailar; entonces yo le ayudaba a que perdiera ese miedo de bailar y sacar a varias muchachas. Después enseñé a parejas, amigas, amistades, hombres, mujeres, etcétera (Benavides, A. 2008).

Además están los casos particulares de Adelita García y Carlos “Gringo” Moreira, quienes han sido buscados por estudiantes de escuela para que les enseñen los pasos básicos pues deben presentarlos como parte de los conocimientos aprendidos en la clase de música:

En los colegios no sé si hay una materia de baile, pero han llegado [estudiantes vecinos del barrio] a que les enseñe unas clases de swing porque tienen una tarea. Entonces por hacer el favor [lo hago] pero el interés mío no es ése, el baile es un hobby (Moreira, C. 2009).

Todas estas experiencias y las de los demás bailarines y bailarinas entrevistadas son el resultado concreto de interpretar al swing criollo como un baile que se puede enseñar a otros; es decir, aunque la enseñanza del mismo sea o no un interés particular y subjetivo de quienes lo practican, éste se interioriza y se muestra a quienes lo aprenden como una totalidad estructurada, de la cual se enseñan pasos, movimientos básicos, estrategias para recordarlos, cómo llevar el ritmo de la música, entre otros aspectos.

En consecuencia es que esta representación configurada sobre el swing criollo adquiere también relevancia en la construcción identitaria de cada bailarín y bailarina, el cual ya no solo sobresale en los espacios dancísticos; sino que además todo ese saber es legitimado fuera de ellos por parte de sus familiares, amistades y vecinos quienes al pedirle

que les enseñen el baile, están reconociendo que aquella y aquel bailarín es portador de ese saber y que por tanto existe un vínculo entre éste y el fenómeno que se desea aprender:

Tengo unos 7 años de estar enseñando..., algunos lo aprenden como hobby y no les gusta enseñar a otra gente; otros aprenden un poquito y se quedan con sólo eso que aprendieron primero... Luego empecé a sacarle provecho enseñando a quienes llegaban al salón [Karymar] con ganas de aprender y me veían bailando, por lo que empecé a dar clases privadas. Incluso llegaba gente de academia pidiéndome que les diera talleres de swing para aprender las bases y luego empecé a dar clases en gimnasios, porque el swing es muy aeróbico... [Después como parte] del grupo coreográfico de Ligia Torijano, hemos salido en reportajes televisivos y escritos también, eso hace que la gente lo busque a uno, por el reconocimiento y a parte por participar en concursos también (Prado, C. 2008).

A raíz de la disposición que adquiere cada bailarín y cada bailarina para transmitir a otras personas su propia experiencia con el swing criollo, se crean espacios imaginarios en los cuales tienen la oportunidad de reforzar lo que son como exponentes del ritmo, qué se siente al ser partícipes de este fenómeno y por tanto asumir las implicaciones que tiene dicho capital social dancístico fuera de los lugares habituales en donde se da su despliegue.

Así, los bailarines y las bailarinas de swing criollo no sólo se exponen y recrean sus identidades en los salones de baile, concursos o presentaciones oficiales; además en sus casas, las de sus amigos y amigas, academias de baile, etc., están fortaleciendo la apropiación que hacen del baile, los sentimientos que éste les genera y por consiguiente la relevancia que tiene en la conformación de esa identidad personal que le permite establecer esa separación con respecto a otros.

El hecho de que el swing criollo se pueda interpretar como algo que se enseña a otros y que por tanto puede ser aprendido por gente ajena a la dinámica y el ambiente propios del salón de baile, tiene implicaciones importantes en la vivencia cotidiana del fenómeno mismo; las cuales permiten orientar al bailarín y la bailarina hacia la oportunidad de explorar en su saber y a verse obligados a ordenarlo de cierta forma para hacerlo

inteligible a otras personas y por tanto permitirse establecer una comunicación dancística con los nuevos y nuevas aprendices.

Así el baile pasa a ocupar otro lugar entre los fenómenos que integran el universo de lo cotidiano; el reconocimiento recibido por parte de algunas personas, junto con la habilidad del bailarín y la bailarina para transmitirlo a otros hace de éste un objeto que propicia la comunicación y el intercambio de conocimientos, gustos, afinidades, gestos, sentimientos, emociones, lenguajes, motivaciones y percepciones que se generan por y a partir del mismo. Por ello el objeto pasa a ser algo que se comparte y que incita al vivir la experiencia junto a otras personas, legitimando su sentido a nivel simbólico pero también a nivel práctico puesto que dicho saber encuentra su aplicabilidad en otras esferas de la vida social y responde a nuevas exigencias surgidas dentro de las mismas.

6.1.3 Swing prohibido y gente pachuca

Con respecto al origen del swing criollo, tanto la vieja como la nueva guardia tienen el referente común de repasar el baile como una práctica que en sus inicios fue prohibida, lo cual desde sus conocimientos y percepciones, frutos de la experiencia compartida para unos y escuchar la historia oral para otros; estaba relacionado con los movimientos realizados, la gente que lo bailaba y los lugares en donde se practicaba. Éstos últimos hacen mención a todo un gremio de personas (taxistas, obreros de fábrica, prostitutas, maleantes, empleadas domésticas, etc.), quienes a pesar proceder de diferentes lugares, tener historias de vida, ocupaciones y otras características muy personales; se agruparon bajo un mismo sello: gente pachuca o gente chusma que aunado a lo anterior acostumbraba recrearse en lugares mal vistos como por ejemplo salones de baile josefinos y otros lugares frecuentados por “mujeres de la vida”.

Es así que se configura otra representación social en torno al origen del swing criollo, como baile prohibido y gente pachuca que se encargaron de darle vida. Ésta es compartida por la vieja y la nueva guardia e influye de manera similar en una y otra generación, pues se encuentra vinculada con la construcción actual de sus identidades grupales.

Al respecto es importante analizar que la denominación que se hace de los primeros bailarines y bailarinas de swing criollo como gente pachuca, fue el resultado de una representación social compartida por otro sector de la población de entonces. Ésta se

encargó de construir toda una imagen estigmatizada de lo que era el bailarín de swing criollo, los lugares que frecuentaba y el mismo baile que desplegaba; cuyas influencias se vieron en la prohibición de la práctica en ciertos lugares, así como también en el señalamiento que se hacía a las personas que mostraban su gusto por el mismo:

A lo que yo tengo entendido era un baile donde sólo mujeres putillas lo bailaban, eran chinchorros viejos y baratos, no era tan típico como ahora, en ese tiempo era prohibido bailar swing en los bares. Conforme pasó el tiempo empezó a revolucionar más, y poco a poco otra gente empezó a bailarlo hasta ahora (Quesada, A. 2008).

De acuerdo con esto, llama la atención ver cómo una representación social que en un principio se gestó y fue apropiada por un sector de la población que rechazaba al baile en su totalidad; poco a poco fue interiorizada por los propios bailarines y bailarinas de swing criollo (hoy conocidos y conocidas como vieja guardia), quienes asumiéndose como pachucos, *putillas* o no, se apropiaron de ésta para ostentar su marginalidad y su estigma, revirtiendo la deslegitimación y por tanto logrando apropiarse con más fuerza del fenómeno que los cohesionaba y que fungía en ellos como referente identitario.

Por consiguiente, la representación que configuran actualmente los bailarines y las bailarinas de swing criollo sobre el origen de este baile, se puede entender como resultado de todo un proceso de apropiación y legitimación de la misma; cuya raíz no está en la práctica sino en quienes se esforzaron por excluirla de las actividades lúdicas y formas de expresión cultural ratificadas desde la oficialidad. De ahí que ésta haya servido a lo largo del tiempo como forma de reconocimiento de esa realidad y por ende, hoy en día, aparezca en la vida cotidiana como mecanismo determinante en la construcción de las identidades grupales en la vieja y nueva guardia; así como también sirve de referente histórico básico para la comprensión de los cambios y logros que a nivel sociocultural ha tenido este baile, pese a haberse generado en un clima de prohibición.

En la vieja guardia esta representación fija la posición que tienen los bailarines y las bailarinas de este grupo con respecto a ese acontecimiento originario como parte de ese conjunto de elementos que sirven para caracterizarles como tal y diferenciarles de la nueva

generación. En consecuencia, la vieja guardia hoy en día, se reconoce por reunir entre otras personas, a aquellas que participaron de la creación del swing criollo y que por consiguiente sobrellevaron la carga social que implicaba ser exponentes de este ritmo.

Contrastando lo anterior se encuentra la nueva generación o nueva guardia, la cual porta esta representación y además la utiliza como arquetipo para marcar diferencias con la vieja guardia y afirmar que si bien el swing criollo se caracteriza por ese hecho de confrontación cultural; hoy en día ellos y ellas, también bailarines y bailarinas portadoras de los conocimientos sobre el mismo, no se consideran gente maleante y pachuca, así como tampoco ven en el baile una práctica que les desprestigie. Por el contrario, como se verá en otra representación expuesta más adelante, para la nueva guardia, la práctica de este baile les trae reconocimiento público y por consiguiente es parte de las prácticas cotidianas que les permiten sentir satisfacción y realización personal, percepciones que en el capítulo anterior se explicaron con detalle.

De este modo, la representación encontrada responde también a una necesidad práctica de los bailarines y las bailarinas que se mantienen en la actualidad vinculadas con el fenómeno dancístico, quienes por medio de ésta no solo conocen el devenir histórico del baile; sino que además se reconocen dentro del mismo, valiéndose de ésta para generar nuevas formas para identificarse a sí e identificar a los otros.

En consecuencia la interpretación señalada por los bailarines y las bailarinas como característica esencial en el surgimiento de este baile, a partir de la cual éste se recuerda en tanto que baile prohibido y pachuco; sirve para establecer la afiliación que se tiene con éste, al igual que para clasificar una circunstancia histórica e incorporarla dentro de las categorías que actualmente definen el ser exponentes de uno u otro grupo.

6.1.4 Swing criollo: fenómeno que expone a quien lo baila

Como otro aspecto importante que sobresale en la práctica del swing criollo, el cual se encuentra presente tanto en su pasado como en la actualidad de la cual es parte; se refiere al reconocimiento que hacen los bailarines y las bailarinas respecto a la importancia de su apariencia, es decir, todo lo relacionado con la escogencia de atuendos, vestidos y demás accesorios que suponen una preparación del cuerpo para llevar a cabo la práctica tanto en un salón de baile como en cualquier otro espacio dancístico en la que ésta se exponga: concursos, presentaciones, etc.

De acuerdo con esto tanto la vieja como la nueva guardia entrevistada señalaba que el aspecto del bailarín y la bailarina, asociada a la experiencia en los diferentes espacios dancísticos en los que se desenvuelven; es muy importante no sólo porque supone un respeto hacia la pareja de baile y demás personas con las cuales se comparte la pista, sino también porque es una forma para que cada quien demuestre a los demás su sello personal en cuanto a la selección de determinadas combinaciones y las preferencias subjetivas de llevar la moda del momento sobre su cuerpo:

Yo conozco muchas amistades, bueno, hombres que a veces se me arriman y huelen riquísimo, bien bañaditos, limpiecitos, aplanchaditos; las mujeres también [se dejan ver acicaladas], de hecho son muy pocas las que a veces uno ve como medio desarregladillas, a veces porque unas llegan cansadillas del trabajo; pero sí cuesta mucho, de hecho casi siempre todo mundo llega bien arregladillo (Benavides, A. 2008).

Como consecuencia de esto se configura otra representación social alrededor del swing criollo; ésta se refiere a entender el baile como un fenómeno que anclado en la cotidianidad pero producto del devenir histórico, expone a quien lo conduce en cualquier lugar donde se desarrolle su práctica.

Es así que esta representación se proyecta en la vida de estos sujetos, generando procesos de selección de atuendos, vestidos, accesorios; al igual que rutinas de acicalamiento personal, en pareja o en grupo (en el caso de los concursos y presentaciones públicas), las cuales son atravesadas por un sentido de apropiación simbólica del propio cuerpo, experiencias subjetivas que tiene que vivir cada bailarín y cada bailarina como experimentación del mismo; gracias a las cuales éste se asume como parte del entramado del baile y por ende debe prepararse para su exposición en ese mundo social:

Yo mi ropa de baile no me la puedo poner en el día, no soy tan llamativo pero tengo mi corte de camisa, cuello abierto, con los puños anchos, como en los tiempos de antes y le meto a los lados paletillas para que quede tallado. Mucho bailarín ahora anda talladillo, la flojera le quita movilidad, se

ve mejor un hombre bien vestido para mostrar mejor el movimiento de él
 (Barrios, B. 2008).

Por consiguiente, el swing criollo muestra a sus bailarines y bailarinas, y en tanto que les muestra, reaccionan emocionalmente a lo que las demás personas ven de sí mismos; de manera que deben orientar ciertas acciones en su cotidianidad para vestirse y prepararse apropiadamente para la ocasión dancística. Hay un significado detrás del acto individual y personal de arreglarse; se trata de llevar las prendas adecuadas y tener el mejor aspecto posible como respeto que desemboca en el sentirse bien para sí mismo y hacer sentir bien a quienes compartirán la experiencia del baile.

De lo anterior se deduce que esta representación también influye en la vivencia individual que tiene cada bailarín y cada bailarina semana a semana con el swing criollo. Si bien éste se conforma como fenómeno que nace y se reproduce en la esfera de lo cotidiano; el tener que sacar el rato para ataviarse o también para adquirir las prendas y demás adornos que le permitirán exponerse adecuadamente, así como asignar recursos económicos, físicos y emocionales para el mismo, se constituyen como acciones que influyen en la experimentación del swing criollo como algo extraordinario y en consecuencia una costumbre paradójicamente excepcional.

Igualmente alrededor de esto se da un acopio de conocimientos importantes y necesarios para la exposición que hace cada bailarín y cada bailarina de manera subjetiva pero que experimenta en grupo, al salir a bailar. Esto se refiere al saber que se tiene sobre la manera adecuada de mostrarse y hacerse visible a los otros desde un acompañamiento que se ha hecho a sí, desde el manejo de su propio cuerpo.

Igualmente, todo lo relacionado con las acciones previas que se toman para ir a bailar swing criollo, así como las percepciones que se dan en el seno del espacio dancístico escogido a partir de verse y ver a los otros; y por consiguiente compartir con los demás otra forma simbólica para entender el proceder dentro de la práctica misma, llegan a ser parte del capital social dancístico que portan los bailarines y las bailarinas, gracias al cual aprehenden esa realidad e interactúan dentro de la misma.

Ahora bien, supeditado al ritual de preparación que los bailarines y las bailarinas llevan a cabo previamente al acto de bailar en un concurso de baile, una presentación o

antes de asistir al salón de baile; está el valor e importancia que posea el swing criollo en sus vidas personales. Al respecto George Mead menciona que: *A menudo actuamos, con referencia a objetos, de lo que podríamos denominar una manera inteligente, aunque podemos actuar [con o] sin que la significación del objeto esté presente en nuestra experiencia* (1970: 111).

Por ejemplo, el bailarín o la bailarina puede comenzar a vestirse para ir a la cama, porque ese día se siente cansada; sin embargo, de un momento a otro puede encontrarse preparada para ir a dar sus mejores pasos en una pista de baile. Como dice el autor, hay un proceso de preparación que se realizó mecánicamente; la persona danzante reconoce la significación de la acción que estaba haciendo, tenía la intención de descansar, pero descubrió que se había alistado para ir a bailar. De manera que la importancia

involucrada en su acción [de descansar] no estaba presente. En este caso, los pasos fueron todos pasos inteligentes que controlaron su conducta con referencia a la acción posterior [ir a bailar], pero no pensó en lo que estaba haciendo. La acción posterior no fue un estímulo para su reacción [prepararse], sino que, simplemente, se llevó a cabo una vez que fue comenzada. Cuando hablamos de significación de lo que hacemos, estamos convirtiendo en un estímulo para la acción a la reacción que estamos a punto de ejecutar. Se convierte en un estímulo para una etapa posterior de la acción que ocurrirá desde el punto de vista de esa reacción especial (Ibid.).

Esa reacción especial que comprende lo que representa el baile, es lo que mueve al bailarín a prepararse, a asignarle una representación simbólica al evento cotidiano de vestirse, maquillarse y acicalarse. Esa representación social del baile que se vive en la cotidianidad como un evento extraordinario, incide en las experiencias subjetivas que viven cada uno de los bailarines y las bailarinas con la experimentación de su propio cuerpo a la hora de seleccionar lo que va a vestir y de exponerlo a los otros a través del atavío personal. Esta representación social se distingue en ambas generaciones al momento de llevar a cabo ese ritual de preparación previo a asistir al evento dancístico.

Tanto la nueva como la vieja guardia reconocen este evento como parte del capital social dancístico que portan ambas agrupaciones respecto a la trayectoria histórica del swing criollo. Asimismo, lo anterior se encuentra asociado a las variables respecto a la experiencia corporal perceptiva y sensitiva del ritmo, en cuanto a la ejecución dancística, al dominio corporal y del espacio físico, lo cual remite la importancia que también tiene el ataviarse para ayudar a mejorar los movimientos, pasos, posturas y figuras que se quieren mostrar en la pista de baile; con las cuales bailarines y bailarinas podrán resaltar sus habilidades dancísticas y el dominio que poseen del fenómeno representado.

6.1.5 Swing criollo: fenómeno intersubjetivo

El swing criollo ha abierto una serie de oportunidades a los bailarines y las bailarinas para que desarrollem su repertorio de pasos, ya sea mediante la continua práctica en salones y/o en clases particulares de baile. Esto permite que amplíen su cúmulo de conocimiento y el capital social dancístico que significa las relaciones de identificación tanto a nivel individual como grupal y se enriquezca el diálogo intersubjetivo tanto antes, durante y después del despliegue dancístico.

Con lo anterior, es importante rescatar que la vivencia intersubjetiva del swing criollo parte de un reconocimiento de la existencia de una vieja y una nueva guardia de bailarines y bailarinas; a partir de la cual cada quien se asume y a su vez identifica a las demás personas. De ahí que las relaciones producto de esta identificación, partan de la base del sentido de pertenencia que cada quien tenga hacia uno u otro grupo, o bien a la manera particular de sentir afinidad por ambos y reconocer el lugar que subjetivamente tiene pero que comparte a su vez con otras personas que han pasado por el mismo proceso de selección.

Así se debe retomar lo señalado por la vieja guardia respecto a la importancia del conocimiento y la experiencia con el baile a la hora de dar un estilo propio, lo cual aporta una identidad al sujeto y, finalmente, al grupo de quienes lo exponen. Asimismo, ese intercambio social ha permitido la conformación de un mundo intersubjetivo que les oriente y les permita interactuar de manera inteligible.

Acorde con esto se puede mencionar la experiencia comentada por la bailarina Ligia Torijano, quien relata cómo los códigos y valores están intrínsecos dentro del intercambio simbólico entre los mismos bailarines de swing criollo:

Más bien cada día que llegaba iba aprendiendo los código de [los bailarines], que a uno no le enseñan cuando está en una escuela o en un colegio, son códigos que tienen ellos para sacar a una persona [a bailar], hasta para la forma de vestir y la forma de mirarse [entre ellos], porque en las parejas [de baile], él hombre no va hasta la mesa a pedirle que vayan a bailar como se está acostumbrada a que la vayan a sacar de la mesa un caballero y que cuando termina la pieza que la vayan a dejar a la mesa otra vez. Ese tipo de ambientes no [se dan en este ambiente], simplemente se vuelven a ver, hay contacto visual y ya [está listo]. Hay contacto visual, la mujer asiente con la cabeza, entonces los 2 se paran de extremo a extremo y ahí era donde yo decía: pero ¿cómo hicieron para adivinar? [Que el otro quería sacarla a bailar] (Torijano, L. 2009).

He aquí que el diálogo intersubjetivo entre el individuo y el grupo es comprendido, asimilado y asumido mediante la asistencia y la participación continua de espacios que promuevan su desarrollo, como por ejemplo los salones de baile, puesto que la esencia del swing criollo se esconde tras la vivencia y experimentación en conjunto.

De la misma manera, la nueva guardia resalta impresiones semejantes a la generación antecesora, ya que indica que a partir de los conocimientos que el bailarín y la bailarina posean, va obteniendo un respeto en el espacio dancístico y, posteriormente, esto le permitirá establecer un vínculo directo y más cercano con el grupo de semejantes. Dicha situación le va proporcionando insumos, códigos y valores internos respecto al baile, los cuales acrecientan su capital social dancístico para luego alcanzar una mayor comprensión intersubjetiva de la realidad que encierra al fenómeno mismo.

Al respecto, el bailarín de la nueva guardia Cristian Prado cuenta su experiencia intersubjetiva con el baile y cómo fue conociendo, entendiendo y enfrentando este entorno tan particular:

Al principio fue muy difícil aprender, además de que en Karymar la gente le gustaba bailar con la gente ya conocida, ya hay un gremio y, entonces, llegaba alguien nuevo y ni lo alzaban a ver. Yo aprendí viendo a los demás

bailar y se me grababa los pasos, y lo que yo tengo es que soy muy [lanzado] y fui agarrando el estilo propio (Prado, C. 2008).

En consecuencia el bailarín y la bailarina logran adquirir un espacio en ese mundo circundante, situándose en éste tanto como individuo, así como parte del grupo; lográndose una interrelación con la práctica del baile. Esta situación ha sido percibida por ambas generaciones durante el primer contacto con el fenómeno, así como a lo largo del proceso a través del cual se aprehende la totalidad dancística; sus significados, proxémica y componentes históricos y culturales.

De tal forma surge la representación sobre el swing criollo como fenómeno intersubjetivo (Berger *et. al.* 1983), la cual proporciona a los bailarines y las bailarinas el conocimiento necesario para aventurarse en la práctica del baile, a través de la construcción intersubjetiva de ese mundo compartido. Por lo tanto, durante ese proceso interactivo entre el sujeto y el grupo se establece un diálogo entre ambas partes sobre la experiencia vivencial que permite el desarrollo del fenómeno dancístico y la cohesión grupal.

Ese proceso intersubjetivo permite la socialización del conocimiento, además de la manifestación de las habilidades personales durante el intercambio de pasos y movimientos dancísticos, lo que tiene implicaciones valiosas dentro de la vida cotidiana del bailarín y la bailarina, ya que le ayuda a entrar en contacto con lo que se es desde la práctica del swing criollo; así como también le lleva a explorar sensaciones y sentimientos nunca antes percibidos, pero compartidos a fin de cuentas con el grupo.

Por lo general, el sentido de pertenencia al grupo, la identificación individual y las sensaciones desprendidas de ese contacto intersubjetivo se originan en un proceso de autodefinición como bailarín y como bailarina durante la práctica cotidiana, en donde se sostiene una autopercepción ante los demás. Es mediante este proceso que los bailarines y las bailarinas llegan a definirse como bailarines y bailarinas de swing criollo y no de otro ritmo, esto al momento en que logran distinguir aquellos elementos comunes a la categoría social que les determina como tales, con los que sienten afinidad y que a su vez les ayudan a separar los de prácticas dancísticas asociadas a otra música.

El baile del swing criollo se constituye en un medio de intercambio de sensaciones, pensamientos, sentimientos, significados y conocimientos entre los mismos bailarines y

bailarinas, lo cual si bien se experimenta desde la corporeidad va más allá de ello y llega a entrar en contacto con todo un mundo simbólico de intercambio grupal cotidiano.

6.1.6 Swing criollo exclusivo

Uno de los elementos fundamentales que se distingue dentro del desarrollo del swing criollo es el reconocimiento de los lugares de práctica con carácter de exclusividad en este ritmo; estos han estado presentes tanto en el pasado así como en la actualidad de los bailarines y bailarinas.

Como se desarrolla en el Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*, el salón de baile es el espacio físico, social y simbólico que hace del swing criollo una expresión cultural con carácter contestatario y prohibido. Sin embargo, esta imagen de espacios mal vistos ha sido transformada a través del tiempo, mediante la popularización y mediatización del ritmo por parte de los medios de comunicación masiva.

había lugares exclusivos para ir a bailar, de ahí para acá es que se ha ido modernizando, pero a lo que tengo entendido por otros amigos es que había lugares que tachaban por ir a bailar swing criollo (Fernández, M. 2009).

Conforme a lo anterior es que se reafirma la importancia de los espacios de práctica que se especializan específicamente en este ritmo, a partir de las impresiones brindadas la vieja guardia; quienes señalaron que el swing criollo como baile popular es el que da sentido a la dinámica que se despliega en el salón de baile, lo cual es importante en tanto demuestra el valor y significado intrínseco que portan dichos espacios sociales, la selección que se realiza de los mismos; a partir de la cohesión social que se logra establecer en su interior gracias a bailarines y bailarinas que han incorporado su visita en las rutinas cotidianas, para compartir a la par de sus semejantes, la configuración simbólica de ese universo común, acompañado de movimientos que se dejan llevar por las cadenciosas melodías.

Lo anterior es igualmente afirmado por el bailarín pionero Carlos “Gringo” Moreira, quien menciona que el baile del swing criollo es el ritmo que da sentido y valor a

la interacción social al interior de un salón de baile, de no haber presencia del mismo es como si no se bailara, lo que remite a una carencia de movimiento y sabor en el espacio.

Asimismo, la importancia que existan espacios de baile con exclusividad en el ritmo del swing criollo es un elemento representativo que también se encuentra presente en las nuevas generaciones de bailarines y bailarinas, las cuales mencionan que hoy en día existe más de un espacio para la práctica del ritmo, puesto que son lugares en los cuales la música que suena es la que acostumbran bailar; además que existe la presencia de otros bailarines y bailarinas con quienes se comparte la experiencia. Esto refuerza el valor y por ende el capital social dancístico con el que se de reconocimiento al lugar ante cualquier otro que no contenga los elementos anteriores.

Todos los bailarines están yendo ahí [a Karymar-Salsa 54], donde es Karymar ahora; las clases yo las estoy dando los miércoles y todo igual. [Estos lugares] que se centran solo en el swing, [como:] el Tania; el Andaluz también, en Aserrí, y el Casino Royal que sí se centran mucho en este ritmo, [por lo que ahí] van muchos bailarines de swing (Hernández, M. 2009).

Como resultado de lo anterior se configura una nueva representación social respecto al swing criollo; con ésta se plantea al baile como fenómeno exclusivo de ciertos espacios de práctica dancística producto del desarrollo histórico del mismo, ya que se remitía a sólo a lugares como: salones, cantinas y burdeles; en los cuales se hallaba tanto la música contestataria como la gente chusma que hizo del swing criollo un evento extraordinario, lo cual se vive y experimenta aún hoy día en cualquier lugar donde se practique; sólo que de una manera más abierta y permitida socialmente hablando.

Por lo tanto, esta representación se ve reflejada en la cotidianidad de los bailarines y las bailarinas a la hora de seleccionar el lugar al cual ir a bailar, al igual que ocurre con las rutinas de acicalamiento y preparación personal previas al acto dancístico, lo cual requiere una selección meticulosa de los elementos que les reafirme como parte de este fenómeno.

Esto a su vez se ve permeado por el sentido de apropiación que del espacio tengan los sujetos, acontecimiento que surge con la experiencia y conocimiento acumulados, a partir de la continua práctica del ritmo y el posicionamiento que se tenga ya sea por

frecuencia de asistencia a los espacios de práctica, amistad con quien administra estos lugares o bien por ser reconocido o reconocida en el ámbito dancístico o andamiaje social que envuelve al baile.

El swing criollo hace que la exclusividad de estos lugares, en tanto que familiares y cómodos para el despliegue proxémico del baile, permitan un vínculo entre bailarines, bailarinas, las generaciones y el espacio físico; de modo que puedan orientar sus acciones tanto en la realidad social como simbólica intrínseca a la exclusividad espacial. Por tanto, hay un significado importante detrás de la especificidad del lugar, lo cual lo carga de valor simbólico y grupal, tanto así que la esencia del mismo se cimenta en el compartir la experiencia dancística y los factores que preste el espacio a favor de ésta.

Con lo anterior se puede deducir que la representación social del swing criollo como exclusivo permite que la vivencia tanto individual como grupal del baile se despliegue en un espacio determinado y que a partir de esto el vínculo afectivo con el ritmo aumente conforme se reproduzca en la esfera cotidiana de los bailarines y las bailarinas. Esto al existir la necesidad de tomar tiempo para ir al salón y departir con los demás, a parte de la inversión física y económica que esto requiere; volviéndose así en una costumbre única y particular.

En definitiva, la exclusividad del swing criollo a sólo ciertos lugares de práctica que posean tanto un espacio idóneo, como el ritmo, sabor, música y calidez, es fundamental para que se dé en ellos la vivencia del baile como fenómeno intersubjetivo, fruto de la interacción social; con lo cual se facilita la intervención y construcción de identidades individuales, así como la grupal. Estas a su vez reconfiguran, continuamente, los valores simbólicos respecto a la práctica dancística, al tiempo en que bailarines y bailarinas viven la experiencia del reconocimiento personal y el de las demás personas con las que se comparte y configura ese universo común.

Del mismo modo, las acciones previas para la selección del espacio dancístico, así como las percepciones y pensamientos que surgen al contacto con los otros bailarines, son fundamentales para comprender el proceder dentro de la práctica y la dinámica intersubjetiva; de modo que sea posible descifrar los significados y símbolos que reafirman al ritmo en ese espacio sin igual y representativo para el grupo.

6.1.7 Swing criollo: una totalidad dancística

El swing criollo ha acumulado cambios a lo largo de su trayectoria histórica, los cuales hoy en día le han aportado una popularización y reconocimiento tanto público como oficial. Con ello viene una acogida del ritmo en diversos salones de baile, tanto los especializados en el ritmo como los que no. Con lo anterior surge otra de las representaciones sociales respecto al swing criollo, la cual les ha sido de provecho al grupo de bailarines para transmitir el conocimiento que sobre el baile existe a otros espacios que no sólo se reducen al salón de baile.

A partir de lo anterior es necesario rescatar los comentarios de dos bailarines entrevistados de la generación precursora, quienes mencionaron que el ritmo se baila en todos los salones a nivel general, esto debido a que en éstos se reserva un bloque de swing criollo puesto que si no se contempla dentro de la gama de géneros dancísticos es como si en el lugar no se bailara nada. Como lo menciona tanto Carlos “Gringo” Moreira como la bailarina Milianete Fernández:

El swing actualmente se baila en todos los salones, porque es tan popular que [en] donde no se baile swing no se baila nada, pero donde uno llega y se desahoga un poquito más es donde está la gente de uno [que baila swing criollo], la gente que sigue este ritmo, esa música, (...) esa cumbia (Moreira, C. 2009).

Hoy todos los salones bailan swing criollo, excepto que sean bares como los del centro comercial El Pueblo, ahí si que no se escucha swing. Yo he ido a lugares donde no sólo tocan swing, por decirle algo a Casa Zeller, y ahí le meten un set de cumbia cuando se está bailando, el ambiente es completamente de salsa, pero integran la cumbia (Fernández, M. 2009).

Así es que se define la representación del swing criollo como totalidad dancística, con lo cual el baile del swing criollo refiere a un *todo* para muchos de los bailarines y bailarinas tanto de la vieja como de la nueva guardia. De tal modo que el fenómeno dancístico ha trascendido las barreras de aquellos salones en los que se prohibía bailar

swing, y hoy es aprehendido y aprendido por múltiples sectores sociales durante su visita a un salón de baile, bar - restaurante, presentación dancística, concurso o clase práctica.

De acuerdo con esto hay una trascendencia del baile a distintas esferas sociales de los individuos que mantienen un contacto con éste, puesto que ya no sólo se experimenta la práctica en aquellos espacios exclusivos; sino que trascendiendo a los mismos se da una proyección del swing criollo en otros salones con un ambiente rítmico variado, así como en gimnasios, centros de recreo (*Tranqueras*), entre otros espacios. En estos sitios se ha hecho necesario y casi un requisito colocar un bloque de música swing criollo, aunque sea un salón de baile popular en general.

Asimismo, gracias a esta forma de representarse el baile, el swing criollo adquiere una nueva dimensión social y llega a convertirse en una expresión cultural necesaria de ser vivida a nivel nacional, puesto que la construcción identitaria tras el ritmo resguarda el sincretismo de un grupo social de costarricenses que al interior de cualquier espacio dancístico hallan entendimiento y un vínculo a partir de su interés y gusto por la práctica del ritmo en el cual se condensa un conjunto de conocimientos, percepciones, sensaciones que dan sentido a su realidad.

Por consiguiente, esta representación ha influido en la práctica del swing criollo, la cual hoy día no sólo se remite a los lugares exclusivos del ritmo, sino que ha logrado insertarse en otros ámbitos de la vida urbana costarricense. Esto es reafirmado a partir de la apertura mental que los medios de comunicación de masas logran al crear y difundir el baile a través de programas televisivos como “Fantástico” (1980’s), “Sábado Feliz” (2002), “Bailando por un Sueño” (2007), “Studio 7” (2009), entre otros. Lo que amplía esa representación del baile como totalidad y genera la necesidad de proyectarse socialmente a partir de su enseñanza, transmisión y reivindicación fuera de los tradicionales salones de baile.

Lo anterior es reafirmado por la incursión del swing criollo dentro de las academias de baile, las cuales han debido incluir en su repertorio dancístico y formativo, la enseñanza de este ritmo; con lo cual se reforzó y amplió el marco de acción y cambio en el cual se despliega el fenómeno dancístico.

...todo [Costa Rica] vio bailar swing pero nada más, luego ya viene la entrada de las academias de baile, cuando empiezan a tomar el ritmo del swing criollo para impartir a los alumnos. [En mi caso] me tocó ir a darlo en una ocasión a Rohrmoser y, simplemente, las señoras no querían recibirla, se hacían a un lado. Entonces de un grupo de 15 había 4 ó 5 que sí quería recibir la clase y todas las demás agarraban el bolso y se iban. Y ahora no, ahora completamente cambio. Ahora uno dice swing y todos dicen, ¡eh swing sí! Qué bien, pero que dicha ... (Torijano, L. 2009).

Así, las experiencias de los bailarines y bailarinas, al igual que las acumuladas por los expertos en danza y baile que se consultaron en esta investigación, dan muestra de la apertura y recepción positiva que ha tenido el swing criollo como baile popular a nivel nacional; es decir, a pesar que históricamente se le ha visto relegado y asociado a sectores sociales subalternos, poco a poco se le ha abierto camino mediante su inserción en distintos espacios de entretenimiento y expresión lúdica. Con ello tanto el baile se muestra como un fenómeno, una totalidad que es aprehendida por distintos espacios de contacto humano, lo que legitima la práctica y reafirma el reconocimiento social de aquellos sujetos que son portadores de todo el capital social dancístico construido y reconstruido a través del tiempo.

De tal manera, hay una recreación de las identidades de los bailarines y las bailarinas de swing criollo durante la trascendencia de la simple realización del baile, a partir de la creación de nuevos escenarios dancísticos en sitios de concentración y participación general, los cuales involucran activa y comprometidamente a otros individuos ajenos a esta realidad simbólica. Por consiguiente, el swing criollo es capaz de validar su capital social dancístico en tanto es aprendido y ejecutado por gente inconsciente de la dinámica que se despliega en un ambiente de salón de baile exclusivo del ritmo.

De ahí que el fenómeno dancístico adquiere trascendencia en otros espacios como totalidad que se adscribe al universo simbólico de los mismos, mediante el reconocimiento social que recibe por parte de otros grupos y sectores que no necesariamente se vinculan con el baile desde una postura generacional (sentido de pertenencia a la vieja o la nueva guardia); pero que, sin embargo, han tenido contacto con el mismo y mantienen un gusto por él.

De tal manera el baile viene a ser un evento/actividad que se comparte entre los bailarines y bailarinas experimentadas y aquellos individuos ajenos, al término que lo aprehenden como una totalidad simbólica que a nivel práctico incita a vivirla con otros y darle aplicabilidad a la misma en otros ámbitos de la vida social, lo que contribuye a la optimización del desarrollo y rendimiento físico, psíquico y emocional de los sujetos que lo reintegran a su rutina cotidiana.

6.1.8 Swing criollo: se baila y se aprende pachuco

En lo que respecta al desarrollo del baile y sus formas de aprendizaje, los bailarines y las bailarinas de ambas generaciones indican que en los orígenes del ritmo, la práctica fue tachada de mal vista y pachuca, ya que la mayoría de las personas que la hicieron se relacionaron con gente considerada por algunos sectores sociales como de dudosa procedencia social.

Este referente histórico hoy día aún está presente en el fenómeno dancístico; en tanto los movimientos y pasos de baile originarios, así como aquellos lugares de desarrollo clausurados permanecen en la memoria de los bailarines y bailarinas precursoras y en las de aquellos y aquellas que a través de la historia oral han asimilado gran parte de la realidad socio histórica que lo envuelve.

Ahora bien, estos bailarines y bailarinas han ido desarrollando diversas modalidades para enseñar el baile a aquellas personas interesadas, que teniendo un referente de quienes sobresalen en las pistas de baile por su destreza al bailar, se acerca a éstas para aprender el ritmo, pero de una manera pachuca, o sea rescatando la esencia que caracterizó al baile y por tanto aprendiendo de la mano de quienes así lo experimentan al frecuentar los distintos espacios en los que se baila swing criollo.

Según la vieja y la nueva guardia, el baile se hace y aprende como la chusma en sus inicios lo hacía, ya que tras esto se esconde la esencia del mismo; es decir que se debe aprender en los salones preferiblemente, o de ser la necesidad, en otro espacio pero siempre de la mano de quienes saben y conocen que el baile no es ni estilizado ni fino, sino por el contrario toscos y de pasos que con su fuerza dejan entrever el pasado marginal que le caracterizó. Por ello se afirma que el swing criollo es una expresión sociocultural excepcional en tanto hay originalidad en su aprendizaje, improvisación en su ejecución y creatividad en sus pasos de baile.

Lo anterior se refleja en el aprendizaje mediante las clases impartidas en los salones de baile o clases particulares impartidas por bailarines de swing criollo orgánicos, ya que a través de estos medios se es capaz de adiestrar el cuerpo de manera coordinada, pero permitiendo que la imaginación de la persona vuela y sea la fuente generadora de nuevas figuras y despliegues rítmicos en la pista:

Si quiere aprender a bailar verdadero swing pues lo mejor son las clases de swing que dan ahora en Karymar – Salsa 54, pero sino yo y los bailarines podemos dar clases también. Las academias cuesta mucho que metan el swing criollo, sí lo trabajan pero no es lo mismo, porque para ellos este ritmo es de gente [pachuca] (Quesada, A. 2008).

De lo anterior surge la representación social del swing criollo que se baila y se aprende pachuco como medio de legitimación de la técnica de enseñanza, así como de los orígenes del mismo. La misma es compartida tanto por la vieja y nueva generación y permea a las mismas de manera similar, ya que se encuentra directamente ligada con los mecanismos de enseñanza y aprendizaje que han seguido bailarines y bailarinas para conformar un cúmulo de conocimiento respecto al swing criollo, así como para poder instruir a otras personas en este ritmo.

El swing criollo se baila y aprende pachuco en tanto el sujeto asista y sea partícipe de las dinámicas que se establecen al interior de los salones de baile; espacios en los cuales se legitima la verdadera forma de aprender y bailar el swing criollo, seguida las clases impartidas por bailarines y bailarinas reconocidas en dichos salones y que han formado todo su capital social dancístico en los mismos. Por lo tanto, no basta con el desgaste físico y energético que genere la persona en otros espacios de aprendizaje; llámense academias, gimnasios o compañías de baile, porque realmente la exclusividad del swing criollo se esconde en la vivencia del fenómeno en el salón de baile.

De acuerdo con esto, se puede rescatar cómo esta representación social está cargada de deslegitimación hacia las formas de aprendizaje del baile en academias, gimnasios u otros espacios que no sean los salones o en su defecto, los que estén patrocinados por bailarines y bailarinas que llevan la esencia del ritmo a las clases particulares que dan; es

decir que lleven el estilo pachuco y chusma que toda la vida le ha caracterizado a sus movimientos.

Por ello es que ese capital social del swing criollo que se articula en tanto hay una continua práctica en el salón de baile es inteligiblemente diferenciado del conocimiento aglomerado por un bailarín de academia ajeno a la realidad dancística de un salón. Esto es perceptible en tanto el bailarín orgánico, el bailarín o bailarina de la calle, del salón de baile; posee un mayor dominio escénico, así como un amplio lenguaje corporal conformado con la práctica y el contacto cotidiano con los valores, sentimientos, emociones, percepciones y representaciones que le dan sustento en los espacios dancísticos:

[Para aprender swing criollo] están las academias, pero no es lo mismo, porque usted está contando los pasos y no está [bailando] lo que está sintiendo en el momento, por lo que no se baila natural, sino que se va reproduciendo lo que le dijeron [que hiciera]. Si quiere aprender a bailar verdadero swing criollo vaya a la calle, vaya al salón Tania, vaya al Royal, o vaya a Karymar - Salsa 54 (Hernández, M. 2009).

Por lo tanto, la desinhibición corporal y capacidad kinésica del bailarín o la bailarina de salón es mayor a la de quien es de academia, especialmente al observar las posturas, movimientos de brazos, manos, piernas y pies; ya que los pasos de los primeros están cargados de un intenso nivel de improvisación y creatividad, al igual que de descargas de energía y fuerza a la hora de ejecutar los pasos, a diferencia de quien aprendió en academia, de una manera más iterativa, sistemática y controlada, o bien quien practica swing criollo en un gimnasio a manera de ejercicio aeróbico.

En este punto la esencia del baile deviene de sus orígenes; cuyo principio ha sido reivindicar la práctica como actividad lúdica y expresión de la cultura costarricense desde el reconocimiento oficial y público. A partir de esto el ser *pachuco* se convirtió en una característica fundamental para la construcción de las identidades grupales tanto de la vieja como de la nueva generación de bailarines, lo cual aporta el sello, estilo propio y originalidad al baile. Esto les ha permitido sobrellevar los cambios y beneficios que aporta

el baile a su vida personal, de modo que les permite reafirmarse como bailarines y bailarinas de salón, de la calle, ante la sociedad

No obstante, al respecto de esta representación es importante anotar una contradicción encontrada entre el objeto representado y la vivencia propia del objeto. Así, de la misma forma en que se menciona la representación social del swing criollo compartida por la vieja y nueva guardia, como baile prohibido y gente pachuca; se ha encontrado que simultáneamente a esto existe una negación de la esencia pachuca por parte de la nueva guardia de bailarines, contradicción que se cimenta por un lado en el resaltar el valor intrínseco del prepararse en la calle y los salones de baile, pero por otro esa generación concibe un rechazo hacia el que puedan relacionarla con el pachuquismo.

Esto se pudo constatar a través de las entrevistas a profundidad, en las cuales bailarines y bailarinas de la nueva guardia, podían reconocer el origen del swing criollo cargado de marginalidad y deslegitimación por ser practicado por gente que no era bien vista; pero sobre lo cual enfatizaron la diferencia que existe hoy día con la gente que lo baila, es decir con la nueva generación, la cual no se identifica con ese apelativo y por el contrario intenta sobresalir por estar conformada de gente trabajadora e incluso profesional o con un oficio.

Es decir que si bien bailarines y bailarinas de la nueva guardia defienden rescatar el aprendizaje en salones de baile como parte de ese aprehender el swing criollo desde su esencia y no permeado por tipos de enseñanza que le despojan de todo su sentido originario; por otra parte enfatizan y establecen una diferencia entre ellos y ellas y la gente pachuca, chusma, maleante, con la que se asocian los comienzos del ritmo.

Por tanto, para el caso de la vieja guardia esta representación del swing prohibido y gente pachuca, refuerza y reafirma la carga social que envuelve el ser bailarín o bailarina de swing criollo, así como su marginalidad social y el aprendizaje pachucos que lo caracteriza desde sus orígenes; con lo cual se posiciona a la vieja guardia ante las nuevas generaciones como la generación precursora, quien ha participado de la transmisión y el desarrollo de este fenómeno, sus saberes y los distintos estilos de experimentación con el ritmo, al igual que se constituye como la que dio vida al baile y con ello es dueña de un capital social dancístico histórico.

No obstante, esta representación es compartida por ambas generaciones al momento de legitimar su capital social dancístico, así como los medios de enseñanza informal de los que hacen uso para instruir a otras personas; lo que contrasta con las técnicas estipuladas por las academias de baile; estableciéndose así una confrontación cultural respecto al conocimiento y medios a través de los cuales se transmite el mismo.

De este modo, la esencia pachuca del baile responde a la necesidad tanto histórica como cultural de los bailarines de ambas generaciones vinculados a la práctica dancística de interpelar por el reconocimiento académico formal de su técnica de enseñanza; valiéndose de la afiliación personal que tiene el bailarín con el objeto y su necesidad de proyectar y expresar su sentimientos, sensaciones y pensamientos respecto al mismo a otras personas desconocedoras tanto del fenómeno dancístico como de toda la realidad que le envuelve.

6.1.9 Swing criollo: mecanismo de realización personal

De la experiencia acumulada tanto por la vieja guardia como por la nueva guardia se desprenden emociones y sentimientos que, desde el punto de vista sensitivo y perceptivo, generan entre los bailarines y las bailarinas estados de agitación, goce y fruición, asociados a la posibilidad que tienen de expresarse y desahogarse a través de la práctica dancística. Así, se despliega el valor subjetivo que comprende el baile del swing criollo, al igual que el manejo que hacen del mismo para su bienestar físico, emocional y subjetivo.

Como resultado de lo anterior se origina, finalmente, la representación social del swing criollo como objeto de realización personal para ambas generaciones, he aquí que el baile se vuelve un medio para la expresión corporal y emocional; en tanto que a través de éste logran desahogar los gustos y resabios que la vida les genera cotidianamente, a su vez se desprenden de inhibiciones y de las más íntimas perturbaciones, esto mediante la exposición que hacen de su persona en la pista de baile.

Conforme a las entrevistas realizadas, el fenómeno dancístico es un medio a través del cual el sujeto alcanza satisfacción personal, asociada en primera instancia al conocimiento acumulado, cotidianamente, sobre la práctica del swing criollo.

Seguidamente, el capital social conformado durante la aprehensión de la totalidad dancística le permite completarse como bailarín o bailarina de swing criollo y no de otro ritmo; en tanto que poco a poco distingue códigos, signos y valores que caracterizan al

fenómeno para luego poder congregarse en el espacio físico, así como en el social y simbólico. De modo que logra ser aceptado por el grupo social de bailarines y bailarinas, al momento en que es persuadido por éstos y éstas para que genere un estilo propio al bailar, el cual le permita dar muestra de sus capacidades físicas y preferencias subjetivas a la hora de ser con el baile uno solo en la pista.

Con el swing se me sube la adrenalina, me pican los pies, yo quiero salir rapidito de aquí [casa] y que en dos minutos esté ahí [en el salón de baile], que no tenga que durar tanto; por mí que el salón estuviera aquí cerca, estaría todos los días ahí metida, aunque sea una hora. Me inspira mucho poder lucirme, querer retarme con otras mujeres que también bailan, chavalillas igual que uno que bailan, que hacen piruetas, se mueven e improvisan. [Entonces uno piensa]: “voy a hacerlo para no quedarme atrás, para que ella vea que yo también puedo, que yo también sé bailar”. Dan merengue y no me inspira como levantarme e irme a la pista a bailar, si lo hago a veces es porque Cris quiere bailar, pero no es así como que me inspire a bailar (Benavides, A. 2008).

De este modo la representación se proyecta en la vida de los bailarines y las bailarinas generando un proceso de aprehensión de la realidad a partir del acopio de conocimiento, lo que llena de motivaciones constantes para seguir reproduciéndose la práctica continuamente y a su vez hallar en esto reconocimiento público, en un sentido de demostración simbólica de las habilidades y destrezas físicas que es capaz de realizar en la pista de baile, a través de lo cual lograr experimentar con su cuerpo al término en que se posiciona como parte del entramado dancístico.

Siempre hay alguien que pregunta, qué bonito, quiero aprender; y estar en otro país y que le digan de la cultura suya se siente muy bonito, entonces cada vez que se baila siempre es contagioso y la gente va a llegar a preguntarle lo mismo. Yo tengo grupos en Puntarenas de 15 personas, en San Carlos de 30 personas, ahí duermo, me dan la estadía, me dan todo. El swing

me ha dado reconocimiento, trabajo y currículo porque ahora también estoy con el Ministerio de Cultura; eso me ha ayudado un montón. Actualmente no me sirve estar en una academia dando clases, a menos que me sustente [económicamente] lo que me da trabajar por aparte. Por eso le digo que prefieren hacer el profesor en una academia y no contratar un bailarín porque bailarines como Tito, Ligia, tienen un rol increíble y ellos no se van a ir a una academia sabiendo que los llaman de todo lado, pudiendo además ganarse el triple afuera (Barrios, B. 2008).

Por lo tanto, el swing criollo es un medio que complementa a la persona como ser humano, igual que lo es para algunos el tener un oficio, profesión o título académico, puesto que la escena dancística al igual que otras esferas de la vida cotidiana está cargada por un amplio capital social que les permite realizarse como sujetos sociales.

Al mismo tiempo, el fenómeno les permite redescubrirse como seres humanos en tanto que experimentan una faceta de su vida diferente a la que la rutina les propone diariamente, lo que les permite experimentar con su cuerpo y revelar ante otros lo que sienten, en tanto afloran emociones entre cada movimiento y paso de baile que ejecutan. Esto también se hace visible cuando bailarines y bailarinas reciben llamadas por parte de particulares para que les den clases, de manera que el baile, además de actividad lúdica que les permite esa distracción y a la vez descarga de los sabores y sinsabores de la vida; pasa, en algunos casos, a ser también una actividad económica alternativa, que genera ingresos y que por tanto genera también mucha satisfacción.

Lo anterior influye tanto en la vida subjetiva como intersubjetiva de bailarines y bailarinas, ya que el swing criollo le permite abrirse a otras personas y volverse un canal de transmisión del conocimiento construido, en donde el baile es asumido como un medio laboral y de ingreso económico, mientras que le reivindica como experto y, finalmente, le concede prestigio dentro del grupo.

Asimismo, esta representación social del baile muestra cómo una expresión cultural es utilizada por los bailarines y las bailarinas para sobrellevar tensiones simbólicas que enfrentan en la vida, sean éstas: pérdidas, excesos, rupturas sentimentales, crisis económicas, entre otras situaciones personales:

Yo antes estaba muy metido en el alcoholismo, entonces antes de ponerme a bailar me tomaba sus buenos tragos de licor. Antes de yo empezar a bailar pasaba a una cantina, me tomaba dos cuartas de guaro y una cerveza, entonces para empezar yo a bailar tenía que estar medio mareado al salón. Ya luego se me fue quitando eso, si puedo bailar bueno y sano, porque no lo hago. El baile lo llena a uno mucho, hay piezas en cumbia que a uno lo llenan más, le llegan mucho más a la mente (Torres, G. 2008).

De tal manera que el baile viene a convertirse en un mecanismo de ayuda para sobrellevar los acontecimientos cotidianos del individuo, en tanto que constituye una experiencia de vida que incluye al cuerpo, mente y espíritu. Esto refiere al contacto personal que establece con el fenómeno, al deseo de adquirir conocimiento, formar parte de un grupo, ser aceptado a pesar de sus errores personales puesto que lo importante dentro de este gremio es su afinidad y gusto por el baile, su deseo de aprender, de transmitir conocimiento y, finalmente, de mostrarse ante los otros.

Así, la posibilidad de ser perceptible por otros sujetos, a partir de méritos propios y del cúmulo de conocimientos que ostenta de manera subjetiva, insta a que el bailarín y la bailarina hallen un espacio y vínculo personal con el fenómeno, lo cual es reafirmado por el grupo al momento de reconocer las destrezas de éste y darle paso a que se forje una identidad individual en tanto se ejecuta pasos y movimientos en la pista de lo baile; volviendo a reforzar la intersubjetividad que refiere y caracteriza a este fenómeno dancístico.

6.2 La dimensión sociocultural del swing criollo

A partir de lo anterior y como complemento al análisis de las representaciones sociales encontradas en la investigación; así como también con la intención de abrir un espacio para nuevas discusiones desde la antropología, el siguiente apartado apunta al desarrollo de tres grandes temas que sirven como reflejo de la dimensión sociocultural que hay detrás de la práctica del swing criollo y las representaciones que configuran los bailarines y bailarinas sobre la misma.

Esta dimensión se refiere a que el swing criollo, en tanto que fenómeno dancístico es compartido por un grupo de personas, las cuales al vivir la experiencia en conjunto en los salones de baile o en los espacios en los que tengan la oportunidad de reunirse para practicarlo; entran en una relación de intersubjetividad y así construyen simbólicamente el sentido de esa realidad, simultáneamente en que lo transmiten entre sí y con otros, lo comparten, lo negocian, lo llevan consigo a otras esferas de su vida, lo atesoran como parte de ese patrimonio personal y también lo recrean; a partir de la reinvención misma de las representaciones que le hacen un objeto intelible y repertorioable.

Así, la práctica del swing criollo no se vive al interior del bailarín, la bailarina o del grupo de manera aislada a lo que ocurre fuera del salón de baile o del espacio simbólico dentro del cual ésta adquiere sentido. Por el contrario, cuando los bailarines y las bailarinas comparten sus conocimientos sobre el baile con sus familiares, vecinos y amistades, o bien, cuando se realizan las presentaciones públicas de montajes coreográficos basados en éste; la experimentación del fenómeno atraviesa nuevas esferas de la cotidianidad de los propios sujetos danzantes, al igual que entra en diálogo con las percepciones, sentimientos, y representaciones que portan las personas espectadoras, las cuales enriquecen las maneras de interpretar el ritmo y, por tanto, contribuyen con la simbolización del mismo.

En consecuencia, tanto bailarines y bailarinas como personas que con curiosidad se aproximan a esta práctica en calidad de observadoras o aprendices, hacen diferentes lecturas sobre el swing criollo; las cuales se impregnan de la experiencia de vida individual, los hechos que la enmarcan y a su vez de las representaciones que surgen al poner a dialogar los valores propios con la vivencia compartida de los fenómenos que conforman lo cotidiano.

Por lo tanto, aunque en el caso de la presente investigación, la práctica del swing criollo se haya enmarcado en un grupo específico de bailarines y bailarinas, quienes a su vez se reunían en un espacio físico específico como lo fue el salón de baile Karymar; este análisis conlleva a la necesidad de tomar en cuenta que la configuración de ese universo común o, bien, lo que en términos de Berger *et al.*(1979) se llama *la cristalización de los universos simbólicos*, implica una experiencia subjetiva pero también un diálogo intersubjetivo a partir del cual estos se conforman, ordenan y representan simbólicamente.

De este modo, la práctica del swing criollo en Karymar o en otro espacio también se nutre de aquellas otras múltiples y diversas experiencias de vida en las cuales se deben desenvolver los bailarines y las bailarinas y, por consiguiente, configurar representaciones que se encargan de constituir ese mundo coherente y común del fenómeno dancístico inmerso en lo cotidiano.

Lo anterior lleva a pensar que en la práctica del swing criollo, se pueden encontrar reflejados temas que están presentes en la construcción social de la realidad; es decir, de aquellos aspectos que aparecen en ese complejo proceso y que sirven precisamente para darle un sentido a las prácticas que se realizan, a los fenómenos que la integran y, en consecuencia, encontrarle un lugar y una relación con las demás esferas que directa o indirectamente están relacionadas.

Como ejemplo de esto se ha podido ver que en la práctica del swing criollo del grupo de bailarines de Karymar, se reflejan temas gracias a los cuales tales sujetos reconocen lo que hacen, se reconocen dentro de eso y además pueden establecer vínculos con otros momentos, situaciones, espacios y personas ajenas al fenómeno dancístico pero de cuya interacción éste se empapa.

Por lo que, a continuación, se presentan tres ejes temáticos encontrados en la experiencia del swing criollo en el salón de baile Karymar, pero que se puede extender a diversos espacios como otros salones de baile, academias, presentaciones públicas, reuniones familiares, entre otras en las cuales los bailarines y las bailarinas tengan que desahogar sus ganas de bailar y a su vez realicen un despliegue de los saberes que portan como sujetos y como grupo. Es así que se habla de la configuración de lo lúdico, las relaciones de poder e identidad en el swing criollo.

6.2.1 La configuración de lo lúdico en el swing criollo: “el swing lo llevo en las venas”

En el caso de lo lúdico sobresale la escogencia y preferencia que manifiestan los bailarines y las bailarinas por el hecho de ir a bailar y no inclinarse, específicamente, por ninguna otra actividad recreativa; o bien, tal y como lo manifestaron durante las entrevistas realizadas, el swing criollo se prefiere por encima del fútbol. Esta afirmación adquiere relevancia cuando se trata de abordar el fenómeno del baile como una práctica dancística y, además, como práctica que se incorpora en la vida cotidiana en tanto que lúdica; de manera

que el sentir que les genera es tal que ni siquiera el fútbol, deporte de gran acogida a nivel nacional, logra persuadir el hecho de regalarse el rato para bailar.

Como complemento de lo anterior se debe recordar que la experiencia del baile no sólo se vive en la pista o cuando se ingresa en el espacio dancístico. Por el contrario, si algo ha quedado claro, es que el swing criollo atraviesa la vida de sus bailarines y bailarinas de múltiples formas; logrando que lo lúdico que hay en esta práctica se filtre como parte de rituales que preceden al hecho concreto de estar bailando.

Para recordar y a modo de ejemplo se puede citar la asignación del proceso de acicalamiento personal que de manera particular siguen los bailarines y las bailarinas, pero que de manera general es parte de las representaciones que se comparten sobre el baile y, por tanto, responde a la escogencia de cómo hay que mostrar el cuerpo a las demás personas, siguiendo algunas reglas básicas. También se percibe una asignación previa de diversos recursos para cumplir con ese objetivo; como por ejemplo disponer de los recursos económicos para adquirir ciertas vestimentas y accesorios, pero también para poder invertir en la salida semanal cubriendo el transporte, al igual que el costo de entrar y permanecer en el espacio dancístico.

De ahí que no sean fortuitas las afirmaciones dadas por los bailarines y las bailarinas sobre la importancia que tiene ese “arreglarse” por respeto a los demás; es decir como parte del cumplir con una estética deseada, la cual al mismo tiempo se deja acompañar de las habilidades dancísticas con que cuente cada quien. Este último aspecto es esencial en la manifestación del swing criollo como actividad que responde a una necesidad vital de encontrar en el hábito inserto dentro de lo cotidiano, la posibilidad de sentir sus emociones como extraordinarias y renovadas cada vez.

Por consiguiente, en el swing criollo el saber bailar, se constituye también en la posesión de un capital social dancístico, dentro del cual está tener conciencia que al bailar, la persona danzante se muestra a otros y que entonces esa exposición requiere el acompañamiento de atuendos adecuados, combinados y escogidos a gusto personal pero manteniendo el propósito de quienes los portan, la imagen que se desea proyectar y su propia identidad.

Además de los recursos económicos, la expresión lúdica del swing criollo también se nutre de recursos emocionales y subjetivos que cada bailarín invierte tanto cuando se

prepara y espera con ansias los días del baile; como también cuando se halla en el salón o en otro espacio sintiendo su cuerpo y el de los demás ejecutando los pasos, así como recibiendo las miradas de espectadores y de con quienes comparte la pista.

La práctica del swing criollo, más allá de verse como una simple ocupación del tiempo libre; implica toda una construcción social del sentido que tiene para los bailarines y bailarinas reunirse semana a semana a vivir esta experiencia, por encima de cualquier otra que se les presente en el camino.

Por tanto, se convierte en una actividad que además de placentera, gratificante, que les llena todo su ser de adrenalina; está cargada de trascendencia simbólica en el transcurrir de la vida de quienes la ejecutan, es decir que detrás de la pasión, entrega, conciencia y entusiasmo, hay una actividad fundamentalmente social, cargada de significados tanto subjetivos y propios de cada bailarín y bailarina, como de otros que se comparten y permiten configurar la idea de un universo común.

Detrás de los sentimientos que produce el swing criollo en los bailarines y las bailarinas, hay una expresión de servirse de esa manifestación para hacer una tregua en el camino y canalizar las otras emociones que se despiertan en lo cotidiano; asimismo se entrevé un acto de negociación entre la propia expresividad y la que se impone desde la oficialidad mediática, de tal manera que se escoge el baile del swing criollo como fenómeno que además de integrar la vida individual y subjetiva de un bailarín, se convierte en objeto de representación compartida y, por tanto, en un mundo cargado de valoraciones, motivaciones y percepciones que por sí mismas se encargan de dar sentido y legitimidad a la selección que se ha hecho.

De este modo, aunque el reconocimiento público y desde las instituciones culturales del Estado haya sido reciente; la práctica del swing criollo como manifestación lúdica, ha tenido un lugar privilegiado en la vida de sus bailarines y bailarinas, quienes reconocidos o estigmatizados, encontraron en ésta, gratificación e intereses cumplidos que a través del tiempo les han servido además para constituir alrededor de la vivencia la manifestación de un encuentro lúdico en el que también se recrean las identidades y se vuelve parte de la cultura.

6.2.2 Las relaciones de poder en el swing criollo: “se habla de la nueva y la vieja guardia”

Los conocimientos que portan los bailarines y las bailarinas sobre la práctica que realizan, se mueven de lo tangible y concreto hacia lo intangible y simbólico, conformándose así un capital social dancístico que es apropiado por los sujetos pero que a su vez se recrea y modifica a raíz de las relaciones intersubjetivas que se dan al calor de la vivencia. Dicho capital lo componen todos los saberes asociados al saber bailar, llevar el ritmo, los pasos, dominar en sí toda la técnica del baile y, para algunos esto va de la mano con la habilidad para reinventar los movimientos y crear los propios.

Aunado a esto hay otra serie de conocimientos vinculados con aspectos intangibles del baile, como por ejemplo su historia y aquellos elementos importantes que la acompañan, gracias a los cuales se hace posible conformar el fenómeno dancístico. Entre éstos se encuentra el reconocimiento de dos generaciones de bailarines, dos tipos de baile, identificación de personajes destacados, selección de lugares aptos para el despliegue de la práctica, etc. Lo importante aquí es recordar que detrás de todo lo que se ve y lo que no se ve entre brincos y cadencias, existen diferentes formas de apropiarse del baile, de hacerlo suyo, de encontrar su lugar en éste, interpretarlo y relacionarse con quienes se comparte día a día y noche a noche la pista de baile.

Así, las relaciones de poder se pueden entender como manifestaciones que surgen a partir de la posesión que se tenga del capital social dancístico conformado en torno al baile, es decir, al acopio de conocimientos que tanto a nivel individual como grupal se tengan y se hagan evidentes en la interacción. Por consiguiente, se ha notado que si bien tanto la vieja como la nueva guardia comparten sentimientos y afinidades en torno a la experiencia de bailar swing criollo; también hay diferencias en la posesión del capital y en la apropiación del fenómeno en sí, las que a su vez se reflejan en las relaciones de poder que hay entre las mismas.

Si bien en el caso de la vieja guardia el grupo está integrado tanto por personas que vivieron los orígenes del baile como por aquellas que se incorporaron poco a poco a la práctica y, por ende, no fueron partícipes de ese hecho primordial; el llamarse y autodefinirse como parte de este grupo conlleva apropiarse de esa parte de la historia y además identificarse con las características que desde su interior y también desde la nueva

guardia se generan sobre el mismo (ver sección 5.1 *Una mirada a la percepción: el baile desde la óptica del bailarín*).

Por consiguiente, el capital social dancístico de la vieja generación lleva implícito el ser acreedores y en algunos casos parte del grupo de personas a las que se hace acreedoras del fenómeno dancístico; con lo cual se ostenta un poder simbólico y estatus que a su vez se ve reflejado en la valoración que se hace de la forma de bailar de la vieja guardia como la que expresa la esencia del ritmo, al igual que el destacar las habilidades para improvisar también características del surgimiento del swing criollo y, consecuentemente, del estilo de baile que esta generación dice desplegar.

De acuerdo con esto la vieja guardia porta los saberes asociados a la esencia de lo que es el swing criollo, con cada paso que dan y cada bailarín y bailarina que la representa, se exhibe la aprehensión de un capital que remite a la naturaleza misma del baile, a aquello que le ha dado fundamento y particularidad en medio de la escena dancística popular; diferenciándole de otros ritmos, e incluso permitiéndole desarrollarse como fenómeno que aunque no se puede apartar del hibridismo cultural-musical que lo caracteriza, sí ha podido establecer su propia identidad.

En contraste, la nueva guardia aparece en la pista de baile como titular de otro capital, es decir, de aquel que se nutre del ser portadora de conocimientos asociados a la incorporación de nuevas personas y nuevos movimientos a la práctica; con lo cual no sólo se conforma como una generación que hereda el fenómeno dancístico que se originó en otra, sino que además es la que con su capacidad para reinventar lo recibido, se encarga de dar continuidad y vitalidad al swing criollo en la actualidad.

Lo anterior no quiere decir que la vieja guardia no tenga protagonismo en el desarrollo de la práctica dancística al día de hoy, por el contrario, sus exponentes han dado muestras de estar vinculados al ritmo e incluso la participación de algunos de ellos (como, por ejemplo, Gringo y Cupido, éste último no entrevistado para la presente investigación) en presentaciones públicas, es parte de la revaloración que se hace desde escenarios oficiales al capital social dancístico propio de la generación que representan.

No obstante, la nueva guardia hoy en día funge como grupo integrado por bailarines y bailarinas que sean personas adultas o personas jóvenes, han hecho cambios sustanciales en lo que desde la vieja guardia es parte de la esencia del ritmo. Como ejemplo de esto se

puede mencionar la incorporación de pasos más complejos, vueltas, saltos y otros prestados de la salsa, que adaptados al compás del swing criollo, han servido para generar un nuevo estilo de baile y como resultado reinventar el capital del que son portadores sus exponentes.

En consecuencia entre el acopio de conocimientos que tiene la nueva generación, los cambios introducidos a la técnica dancística y por ende su dominio, les permiten demostrar y dar cuenta de su presencia en el fenómeno; saliendo del anonimato, adquiriendo un nombre dentro de éste y teniendo resonancia en la trayectoria histórica del mismo.

A partir de lo anterior Daniel “Tito” Hernández uno de los bailarines de la nueva guardia relata el proceso de abstracción, anclaje y objetivación que llevó a cabo a la hora de interactuar con el baile, para lo cual hace una analogía con un árbol de navidad más decorado y alegre, luego de que carecía de gracia. *Todo tiene que ir evolucionando, no se puede quedar en una misma cosa porque sino se hace aburrido [así como lo ha hecho el baile del swing criollo].* (Hernández, D. 2009)

El ser nueva guardia les da un poder de dominio, puesto que son una generación de reemplazo ante los cambios que enfrentan las expresiones culturales en la actualidad. A medida que pase el tiempo y aparezcan nuevos representantes del swing criollo, estos bailarines y bailarinas serán asumidos de alguna u otra manera como una guardia distinta y particular, pero por el momento son quienes están asimilando el conocimiento que se posee del baile, así como de su historia; teniendo a cargo continuar con la práctica a cada nuevo paso creado y, finalmente, con cada paso apropiado.

De la misma manera, es importante mencionar que hay distintas formas de acumulación del poder (Bourdieu, 1988) tanto en la vieja como en la nueva guardia, donde las relaciones son fruto de la interacción de ambas generaciones, las cuales están dotadas de distintos intereses y capacidades específicas. De este modo si la vieja guardia se asocia con la esencia del swing criollo, la nueva guardia se relaciona con los cambios que le dan permanencia, prolongación y garantizan su apertura hacia nuevos sectores que se sienten atraídos por el despliegue de nuevas formas y movimientos.

Como consecuencia de esto se establece una situación demostrativa entre una y otra generación, donde la vieja guardia expone aquellos elementos simbólicos que le aportan reconocimiento histórico y social dentro del grupo de bailarines y bailarinas; mientras que

la nueva guardia lo hace a partir de su necesidad de recrear y reinventar el baile, mediante el origen de una nueva expresividad kinésica del bailarín y la bailarina en la escena.

Así, el poder se porta, se reconoce y se manifiesta en el capital social dancístico que a lo largo del tiempo ha acumulado cada generación. Su aprovechamiento no sólo genera esa satisfacción individual y la posibilidad de desahogar los gustos y disgustos que atraviesan la cotidianidad, sentimientos, percepciones y motivaciones que se reflejan en la representación social del swing criollo como mecanismo de realización personal; sino que además interviene en las relaciones intersubjetivas que se dan al interior de cualquier espacio de expresión dancística, permitiendo que además se establezcan relaciones de identidad entre los mismos y las mismas bailarinas.

Podría decirse entonces que el poder, la posesión de un capital, además de generar esa exhibición de saberes como mecanismo de legitimación y revalidación; también contribuye en la reproducción de sentimientos de pertenencia e identificación con el grupo y al mismo tiempo de diferenciación y separación con respecto a los otros que no comparten o bien no portan el mismo capital, alimentándose así la construcción simbólica del sentido que tiene el fenómeno dancístico en sus vidas.

6.2.3 Las relaciones de identidad en el swing criollo: “yo vivo para el swing”

Ante lo señalado, previamente, se denota que en la construcción identitaria, los bailarines y las bailarinas de swing criollo se encuentran enfrentados a los acervos sociales creados y legitimados por la oficialidad, ya que éstos desaprobaron históricamente la práctica dancística. De allí surge la necesidad de procurarse un espacio social en el mundo circundante, a partir de la consolidación del capital social dancístico que les caracteriza y les hace ser parte de un grupo social con valores internos, los cuales reproducen una continua cohesión del conjunto.

Este proceso es a través del cual los bailarines y bailarinas desarrollan, amplían y reafirman los elementos identitarios y representativos característicos del grupo, los cuales en este caso se ven reflejados en lo prohibido que subyace al baile; así como en los mecanismos de realización personal, de enseñanza y aprendizaje, y demás constructos representacionales.

Esa serie de valores explícitos e implícitos en la práctica dancística son los que establecen una serie de reglas para la actuación de los individuos y del grupo social en

general, con la supeditada adopción de un proceder propio y único que le aporta reconocimiento público y prestigio grupal, lo que permite una paulatina apropiación del baile del swing criollo para que se utilice continuamente como referente identitario. Dado es el caso del atuendo y arreglo personal, el cual, como se mencionó, aporta una sello propio; así como una identidad individual que continuamente dialoga junto a sus homólogos en el espacio y le hace resaltar entre los demás.

Así es que el baile colleva un proceso de identización e identificación del individuo, en tanto se construye un vínculo simbólico con el fenómeno y el grupo de bailarines y bailarinas, he ahí que se cimenta la identidad desde el proceso intersubjetivo. Este proceso se ve reforzado mediante la apropiación de los espacios exclusivos y especializados en el ritmo, en los cuales los bailarines y bailarinas recrean las representaciones sociales configuradas en torno a la práctica dancística, al tiempo en que fortalecen la apropiación que hacen de ésta, ya que tras el diseño de esa esfera simbólica del baile subyace la necesidad de trazar un camino para que los individuos se adhieran al grupo y recreen sus identidades como bailarines y bailarinas de swing criollo y no de otro ritmo.

Asimismo, este fenómeno dancístico ha conformado su propia identidad como expresión de la cultura costarricense, en tanto que el cúmulo de conocimiento que sus exponentes han conformado del mismo, ha sido un insumo para su reproducción, así como para su vigencia y transmisión a otros; valiéndose del hibridismo cultural-musical para la regeneración de baile como expresión socio-cultural, al igual que para el desarrollo de nuevos pasos y una estética característica de la práctica dancística. De modo que el capital social dancístico constituido por esa totalidad cognitiva respecto a la práctica, otorga de un sentido de pertenencia e identificación al quienes interactúan a través del mismo.

Es a partir de este vínculo que se genera el proceso intersubjetivo dentro del fenómeno que el baile reafirma su representación como realización personal, a través de la práctica y la interacción con los otros sujetos se reafirman las relaciones identitarias en tanto se produce, comparte y práctica cotidianamente el swing criollo. De tal manera que establece un mundo de vida paralelo a la cotidianidad, que como dice Blanco (2008), los aglutina con otros semejantes a ellos y los diferencia de otros que no pertenecen al grupo.

Así es posible identificar a los bailarines y las bailarinas de swing criollo orgánicos en contraste con los bailarines y bailarinas de academia, en tanto que los pasos de baile, que destaca a los primeros, son reflejo de su identidad como parte de un grupo consolidado que se ha reinventado a partir del contacto con el fenómeno dancístico; su trayectoria histórica, personajes y transformaciones. Además de ser portados de todo ese capital social dancístico que refuerza la construcción simbólica identitaria. Por otro lado, los sentimientos, sensaciones y significados que implican ser un bailarín o bailarina de swing criollo incrementan este proceso de identificación y apropiación del fenómeno; en tanto se fortalecen las identidades individuales y grupales que les permite establecer contrastes con referente a esos otros.

Por consiguiente, la identidad construida por los bailarines y las bailarinas de swing criollo respecto a esta práctica, ha sido resultado de todo un proceso de apropiación y legitimación de la misma a partir de la interiorización de las representaciones sociales anteriormente expuestas y como resultado de la dimensionalidad socio-cultural del fenómeno dancístico que permea y se deja permear por otras esferas sociales de la vida, en tanto que los bailarines y las bailarinas lo comparten como manifestación lúdica; así como mecanismo para la conformación de un capital social dancístico que les permite destacarse y diferenciar respecto a otros; estimulándose su reproducción simbólica en sus vidas personales.

Conclusiones

Los resultados obtenidos con la investigación realizada llevan a comprender la complejidad y al mismo tiempo sencillez que se encierran en cada paso ejecutado a ritmo de swing criollo; la complejidad sitúa a las personas ajenas a la práctica dancística en calidad de espectadoras que al ver los pasos y conocer a los bailarines y bailarinas que se encargan de darles vida, quedan fascinadas y admiradas por las habilidades allí expuestas, así como también por la variedad de exponentes y además por el tabú que va de la mano con sus orígenes.

Por su parte, la sencillez que hay en el swing criollo se encuentra en sus mismos exponentes, quienes a pesar de ser portadores de un valioso capital social dancístico en la cultura costarricense; se muestran tal y como son, orgullosos de ser bailarines y bailarinas de este ritmo por encima de cualquier otro de carácter popular. Aunado a esto, los lugares que se asocian con la práctica del swing criollo, también llevan impresos la espontaneidad y aires de familiaridad que sirvieron como refugio a desahogos físicos, emocionales, lúdicos y simbólicos en el transcurrir cotidiano de quienes allí se reunieron.

Así, aunque en el intento por reconstruir la historia del swing criollo (Capítulo III *Trayectoria histórica del swing criollo*) sobresale la imprecisión en sus orígenes, al igual que en la determinación de quiénes fueron los y las bailarinas que dieron los primeros pasos o bien, cuál(es) fue el primer salón de baile en el que nació este tipo de baile costarricense; existen características y momentos que marcan ese devenir histórico del baile, gracias a los cuales es posible aproximarse a esa complejidad y a la vez naturalidad que le definen y diferencian de otros ritmos.

En primera instancia se debe mencionar que la improvisación de pasos a partir de tomar prestados ritmos foráneos, es una característica determinante en la esencia del swing criollo; consecuencia de esto el baile se configura como un fenómeno meramente dancístico más que musical, cuya especificidad se deriva de formas particulares de mover el propio cuerpo creando una sintonía y a su vez una correspondencia simbólica con las demás personas que lo interpretan.

La improvisación tiene gran relevancia a lo largo de la historia del swing criollo, no sólo por el papel que jugó en sus abstractos inicios; sino también porque se ha asumido como parte de los referentes que generan identidad en los bailarines y las bailarinas

pertenecientes a la vieja guardia y en el tipo de baile que ejecutan, contrastando con los movimientos y el desarrollo dancístico tipo coreográfico, desprovisto de toda espontaneidad como lo es el que despliega la nueva guardia.

En la historia del swing criollo también sobresale la representación social del baile como una expresión que nace desde la exclusión, convirtiéndole en algo prohibido y característico de personas suscritas bajo el estereotipo de pachucas o chusmas. Si bien, como se vio en el Capítulo VI *El swing criollo representado*, dicha configuración simbólica sobre el baile se gestó en quienes no se atrevieron a practicarlo y se encargaron de otorgarle valores de desprecio sociocultural; fueron los propios bailarines y bailarinas de swing criollo quienes se encargaron de revertir la vergüenza ratificada detrás de cada paso, sirviéndose de ella para identificarse y cohesionarse como grupo.

Es así que el carácter de prohibición también ha estado presente a lo largo de la reconstrucción histórica del ritmo, facilitando la labor de construcción de las identidades individuales y grupales en los bailarines y las bailarinas a lo largo del tiempo. Por ello es que aún hoy las personas entrevistadas recuerdan ese hecho y sin embargo lo utilizan para reafirmar que son portadores de todo ese capital y que se reconocen y son reconocidos por ser bailarines de swing criollo.

En el caso de la nueva guardia, el asumir que el baile fue prohibido y mal visto, se aprovecha para establecer un contraste con la vieja guardia y reafirmar la diversidad de integrantes y procedencias que integran al grupo. Para la vieja guardia esto significa recordar las batallas sociales que tuvieron que enfrentar para poder ejecutar el baile y llegar a obtener toda la satisfacción y realización personal que su práctica les ha generado a través del tiempo, gracias a las cuales el swing criollo también ganó un espacio en la vida cotidiana de muchos y muchas más costarricenses.

De acuerdo con esto, es importante señalar el papel que tienen los medios de comunicación (televisión, radio, prensa escrita) como difusores y legitimadores sociales en la popularización de la práctica de este ritmo. A través del acontecer histórico del swing criollo se sabe de la presencia de estos medios y su influencia en que cada vez más y más personas se inquieten al verlo y les surja así el interés por aprenderlo y reproducirlo.

Todos estos momentos han servido para que el baile tenga protagonismo en la esfera sociocultural de diferentes personas, ya no sólo bailarines y bailarinas de tradición sino

también de una nueva generación que se gesta y se nutre día con día a medida que se incorporan nuevos actores a la práctica dancística. Esto se constituye entonces como otro hecho importante para la historia del baile, gracias al cual no sólo se tiene conciencia de su origen y de las personas que se encargaron de crearlo; además se garantiza su trascendencia social, espacial y temporal como parte de los fenómenos que pasan a integrar las vidas cotidianas de diversas y múltiples personas.

Ahora bien, el desarrollo del baile del swing criollo posee todo un engranaje de conocimiento que ha sido dilucidado y transmitido por parte de la vieja a las nuevas generaciones (Capítulo IV *El capital social dancístico enlazado a la historia del swing criollo*), respecto a la historia, a los orígenes y transformaciones que ha venido enfrentado a lo largo del tiempo.

En primera instancia, entre los componentes históricos hallados se encuentra el dominio que del baile tengan tanto pioneros y pioneras como las generaciones de reemplazo, de modo que el acopio de conocimiento que posean sus exponentes respecto a la creación de pasos, improvisación y medios de enseñanza amplían el capital social dancístico que tengan sobre éste. Esto es reforzado en la medida en que se desarrolla la capacidad de enseñar a otras personas el baile, mediante clases particulares o abiertas al público en los salones de baile. Lo anterior es reafirmado por la representación social que se desarrolla en el Capítulo VI: *El swing criollo representado*, visto el baile como objeto de enseñanza, aprendizaje y un medio para mantener vigente la práctica del baile en la escena social costarricense.

Esto a su vez lleva a la importancia que ambas generaciones comprendan el surgimiento del swing criollo como fenómeno dancístico del cual se posee un panorama un tanto ambiguo de sus inicios, puesto que son distintas las versiones que manejan ambas generaciones de bailarines y bailarinas. No obstante, este aspecto incide en la configuración de las representaciones sociales del grupo, en el reconocimiento de una trayectoria histórica con sus características específicas y compartidas.

De modo que el conocimiento sobre el swing criollo simultáneamente configura a los bailarines y bailarinas que constituyen tanto a la vieja como la nueva guardia, puesto que es mediante el compartir el gusto por el baile y sus orígenes que hay comprensión de ambas generaciones, con características específicas sobre el surgimiento del baile, pero que

las relacionan entre sí y a la vez las diferencia. Además, esto se ve expresado en el baile como fenómeno intersubjetivo en tanto el compartir un referente histórico influye en la construcción de las identidades individuales y grupales de estos exponentes del ritmo.

Por lo tanto, la historia se convierte en una construcción grupal identitaria que permite definir a la vieja guardia como aquella generación que ha palpado los comienzos del swing criollo de una manera más directa, puesto que han estado vinculados y vinculadas a los procesos de cambio y apertura que ha sufrido el baile. Mientras que la nueva guardia no cuenta con una relación tan estrecha con el surgimiento del baile, ya que lo que sabe la mayoría de los jóvenes bailarines y bailarinas ha sido a partir de la tradición oral que se maneja dentro del grupo, lo que ha permitido que algunos y algunas logren reappropriarse de las memorias y orígenes del swing criollo.

Por consiguiente, ligado a lo anterior surge el conocimiento que tanto la una como la otra guardia tengan de las transformaciones del baile. Esta comprensión, a partir de los cambios que sobrelleva la estructura dancística, son claros en los estilos de baile que poseen ambas agrupaciones generacionales. Por ejemplo, la vieja guardia maneja un estilo propio, mediante la improvisación y clara creación de pasos sencillos, que en cuyo caso requieren un mayor usos de piernas y los pies.

Entretanto, la nueva guardia acentúa las transformaciones del baile mediante su baile coreográfico, el cual consta del uso de acrobacias, alzadas, giros a gran velocidad y de fortaleza en brazos y hombros. De tal manera, que el conocimiento respecto al baile está directamente relacionado con los cambios históricos y dancísticos, lo que sigue proveyendo de conciencia histórica a ambas generaciones de bailarines y bailarinas; permitiendo una reproducción y reinención del fenómeno de manera constante, puesto que al ser un constructo social está anuente a las transformaciones que sus practicantes logren de éste.

Lo anterior lleva a retomar la importancia del swing criollo como fenómeno dancístico que tiene un valor social intangible cuyo conocimiento ha sido transmitido y recreado de una generación a otra. Simultáneamente se van cimentando las percepciones, sensaciones y pensamientos que el swing criollo despierta a los bailarines y las bailarinas durante el proceso en que se aprehende el fenómeno en su totalidad (Capítulo V “*Un universo de percepciones*”: *La experiencia en torno al baile del swing criollo*); es decir desde los aspectos más físicos y corporales como por ejemplo la ejecución de pasos, hasta

lo simbólico y representacional que se configura al apropiarse subjetivamente del baile y vivirlo intersubjetivamente con las demás personas practicantes.

De acuerdo con las entrevistas realizadas, las percepciones que se generan en torno al swing criollo devienen de diversas sensaciones corporales y emotivas que el baile produce en los bailarines y las bailarinas; éstas se refieren a la pasión, placer, desahogo emocional, desestrés y desapego de las tensiones que se viven en las diferentes rutinas cotidianas. Por esto es que para algunas personas la experiencia del baile se compara con otros hechos o momentos que se dan en su cotidianidad como por ejemplo estar sexualmente con alguien o bien la satisfacción y plenitud que para otras genera el fútbol u otra práctica habitual.

Igualmente se advierten percepciones respecto a las relaciones intersubjetivas que se dan a partir de compartir la vivencia del baile; por ejemplo aquellas que se dan entre los bailarines y bailarinas mismas y las que suceden al ser buscados por otras personas interesadas en aprender de ellos y ellas los conocimientos vinculados al dominio dancístico del ritmo.

Es así que bailarines y bailarinas de swing criollo tienen la oportunidad de practicar el baile y desplegar sus habilidades tanto con sus semejantes, quienes son portadores del capital social dancístico, como con quienes desean incorporar el fenómeno entre las actividades que se desarrollan en su vida cotidiana; ya sea por un genuino interés subjetivo o bien por cumplir con algún deber.

Como ejemplo de esto se debe recordar la socialización del capital social dancístico dada entre algunos de los bailarines entrevistados, quienes han tenido que enseñar los pasos básicos del swing criollo a estudiantes de escuela, pues éstos deben aprenderlo como parte del programa de enseñanza anual.

Consecuentemente los bailarines y las bailarinas de swing criollo adquieren prestigio y reconocimiento tanto individual como grupal, el cual también les genera satisfacción y realización personal, en tanto que realizan una actividad por gusto propio como también el aprendizaje transmitido permite que otras personas perciban y experimenten corporalmente sus propias sensaciones sobre este baile.

Todas las percepciones que se desprenden de la práctica dancística, los bailarines y bailarinas las asocian y comparan con otras acciones y fenómenos que integran la

complejidad de su acontecer cotidiano, así como también con los conocimientos que éstos impliquen. La relación bailarines/bailarinas-swing criollo surge como una disposición voluntaria, contrastando con aquellos otros aspectos de su vida a los cuales debe atender por obligación o respondiendo a un deber ser preestablecido a su propio deseo; como por ejemplo el hecho de cumplir con una jornada laboral o atender los oficios domésticos, los cuales ponen a prueba la disposición y paciencia diaria de las personas.

Contrariamente, el acto de salir a bailar, entendido desde la preparación y selección de atuendos, designación de recursos económicos y emotivos, así como la organización de un horario, identificación de los lugares adecuados para visitar o bien, ponerse de acuerdo con amigos para llevarlo a cabo; se convierte en un hecho que se hace por placer y produce placer, y que a su vez permite canalizar los distintos sabores y sinsabores de la vida cotidiana, generando una catarsis corporal, anímica y simbólica detrás de cada paso ejecutado.

Por ello es que el baile del swing criollo se puede entender como una experiencia sensible y al mismo tiempo simbólica frente a la cotidianidad de los bailarines y las bailarinas que se encargan de interpretarlo. En tanto que experiencia sensible, se han descrito las diferentes motivaciones y percepciones que han llevado a que bailarines y bailarinas vean en el baile más allá de un medio de esparcimiento o en algunos casos un medio laboral; la posibilidad de exponer lo que llevan dentro de sí mismos y que en otros espacios no pueden manifestar explícitamente, aunque esto, como se ha visto, no excluye el que el baile se perciba en algunos casos como una actividad lúdica y laboral.

Es decir que tanto lo kinésico y lo proxémico que se dan desde el manejo corporal y espacial con la experimentación del swing criollo, también se está atendiendo a la necesidad de comunicar y dar sentido a sus propuestas de vida y a los distintos lugares que se tienen en ésta; uno de ellos es el que les define como bailarines y bailarinas de swing criollo, evidenciando su vínculo con la práctica, la posesión de ese capital y por consiguiente la diferenciación y semejanza que se establece con respecto a otras personas.

El swing criollo como experiencia sensible permite retomar la vivencia que tienen los bailarines y las bailarinas de su propio cuerpo, cuyo dominio también integra ese acopio de representaciones sociales configuradas en torno a la práctica. Por medio de éste, sus derroches de energía, vitalidad y fuerza, demuestran las habilidades adquiridas sobre el uso

de su cuerpo y en sí sobre la posibilidad de configurar una identidad individual a través de éste e integrarse en la construcción de una identidad grupal a través de la vivencia intersubjetiva del fenómeno.

No obstante, la utilidad sensitiva y corporal del swing criollo trasciende en el momento en que esta práctica se convierte en experiencia simbólica; es decir que se convierte en un objeto en el que se descargan los sentimientos, emociones, sentimientos de los bailarines y las bailarinas que lo comparten y que por tanto se interpreta conjuntamente para configurar un mundo común que está regido por representaciones sociales con las cuales se explican a sí mismos y se explica por sí misma la lógica que subyace a la práctica dancística.

Esta serie de representaciones sociales vienen a constituir las dimensiones sociales que subyacen al baile, las cuales están adscritas a la realidad social de los bailarines y bailarinas, en tanto son reflejo de temas gruesos de la vida, como la configuración de lo lúdico y las relaciones de poder e identidad. Esta dimensionalidad del baile es establecida tanto por el individuo como por el grupo al momento de llevar a cabo ese proceso de aprehensión del fenómeno en su totalidad con respecto a otras esferas sociales de la vida, incorporándolo a las rutinas cotidianas en la medida en que es parte de la configuración de un mundo común en la concertación y debate al compartirse con más personas.

En primera instancia, persiste la connotación del baile como actividad lúdica en tanto se halla en este un medio de satisfacción ante la rutina cotidiana, el cual como se explicó anteriormente, sirve para canalizar toda una serie de sensaciones y emociones que a partir de distintos acontecimientos surgen en la vida de cada bailarín y bailarina. De esta manera el swing criollo en tanto que les provee de un espacio físico para demostrarse a sí mismos y mismas y, a otros bailarines y bailarinas las habilidades dancísticas que poseen; también les da la oportunidad de atender a la necesidad humana de encontrar una actividad placentera que les permita entrar en contacto con otras dimensiones de la vida social, antes desconocidas, y a su vez experimentarse subjetivamente al interior de las mismas, estableciendo mecanismos de correspondencia simbólica con otras personas con intereses semejantes que también comparten la escogencia por esta actividad.

A partir de la representación social del baile como fenómeno intersubjetivo que se percibe el reconocimiento de la existencia de dos generaciones de bailarines se conforman

relaciones de identidad y de poder que están asociadas al manejo de diferentes capitales. La conformación de una nueva y una vieja guardia es parte de los mecanismos de construcción identitaria a nivel individual y grupal, en los cuales se reflejan las características particulares que le diferencian a una de la otra y que ya han sido mencionadas con anterioridad en el Capítulo V: *Un universo de percepciones*.

Cada bailarín y bailarina se asume como parte de una generación o de ambas, como se pudo ver en algunos casos expuestos previamente; elección con la cual están asimilando la posesión de todo un capital social dancístico propio de la generación de la cual es parte, reinventando su identidad individual, aportando cosas a la identidad de grupo y por tanto entregándose a la intersubjetividad con que se vive la práctica del fenómeno en cualquier espacio dancístico.

La vieja guardia ha construido su capital al asumirse como el grupo de bailarines pioneros que dieron origen al baile, así como también a aquellos que aunque no vivieron esta experiencia se sienten identificados con la misma por compartir otras variables que integran dicho capital; como por ejemplo: el gusto por la improvisación de los pasos, el estilo de baile, el gusto por el tipo de música y las percepciones que generan hacia el mismo.

En contraste, la nueva guardia también ha forjado un acopio de conocimiento que la diferencia de la vieja generación y a su vez le permite establecer una serie de variables que en conjunto conforman su capital particular. Si bien no puede ostentar la posibilidad de reunir a bailarines que crearon el baile, posee la característica de integrar a diferentes actores en la escena dancística, quienes en conjunto y gracias a las nuevas percepciones y motivaciones que aportan a la práctica garantizan la continuidad en la reproducción de la misma dentro de diferentes espacios para su despliegue físico.

Este capital se caracteriza además por el dominio de pasos acrobáticos, alzadas, etc., que se encargan de darle vitalidad y vigencia al baile en la actualidad, exponiéndolo como experiencia atractiva para aquellas personas que son ajenas a la misma.

La posesión de todo este capital social dancístico establece el desarrollo de las relaciones de poder entre una y otra generación de bailarines y bailarinas, otorgándole a cada una protagonismo en el devenir histórico del baile, en tanto que generadoras y

reproductoras de su práctica a lo largo del tiempo en diferentes espacios de encuentro sociocultural.

Asimismo, estas relaciones de poder se reflejan en las percepciones que se generan desde una generación sobre la otra y viceversa, como se menciona en el Capítulo VI: *El swing criollo representado*; destacándose así el reconocimiento que se hace del capital social dancístico particular, tomando como referente las diferencias que hay al tener conocimiento de la existencia de otro capital que también es compartido por un grupo de personas.

Finalmente, las representaciones sociales configuradas en torno al baile del swing criollo son complementadas por todo ese capital social dancístico que deviene de las percepciones, conocimientos y constructos históricos que se desprenden de la práctica cotidiana del swing criollo, lo cual a su vez da sentido a la construcción identitaria en el espacio físico y pertenecía al grupo social.

Bibliografía

Libros

- Alonso, L. (1990) *Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*. En: Métodos y técnicas de investigación cualitativa en ciencias sociales. Editorial Síntesis, Madrid, España.
- Araya, S. (2002) *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). San José, Costa Rica.
- Barzuna, G. (2005) *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000 : entre la utopía y el desencanto*. Edit. de la Universidad de Costa Rica, San José, C.R.
- Berger *et. al.* (1983) *La Construcción Social de la Realidad*. Amorrottú editores. S.A. Buenos Aires. 233 p.
- Bonfil-Batalla, G. (1992) *La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos, Identidad y pluralismo cultural en América Latina*, Fondo Editorial del CEHASS y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, pp. 107-162.
- Bourdieu, P. (1999) *Las formas de capital*. Edit. Piedra Azul, Lima, Perú.
- _____. (2005) *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Cardoso, R. (1992) *Un concepto antropológico de identidad, Etnicidad y estructura social*. CIESAS, México, pp. 45-60.
- Cocco, M. (2003) *La identidad en tiempos de globalización: Comunidades imaginadas, representaciones colectivas y comunicación*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). San José, Costa Rica.
- Colombres, A. (1987) *Sobre la Cultura y el Arte Popular*. Serie Antropológica. Ediciones del Sol, Buenos Aires, Argentina.
- Cook *et. al* (2000) *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Ed. Morata, Madrid.
- Delgado, J. *et al.* (1999) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Editorial Síntesis, Madrid, España.
- Duveen, G. *et. al.* (2003) Las representaciones sociales como una perspectiva de la psicología social. En: *Representaciones Sociales: Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Editorial Gedisa, España.

- Elías, N. (2000) *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Edit. Península, Barcelona.
- Farr, R. (2003) De las representaciones colectivas a las representaciones sociales: Ida y vuelta. En: *Representaciones Sociales: Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Editorial Gedisa, España.
- Flick, U. (2004) *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata, S.L. y Fundación Paideia Galiza, Madrid.
- Forgus, R. (1976) *Percepción: proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*. México: Ed. Trillas.
- Fumero, P. (2005) *Cultura y sociedad en Costa Rica, 1914-1950*. Edit. Universidad de Costa Rica, San José, C.R.
- García-Canclini, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Nueva Imagen, S.A. México, D.F.
- García Ruiz, J. (1992) *Identidades e integración nacional, Historias de nuestra historia. La construcción de las identidades mayas en Guatemala*, Esipaz Ediciones, Guatemala, pp. 233-258.
- Goffman, E. (1970) *Ritual de la interacción*. Editorial Tiempo Contemporáneo S.R.L. Buenos Aires.
- _____. (1994) *La Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores. Buenos Aires, Argentina.
- Hanna, J. (1992) *Popular music and Communication*. 2nd Ed. Sage focus editions, Newbury Park, California.
- Hebdige D. (2004) *Subcultura: el significado del estilo*. . Editorial Paidós, Barcelona.
- Ibáñez, T. (1994) *Psicología social construcionista*. Universidad de Guadalajara, Jalisco.
- Jodelet, D. (1986) *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En: *Psicología social y Moscovicci*. Editorial Paidós, Barcelona.
- _____. (1993) *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En: *Psicología social y Moscovicci*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Knapp, M. (1982) *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España.
- Lombardi, L. (1978) *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Editorial Nueva Imagen, S.A. México.

- Luria, A. (1984) *Sensación y percepción*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona.
- Lull, J. (1992) *Popular music and Communication*. 2nd Ed. Published by Sage Publications, Newbury Park, CA
- _____. (1997) *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Published in Spanish by Amorortu, Buenos Aires.
- Marín, J. (2002) *Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949*. Herencia - Vicerrectoría de Acción Social. Col 14. No. 2. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Massip, F. et al. (2004) *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta popular*. CIOFF, España.
- Mead, G. (1970) *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Edit. Paidós, Buenos Aires, Arg.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Editorial Península, Barcelona.
- Morin, E. (1999) *El conocimiento del conocimiento*. En: *El Método*. 3. Ed. Edit. Cátedra Madrid, España.
- Moscovici, S. (1984) *Social representations*. Cambridge University Press. London
- Muñoz, J. (2003) *Manual de Análisis cualitativo de datos textuales con Atlas Ti: Versión 2.4*. Universitat Autónoma de Barcelona, España. (En red) Disponible en: <http://www.incluirong.org.ar/docs/manualatlas.pdf> [Accesado el 03 de septiembre del 2007]
- Murillo, C. (1997) *Culturas Populares y quehacer universitario: Hacia un Enfoque Integral*. En: III Memoria Congreso Nacional de Culturas Populares. Coordinación de Acción Social de la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. ANACUPO.
- _____. (2004) De culturas, identidades y otros menesteres. Notas conceptuales. En: *Retos y perspectivas de la antropología social y la arqueología en Costa Rica a principios del siglo XXI*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, C.R., pp. 61-70.
- Quintero, A. (1998) *¡Salsa, sabor y control!: Sociología de la música tropical*. Sigo XXI editores, México.
- Sandoval, C. (2007) *Sueños y sudores en la vida cotidiana: Trabajadores y trabajadoras de la maquila y la construcción en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Valles, M. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Editorial Síntesis. S.A.

Trabajos Finales de Graduación

Barrantes, C. (2008) *Usos y percepciones culturales del patrimonio histórico arquitectónico de la ciudad de Alajuela*. Tesis de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Antropología Social. Universidad de Costa Rica. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de Antropología. San José, Costa Rica.

Fuentes, L. (2004) *La Construcción Simbólica del “Underground”, Goth y Punk en la Juventud del Área Urbana Costarricense*. Tesis de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Periodismo. Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de la Comunicación Colectiva, San José, Costa Rica.

Publicaciones periódicas

Alejos, J. (1997-1998) Mayas, ladinos y Occidente. Antropología e identidad en perspectiva dialógica. En: *Acta Poética*, No 18-19 “Homenaje a Bajtín”.

Blanco, D. (2008) La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias-subjetivas. En: *Perfiles Latinoamericanos*: revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México, No. 32, Julio-diciembre.

Flores, A. (2008) El swing llora pérdida de Karimar. Sección: Viva, *La Nación*, Sábado 15 de noviembre. San José, Costa Rica.

Molina, I. (2001) Culturas y cotidaneidades en la investigación histórica costarricense: Un balance de fin de siglo. En: *Diálogos, Revista Electrónica de Historia*. Vol. 2, No.1 Publicación de Octubre a Enero (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>) [Accesado el 03 de octubre del 2006]

Molina, M. (2007) Ministra va en serio con el “swing” criollo. *La prensa libre*. Lunes 5 de febrero de 2007. San José, Costa Rica. Año CXVIII, No. 34681, 6-7pp.

Muñoz, E. (2003) La champeta es la verdad del cuerpo. En: *Anaconda*, Marzo. Fundación BAT, Bogotá, Colombia. 74-87 pp.

Pereira, J. (1996) La danza como Acto libertad. En: *Signo y pensamiento*. No. 28 (XV) Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje. Bogotá, Colombia. 121-126 pp.

Quintero, R. (2005) Una cultura: la salsa en Cali. En: *Anaconda*, Diciembre. Fundación BAT, Bogotá, Colombia. 52-60 pp.

Documentos inéditos

Ovares, C. (2007) “*Nadie me quita lo bailado*”: *Una historia a ritmo de swing y bolero*. Compañía Nacional de Danza-Turismo y Cultura.

Valle, L. (2004) “*El swing costarricense y la música con que se baila*”. Curso de Música Popular Tradicional de América Latina, Doctorado Interdisciplinario en letras y artes en América Central. Universidad Nacional.

Internet y videos

Hernández, G. (2003) *Se prohíbe bailar suin*. Documental presentado en la XII Muestra de Cine y Video Costarricense del 2003. LATICA de película S.A. San José, Costa Rica.

INAMU: Instituto Nacional de la Mujer. (2003) *Gabriela Hernández*. Audiovisual, Galería Cultural. En: *Nuestras Huellas*. (En red) Disponible en: www.inamu.go.cr/nuestrasHuellas/GaleriaCultural/Audiovisual/Gabriela_Hernandez.htm [Accesado el 03 de octubre del 2006]

Entrevistas personales

Barrios, B. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [06 de Febrero]

Benavides, A. (2008) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [19 de Noviembre]

Campos, A. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [06 de Enero]

Chacón, N. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [12 de noviembre]

_____. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [16 de Enero]

Elizondo, E. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [12 de noviembre]

Fernández, M. (2008) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [18 de noviembre]

García, A. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [13 de enero]

Gutiérrez, M. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre la trayectoria histórica del swing criollo*. San José, Costa Rica [05 de septiembre]

Hernández, D. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [22 de Enero]

Hernández, M. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [17 de enero]

Moreira, C. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [10 de Febrero]

Ovares, C. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre la trayectoria histórica del swing criollo*. San José, Costa Rica [06 de septiembre]

Pérez, María L. (2006) Entrevista personal. *Entrevista sobre los salones de baile josefinos*. San Antonio de Escazú, Costa Rica [19 de Noviembre]

Prado, C. (2008) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [22 de Noviembre]

Quesada, A. (2008) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [25 de Noviembre]

Reyes, M. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [16 de Enero]

Sequeira, J. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [10 de Enero]

Torijano, L. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [5 de noviembre]

_____. (2009) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarina de swing criollo*. San José, Costa Rica [14 de Marzo]

Torres, S. (2008) Entrevista personal. *Entrevista sobre su experiencia como bailarín de swing criollo*. San José, Costa Rica [27 de Noviembre]

Tristán, F. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre la trayectoria histórica del swing criollo*. San José, Costa Rica [31 de septiembre]

Valle, L. (2007) Entrevista personal. *Entrevista sobre la trayectoria histórica del swing criollo*. San José, Costa Rica [27 de agosto]

Anexo

Etnografía del salón de baile Karymar

Una noche de miércoles, viernes o sábado luego, luego del trajín cotidiano y de la faena diaria no hay nada mejor que salir de la rutina y, quizás, aventurarse al ritmo de la noche por las calles josefinas con miras de hallar algún sitio que brinde diversión y esparcimiento. Pero es allí en el centro de San José, justo en la Plaza de la Cultura, que se presenta la oportunidad de ir a un espacio social diferente, colmado de particularidades a diferencia del resto de los centros nocturnos capitalinos, su característica principal ser un salón de baile. Esto es algo representativo, en tanto que hoy día los salones de baile han vuelto a retomar auge y presencia dentro de la escena artístico-social costarricense.

Ahora bien, pero ¿Dónde se encuentra este salón de baile que de repente surge en las propuestas de unos y otros sujetos? ¿Cómo se llama? y ¿Cómo se llega al lugar?, son algunas preguntas que surgen al momento de desplazar a cualquier antro o lugar de entretenimiento social. El salón de baile lleva por nombre Karymar y se encuentra ubicado frente a la Municipalidad de Guadalupe, cantón de Goicoechea en San José.

Este lugar destaca de otros centros nocturnos por el ambiente tan particular que posee, según lo que dicen, en este lugar se da énfasis al baile del swing criollo, este estilo de baile brincadito a ritmo de cumbia. Además, se puede consumir las bebidas lúdicas que se deseen a un precio accesible, a la vez que se disfruta en compañía de amigos y conocidos.

Una vez decidido el sitio de dispersión para degustar bebidas y compartir a ritmo de la música, se debe pensar en la ruta que se seguirá para acceder al típico salón Karymar. Primero que todo, se sabe que está ubicado en el centro de Guadalupe, pero cómo llegar allí sino se tuviera conocimiento de dicho distrito josefino. Pues primero que todo se debe de decidir el tipo de transporte que se utilizará, se irá en bus, taxi o en automóvil. Igual se plantearán las diversas rutas de desplazamiento al lugar, esto según los recursos con los que se cuenten al momento de la salida.

En el caso en que se decida tomar un autobús para visitar Karymar, se puede dirigir a las paradas de autobuses de Guadalupe, de la empresa Guadalupe LTDA., en la avenida 3 junto al Auto Mercado Central – Morazán. Allí encontrará los autobuses de las rutas de

Guadalupe – Mozotal (ruta 35), Guadalupe – El Alto (ruta 30), Guadalupe – Purral (ruta 34) y Guadalupe – Kurú /Domino (ruta 30).

Si se continua a lo largo de la acera se verá como las filas de gente al lado de los autobuses obliga al resto de los peatones a buscar rápidamente el bus para su destino como hormigas que van y vienen en busca de su alimento. Al proseguir con la búsqueda, al Oeste se puede distar la mítica Iglesia de El Carmen, justo al costado Norte de la misma hay más paradas de autobuses; en esta ocasión de las rutas de Guadalupe – San Antonio (ruta 33), Guadalupe – El Carmen (ruta 31) y Guadalupe – Barrio Pilar (ruta 32). Estos buses realizan el mismo recorrido hacia el centro de Guadalupe.



Figura 1. Ruta San José – Guadalupe a través de la carretera 108 en color rojo. Tomado del Mapa Amenazas Naturales Potenciales. Cantón de Goicoechea (2006).¹⁶

¹⁶ Comisión Nacional de Prevención de Riesgos y Atención de Emergencias, Dirección Gestión en Desastres. Departamento de Prevención y Mitigación. Sistema de información para emergencias. (En red) Disponible en: <http://www.cne.go.cr/Atlas%20de%20Amenazas/goicoechea.htm> [Accesado el 21 de noviembre de 2007]

Por lo general, las tarifas que se deben pagar por este servicio público oscilan entre los 175 colones y los 195 colones. Una vez decidido el bus a tomar, en este caso el de Barrio Pilar, y al ubicarse en alguno de los asientos vuelve a la mente el lugar de dispersión que espera al Este de la capital. El bus ha encendido sus motores y emprende el viaje a lo largo de la carretera – ruta 108, en la cual se podrá distar una diversidad de lugares que conforman el mosaico sociocultural del San José de hoy día.

Primero se atraviesa toda la avenida 7, luego de haber pasado por la calle 6 en la cual se hallarán el Hotel Europa, una serie de locales comerciales y un par de night clubs (Lipstick y Alcázar), al seguir se cruza el centro de San José en tanto se puede ver a lo largo del camino estructuras de principios del siglo XX; así como parqueos los cuales tratan de cubrir la cuota de vehículos que ingresan a la capital y requieren de un espacio para ser estacionados bajo cierta seguridad. Es justo en este sector de la capital en la cual se pueden ver a ciertos personajes nocturnos, que dan vida y picardía a la dinámica social, los travestís, quienes se encuentran en las esquinas de las calles ofreciendo diversos servicios lascivos a los distintos transeúntes y conductores que atraviesan las oscuras calles josefinas.

Al seguir por la avenida 7 se llega al edificio del Instituto Nacional de Seguro (INS), el mismo se puede apreciar a la izquierda del bus en el que se va y justo a la derecha se encuentra el parque España, que está junto al edificio del CENAC (Centro Nacional de la Cultura). Una vez que se llega a este punto se ha transitado por un pequeño sector del Barrio Amón, el cual destaca por una arquitectura de principios del XX e históricamente importante dentro el urbanismo josefino.

De la misma forma, quienes vengan en automóvil o taxi del sector Oeste (Escazú, Pavas, Sabana, etc.) y Sur (Desamparados, Paso Ancho, San Sebastián, Hatillo, etc.) de la capital pueden tomar esta ruta para llegar al destino dancístico que aguarda al Este. Ahora bien, se continúa el trayecto hasta llegar a otro de los barrios históricos de San José, el legendario Barrio Aranjuez en el cual se encuentra el Hospital Rafael Ángel Calderón Guardia, así como una pequeña disposición de lotes baldíos, restaurantes, sodas y cafeterías que invitan a visitantes del centro hospitalario a degustar un agradable café en alguna fresca tarde que se encuentre por el barrio.

A continuación, el bus llega a las instalaciones de la Estación San José – El Atlántico, la cual muestra una serie de coloridos vagones en desuso, luego se puede

observar algunos garajes del centro médico, para finalmente llegar a convergir en la calle 23 luego de haber pasado por el Orfanatorio de San José y llegar a una de las paradas al costado Oeste de la Antigua Aduana, la cual hoy alberga la sede del Taller Nacional de Danza y el Centro Nacional de Exposiciones.

Es allí donde el chofer del bus espera a que algunas personas aborden el autobús y luego vuelve a acelerar con el propósito de entrar rápidamente al cantón de Goicoechea, pero antes se pasa frente a la Universidad Internacional de las Américas (UIA) a mano izquierda y a la diestra se encuentra la Iglesia Santa Teresita que se impone impecablemente de blanco a la orilla de la carretera, lo cual contrasta con una gasolinera, restaurantes, sodas y bares a su alrededor.

Justo en esta parte de la ruta se puede notar cómo Goicoechea colinda con calles y pequeños vecindarios de Barrio Escalante, esto al seguir por la calle 23 y luego alcanzar a ver al no menos famoso puente de Los Incurables, el cual a diferencia de otros puentes posee un espacio entre los carriles de entrada y salida del cantón, lo que ha permitido que ambos extremos del puente alberguen 2 carriles cada uno y se de una mayor fluidez del transito durante las horas pico. Al mismo tiempo, bajo el puente se ven fluir las aguas de las quebradas de los Negritos y Salitrillos.

Una vez que se atraviesa el puente se puede notar a mano derecha el Asilo de Ancianos Carlos María Ulloa, aquí se entra al barrio la Colonia del Río en la que se encuentra el Centro Comercial de Guadalupe, he aquí que comienza un desenfrenado bombardeo publicitario y comercial, justo al entrar al cantón se pueden ver cantidades de rótulos ofreciendo servicios y productos a granel. Tal es el caso del centro comercial en el que a parte de restaurantes de comida rápida, tiendas y sucursales bancarias, se halla una gasolinera.

Al proseguir en el viaje se puede observar el Liceo Napoleón Quesada a la izquierda de la calle, esto antes de llegar a la intersección de la antigua rotonda La Gallito, es allí donde se encuentra el centro comercial Hipermás resplandeciente entre los faros externos y la luz que brota de su interior, justo al costado se encuentra otra de las tantas Gasolineras guadalupanas.

En esta parte del viaje es donde se hallan algunas otras rutas de acceso al salón para aquellas personas que pudiesen llegar en automóvil y viven en Tibás o Heredia pueden

acceder por la vía al Norte de la intersección. Asimismo, quienes vienen del sector Este josefino (Betania, San Pedro, Curridabat, Cartago, etc.) pueden llegar a Karymar haciendo uso de la rotonda La Bandera, la cual permite tener acceso a Guadalupe y a la intersección La antigua Gallito, para luego acceder a Karymar por la avenida central de Guadalupe hacia el Este.

Por otro lado, y prosiguiendo con el trayecto en bus, este hace una próxima parada la cual se ubica entre la Editorial de la Universidad de Costa Rica y el Cementerio de Guadalupe, posteriormente, continúa la travesía pasando al lado de barrios en los cuales se encuentran las escasamente iluminadas urbanizaciones Las Magnolias y El Jardín, para cada vez irse con más precisión al centro de Guadalupe en donde hay que bajarse del bus y caminar al salón de baile.

Finalmente, el bus pasa por un restaurante Las Yuntas antes de la parada – destino, y justo la siguiente pausa que hace el bus hay que descender del mismo. Es aquí donde se halla y se descubre el centro de Guadalupe, entre el olor a pollo frito de las sodas en los alrededores, una brisa refresca la cara y las intensas luces de los comercios que le dan vida a cada una de las esquinas que orientan sus oscuras calles. Y es que antes de llegar al salón se debe dar un vistazo al centro de Guadalupe y familiarizarse con su ambiente, tan concurrido y dinámico, entre buses y automóviles, gente que camina apresuradamente por los andenes, y los sonidos y olores que emanen por doquier.

Al caminar al Este de la parada en la que se desciende del bus y caminar media cuadra se podrá llegar al parque de Guadalupe, el cual define el centro del distrito en conjunto con la imponente Iglesia de Guadalupe. En el parque se puede hallar un kiosco en tonos blancos y cremas, el cual está rodeado de pequeños arbustos y plantas ornamentales, así como de estrechas bancas o, los popularmente llamados, “pollos” en los que se pueden encontrar parejas “marcando” y platicando una laboriosa noche de la semana, muy seguramente luego de la intensa faena diaria; mientras tanto en algunos rincones de las áreas verdes se distan grupos de jóvenes dialogando y vacilando entre ellos.

Allí justo al costado Este del parque se levanta imponente en el centro distrital la famosa Iglesia de Guadalupe, recordando los modelos de ciudades españolas heredados de la época colonial. El templo posee vitrales de múltiples colores justo al frente, lo que a su

vez es acompañado por imágenes de la Virgen de Guadalupe y el Indio Juan Diego, toda esta obra está construida en yeso, concreto y cemento.

Ya cerca de las 10:15 de la noche se acerca la noche de avecinarse a Karymar y, en tanto, se camina 3 cuadras al Oeste del parque, propiamente por la avenida central del cantón de Goicoechea. A lo largo de la avenida se pueden observar gran cantidad de locales comerciales, elementos característicos de este centro urbano, la gran proliferación de puestos que ofrecen servicios y productos a los transeúntes y conurbanos a la zona. Entre los comercios y tiendas que se hallan están pequeñas zapaterías, bazaras y panaderías, hasta locales que funcionan como almacenes para la venta de implementos para el hogar y artículos de ferretería.

También es posible ver sucursales bancarias y establecimientos para la venta de electrodomésticos y equipos técnicos para el hogar; asimismo se pueden distar pequeñas sodas y restaurantes de comida rápida. Cerca de la tercera cuadra luego del parque se pueden encontrar pequeños bares y “chinchorros”, los cuales dan vida a la noche Guadalupana.

Una vez que se pasa frente a estos locales se llega al supermercado Más x Menos, aquí el ambiente sonoro se vuelve más intenso al ritmo de tonadas musicales y el pasar de los vehículos automotores. Allí detrás de este comercio se descubre al Barrio Pilar, justo al Norte de la avenida principal, este es un vecindario sencillo y humilde, que cuenta con un centro educativo de años y una plaza ferial en la que todos los domingos se llevan acabo las muy populares ferias del agricultor.

Este barrio cuenta con viviendas de estructuras sencillas, ya sean de madera, con modificaciones en fibrolit y otros materiales para la construcción; así como en concreto y cemento. Algunas de las mismas poseen un jardín estrecho o no lo poseen del todo, además de la posible existencia de un garaje o cochera en la parte exterior de la habitación.

La mayor parte de los miembros de este barrio así como de los adyacentes están conformados por vecinos que, a su vez, componen un sector social con ingresos medio – alto. (Según datos distritales y cantonales, Guadalupe posee un índice de desigualdad en

ingresos de un 0.39, esto según los expertos especialistas indica la no existencia de una desigualdad significativa entre los ingresos de los distintos vecinos de Guadalupe.¹⁷⁾

Luego de haber visualizado uno de los conocidos barrios del distrito se prosigue el trayecto, inmediatamente después del Más x Menos se localiza la Municipalidad de Goicoechea, la cual yace tranquila entre una relumbrante iluminación y destellos que nacen de un pequeño cajero bancario a sus afueras y el alumbrado público a los costados.

Este lugar conserva de una la de las estructuras más antiguas de todo el cantón, vistosamente decorada con plantas ornamentales, detalles en blanco y paredes en un naranja claro.

Este edificio es clave para guiarse y dar referencia para la dirección del salón de baile Karymar, ya que el mismo se ubica enfrente a la alcaldía municipal.

Ahora bien, ya que se está frente al salón, este yace activo y vibrante, y cuando marcan las 10:30 de la noche, es hora adecuada para entrar e integrarse a la dinámica que en su interior se enciende al calor del baile y la cumbia.

Desde afuera se pueden ver luces que se desprenden y escapan por la entrada principal, su estructura es estrecha a diferencia de otros salones josefinos, como el Tobogán (200 metros norte 100 metros este La República, Barrio Tournón, carretera a Tibás) que cuenta con parqueo y un gran acceso principal decorado con plantas ornamentales, al igual que el salón el Gran Parqueo (San Juan de Dios de Desamparados) que poseía una entrada amplia o la discoteca Salsa 54 (Avenida 3, Calle 3, San José centro) la que posee cerca de 50 metros de frente con dos entradas bastante espaciosas con luces de colores que llaman la atención de los pasantes.

A diferencia de los salones y discotecas, anteriormente mencionados, Karymar posee cerca de 20 metros de frente, los cuales están decorados por una gran cortina de hierro pintada en tono azul y celeste, en la que se puede ver la imagen de una pareja

¹⁷⁾ Obtenido a partir de la aplicación del Índice de Gini, medida de la desigualdad. Normalmente se utiliza para medir la desigualdad en los ingresos, pero puede utilizarse para medir cualquier forma de distribución desigual. El valor se encuentra entre 0 y 1, en donde 0 se corresponde con la perfecta igualdad (todos tienen los mismos ingresos) y 1 se corresponde con la perfecta desigualdad (una persona tiene todos los ingresos y los demás ninguno). En Costa Rica el índice en el 2007 es de un 0,43 y, en el caso particular de Guadalupe es de 0.39, por lo tanto, no existe una desigualdad importante si se compara con otros distritos y está por debajo del promedio nacional; tomando en cuenta que en países africanos, entre otros, este índice es mayor a un 0.7. **Datos sobre el Índice de Gini**, provistos personalmente por el economista J. L. Sánchez H. (2007).

bailando, ilustrada a partir de siluetas en negro con detalles en violeta, naranja y amarillo. En contraste con otros sitios de dispersión y baile no cuenta con un parqueo definido en el cual se pudiese dejar el automóvil, si es que se fuera en uno, sólo existe la opción de dejarlo a lo largo de la carretera frente al local, allí podrá ser cuidado por un par de “guachimanes”, que solo cobran una cuota voluntaria con la que el usuario quisiera colaborar.

Este salón posee diversas rutas de acceso como se mencionó, además su ubicación es estratégica para que exista una amplia visita de clientes de todas partes del casco metropolitano. Asimismo, al ser tan céntrico permite un mejor acceso a diferencia de otros salones más retirados de la capital, o ubicados en zonas de mayor peligro para la seguridad de los comensales, tal es el caso del Salón el Herediano, el cual se ubica cerca de los alrededores de la zona roja en San José centro.

Si bien Karymar es un salón de baile y discoteca con elementos que brinden seguridad y familiaridad a sus clientes hay elementos externos como la forma de su estructura, alusiva a un garaje de automóviles, esto podría generar una imagen negativa en algunos vecinos de la zona, así como a quienes transitan frente al local. Mucho de los sentimientos que este lugar podría despertar en las personas es la de un “chinchorro” mal habido, en torno al cual giran mitos urbanos de asesinatos, incendios al interior y el peligro que ciertos visitantes suscitan al cargar armas de fuego.

La entrada de Karymar siempre está custodiada por un hombre de seguridad, de aspecto corpulento y macizo, reconocido por ser quien se encarga de revisar los bolsos de las mujeres al entrar al salón, así como de requisar a los hombres, y decomisar cualquier tipo de arma o cuchilla hasta el momento de la salida. Asimismo es la persona que recibe los mil colones que se cobran por el derecho de entrada al salón.

A sus espaldas se encuentra un oscuro y corto pasillo, quizá de un metro de largo, que orienta la entrada a Karymar, y que en una pared de espejo refleja el ingreso de cada una de las personas que se aproximan a este lugar. Desde aquí los sonidos de la música comienzan a mezclarse con los aromas a tabaco y alcohol, confundiéndose con los ligeros cuchicheos de la gente que se encuentra al interior.

Al ingresar, se puede abarcar con una sola mirada la generalidad del salón, unas mesas aquí, otras un poco más allá; miradas que se entrecruzan, algunas muy conocidas, mientras que otras se examinan por primera vez.

Por una parte la música se percibe con toda intensidad, el ritmo del swing retumba en los oídos mientras se hace un esfuerzo por captar el sentido de las letras interpretadas en las canciones.

Entretanto, se contempla una mixtura de luces y sombras a lo largo y ancho del lugar; la pista completamente iluminada con grandes focos de luz amarilla en cada una de las esquinas del techo que la cubre, sobresale imponente y pomposa como el corazón de Karymar. A su alrededor, la coloración del espacio se distingue por una luz morada de neón y otras en amarillo tenue, fucsia, azul, naranja y rojo; éstas últimas, provenientes de unas cuantas lámparas de papel colgadas del techo, otorgan un aire de intimidad y calidez a este entorno donde a penas se insinúan las siluetas.

Cuando se es novato en el ingreso a Karymar, el ambiente interior se percibe intimidante, oscuro y confuso; el ruido de la música y las miradas de la gente puestas sobre todo aquel que ingresa hacen perder la perspectiva del lugar, convirtiéndolo en unos cuantos segundos en un espacio que cuestiona el sentido de lo estético, lo social y lo lúdico, con interrogantes en cada sombra o en cada espacio por donde se asoma la luz.

Mientras tanto, quienes frecuentan el lugar, ingresan con ese aire de natural seguridad que solo se adquiere cuando más allá de la rutina y la fuerza de la costumbre, se tiene un sentido de pertenencia orgánico con Karymar, además de toda una experiencia de vida arraigada a la pasión, el goce y disfrute del ser bailarín, y de encontrar allí un espacio idóneo para expresarlo y sentirlo.

Así, para entender las dinámicas que suceden en el interior de este célebre salón de baile, hay que pasar más allá de la puerta, retener esas primeras impresiones para los apuntes de recuerdos y finalmente atreverse a tomar lugar en una mesa y empezar a observar detenidamente cómo cada detalle y cada parte de Karymar le constituyen en una totalidad espacial donde se hace posible el despliegue de una danza que ha trascendido épocas y sectores sociales en la vida de San José.

Este simbólico salón se compone de un mobiliario modesto pero ecléctico. Las paredes del lugar son de madera y sobre ellas se han colgado distintos cuadros alusivos a futbolistas, una bandera del Saprissa y otra de La Liga, al igual que una serie de espejos en los cuales se refleja la pista y sus bailarines. Asimismo en una de las paredes se ha

dispuesto un tapete en tonos rojo acompañado de un rotulo en el cual se lee: *Karymar “La cuna del swing”*.

Por lo tanto, se encuentra que estas paredes además de cumplir con su función estructural, se levantan como secciones que concentran la mayor parte de la utilería que da personalidad al lugar y que captan la atención de todo el que se encuentra en su interior. La variedad de objetos que se acomodan sobre ellas, incluyendo un par de televisores y un ventilador; superan los estereotipos de lo estético y lo decorativo, pensados para cualquier salón.

Aquí, se rompen los esquemas masificados de lo que puede o no ser el “buen gusto”, pues tanto el espacio como la música y la gente que noche a noche se apropián de éste, han conformado su propio sentido de lo que es atractivo ver, escuchar, tomar, bailar, compartir, e incluso usar. Hay una estética intrínseca al lugar y su gente, y ésta se legitima por el contraste con otros salones, bares y discotecas, así como con las personas que los frecuentan.

Las mesas y sillas de baja altura, cubiertas con telas de colores rojo y verde, predominan alrededor de la pista de baile, lo que las convierte en puntos estratégicos de observación, y en espacios para la socialización al interior del salón; aunque para algunos son tan solo lugares de paso, pues el deseo de bailar emerge con toda su fuerza y entonces es la pista el lugar que realmente adquiere trascendencia.

Si se atiende a las dinámicas que suceden en cada una de las mesas, se encontrará que son las usuales como en cualquier sitio de vida nocturna, con la introducción de una significativa variante representada en la proximidad de las mesas a la pista de baile. Por consiguiente, aunque es familiar reconocer tanto mujeres y hombres conversando, acompañados de cigarros, buenos tragos de guaro con hielo y limón y unas pilser; sus miradas se dejan contagiar por la tentadora pista y sus diestros bailarines. Así, en medio de risas y testigos del baile renuncian a las tensiones del tiempo y en consecuencia toda su presencia está completamente preparada para disfrutar de la noche, la compañía y la experiencia excepcional de bailar en Karymar.

Por ello puede afirmarse que la pista de baile, se encuentra ubicada de tal manera que toda la vida interna del salón gira a su alrededor, transmitiendo por un lado, que el baile es determinante y trascendental en este lugar, y en consecuencia que su práctica se debe

llevar a cabo en un espacio que sea accesible para todos los que llegan y a su vez sea observable para quienes prefieren quedarse en sus mesas.

Conformemente puede verse ubicada de manera estratégica, atrayendo las miradas y los deseos de todo aquel que se encuentra en Karymar. Toda ella se muestra como ese bailarín que seduce y atrae con sus movimientos, luces y sonidos a hombres y mujeres que le observan desde el exterior, algunos con miedo y otros con una fascinación que ilumina su rostro con sonrisas de deseo y en cuyas miradas solo hay provocación.

De este modo, el escenario o pista de Karymar, responde a las distintas dinámicas sociales que se pueden desarrollar al interior de un salón como éste. Por una parte el hecho de bailar, de hacerse observable a los ojos de otros, al mismo tiempo en que la pista se convierte en una totalidad en sí misma, cuya vivencia sea hace perceptible y aprehensible sólo para quienes están dentro de ella sintiendo la experiencia del movimiento a través de su cuerpo y del contacto con otros más.

Por esto, la pista de baile no es una característica más de Karymar sino que representa una realidad en sí misma, que puede ser vista y representada desde dos puntos, dentro o fuera de ella, originando una diversidad de sensaciones en quienes se encuentran de un lado o de otro; y aquí se debe decir que cuando los bailarines se compenetran profundamente en su experiencia de baile, lo que está por fuera de ellos y de la pista, aunque no deja de estar presente, se percibe en dimensiones mucho menores porque es una realidad que está quieta y que se muestra sólo como observadora, que no tiene posibilidad de intervenir más allá en las vivencias que se están dando del lado de acá.

Así, el que está por fuera de ella se deja llevar por la persuasión que envuelve a todos los bailarines que danzan en su interior, pues desde este ángulo, la pista se convierte un espacio necesariamente observable y que puede ser calificado, incluso estando vacía. En consecuencia se puede decir que como espacio vacío le da un aire de inacción al salón, pero produce que la gente atienda no sólo a las conversaciones en su mesa, sino también a la música y a lo que hacen otros. Entonces la pista no es un centro de observación, sino que las otras partes del lugar, como la barra, la entrada y el conjunto general de mesas, se redimensionan y se convierten en objetos de apreciación y atención.

Ahora bien, una pista llena, desde afuera es un universo de diversidad que se observa como una totalidad, sí, pero siempre hay parejas que destacan y capturan la

atención de los que están afuera, otras en cambio a penas si se sienten. De este modo todo lo que ocurre allí adentro se elogia o también se descalifica porque la observación de cualquier baile conlleva siempre a emitir valoraciones y apreciaciones que caen en el bailarín que lo ejecuta.

Por esto la pista de Karymar es un espacio intimidante y sólo bailan los que saben, los que aprenden o, a los que no les causa vergüenza y timidez ser sujetos de observación y crítica. Así, lo que sucede en su interior vuelve a ser un centro en la dinámica general del salón, que impresiona, atrae y cautiva.

Por otro lado la barra también se constituye como un espacio para la interacción social en Karymar. Ubicada frente a la pista, a un costado de la entrada y diagonal a la cabina del DJ Alonso, es un sector del salón en donde se congregan además de los meseros; Rigo, el administrador y unos pocos clientes. Generalmente se encuentra ocupada por hombres, aunque de vez en cuando se puede encontrar una mujer en medio de este espacio que parece estar congregado a la masculinidad. Sin embargo la mujer que allí se encuentre siempre va estar acompañada de un hombre, bien sea su pareja o algún conocido del salón.

Desde allí puede observarse todo lo que sucede en Karymar, la visibilidad que se tiene tanto del área de las mesas como de la misma pista permite tener un cierto control de lo que acontece, pues aunque está diseñada para que la gente esté sentada de espalda al salón, las personas prefieren permanecer en una posición de lado, y así continuamente tienen la posibilidad de estar mirando todo lo que se sale de su estrecho entorno.

En posición transversal a la barra, sobresaliente a una de las paredes del salón, se encuentra ubicada la cabina del DJ Alonso; espacio de pequeña dimensión ($1m^2$ de área) que cuenta con una ventana que funciona como ese lente que orienta la mirada del DJ hacia la pista y sus bailarines.

A través de ésta puede indagar sobre los gustos y preferencias de la gente a la hora de bailar; así como también atender las peticiones o reclamos que suscita una pieza determinada. Por ello no se puede hablar de la cabina como espacio, sin mencionar a esa persona que se encarga de darle vida a través de su experiencia y conocimiento; convirtiéndola en el único lugar de Karymar al cual no se ingresa ni se conduce libremente.

Desde la cabina, Alonso se encarga de seleccionar las piezas y ritmos que condicionarán el despliegue del baile en el lugar. Aquí se debe lograr complacer el gusto de

los bailarines, tarea compleja, cuando en un espacio tan pequeño se congregan dos generaciones, que además de mostrar cambios evidentes en edad, ejecutan los ritmos de formas particulares; especialmente cuando se habla de swing criollo.

Por lo cual ese pequeño cajón de madera, al que a penas si le entra la luz morada de neón que sobresale a lo largo de los angostos pasillos; se convierte en un punto determinante para el desarrollo de las dinámicas de interacción que se darán noche a noche en Karymar, en cuyo interior se concentra el dominio de uno de los elementos característicos de la identidad de Karymar: la música. Ésta se presenta como un componente que permea cada uno de los rincones del salón; dentro o fuera de la pista, se siente su presencia no sólo por el sonido de las melodías o el compás de los bailarines que la hacen tangible con sus movimientos, sino que además genera una serie de sensaciones e impresiones que cada persona vive en su interior.

Cada noche de miércoles, viernes o sábado, sobresalen las melodías de swing criollo, reemplazadas un par de veces por bolero son y una corta mezcla de melodías de salsa, cuya presencia no llega a marcar esa distinción y orgullo con la cual Karymar se autodefine como *La Cuna del Swing*.

Es así que la música de swing es determinante en la identidad de este salón, pese a que las demandas de las nuevas personas que llegan han llevado a que este ritmo se rote con los otros; de esta manera la exclusividad quizá ya no se ve representada en las melodías, pero sí en los bailarines que llegan buscando swing y que hacen que el lugar mantenga una identidad en torno a este ritmo, y que sea posible la reunión de bailarines viejos y jóvenes.

De esta manera, la música que ameniza la mayor parte de una noche en Karymar, es la cumbia, así como sus derivados al estilo mexicano tex-mex, adaptaciones del ritmo básico de la cumbia para melodías de géneros musicales, com el rock, el ska o el pop y que en algunos casos hace referencia a diversos estilos y épocas. Se puede escuchar desde una cumbia colombiana de hace 30 años hasta una canción del momento modificada a ritmo de cumbia (guacharacha).

Sin embargo, cuando la música no es atrayente para los bailarines, produce reacciones de enojo con el Dj, y por medio de gritos de burla, “choteo” y silbidos se le insta a cambiarla. Esto se puede decir que es una forma de entender que en Karymar la

experiencia en torno al swing criollo no sólo se siente bailando sino también desde el lugar en el que un bailarín esté sentado compartiendo con otros.

El ambiente se hace y crece a ritmo de las variadas mezclas musicales y se termina de conformar con los cuchicheos de la gente en las mesas, los silbidos, las risas al son de las ocurrencias en la pista de baile, las palmas en conjunto con las canciones que así lo piden y las continuas charlas que se establecen entre quienes comparten la mesa y otros que arriban al lugar. Estos elementos se terminan de amalgamar entre la decoración, el olor de diversos perfumes y el humo de los cigarrillos que consumen quienes se encuentran sentados y observan con detenimiento desde la barra.

La música permea los rincones, las miradas, los gestos y las conversaciones. Cada persona que participa de la dinámica social en Karymar, bailarín o no, se ve seducida por las piezas y tentada a mover su cuerpo al compás de las mismas. Así, el ritmo se reproduce con palmadas, golpes en la mesa, tarareos y movimientos de hombros; y cada quien vive desde su propio ser el sortilegio de las melodías que acompañan a los bailarines en la pista y a todos aquellos que les observan embelesados desde afuera.

Una noche en Karymar representa entonces ése amasijo de elementos que a su manera se encargan de darle vida y personalidad al salón. Enseres modestos, bajo luces de colores y rodeados de un ambiente con aroma a tabaco, perfumes y alcohol, en cuyas paredes se guardan los secretos a voces del lugar y su gente; reciben semana a semana personajes selectos de la trayectoria histórica del swing criollo, así como un insondable grupo de observadores y aprendices curiosos, que es tan diverso como inconstante.

Es por ello que quienes conocen Karymar, saben que sus bailarines de swing criollo, son determinantes en la identidad y dinámicas de interacción que ocurren al interior de este salón. Éstos representan esa población que recurrentemente se puede encontrar en el lugar, lo que les ha permitido ganarse un reconocimiento y un espacio reservado a esta exclusividad. Por tanto no es extraño hablar de la mesa de Elías o la de Ligia, bailarines célebres del swing criollo, cuya presencia es infaltable en las noches de miércoles y sábados; y a quienes todos conocen y respetan.

Karymar son pues sus bailarines, éstos le han permitido consolidarse como un espacio para el disfrute del swing criollo, un baile tan atractivo y a la vez tan intimidante para aprender y para estudiar. La fuerza y rapidez de sus movimientos, la agilidad de

aquellos y aquellas que llevan tiempo practicándolo, la posibilidad abierta de disfrutarlo en colectivo y una música que ha atravesado fronteras y generaciones; hacen que en Karymar se consolide una vivencia corporal y emocional en torno éste, y que al mismo tiempo, la gente que llega por primera vez, sienta cómo la piel se les eriza a causa de la fascinación por introducirse en un universo social que se alimenta del pasado y se sustenta del presente para sobrevivir.

El grupo de bailarines de swing que se reúne con frecuencia en Karymar, ha encontrado en esta práctica en común una manera para identificarse entre sí, y distinguirse de otros bailarines populares que se congregan en otros salones. Por eso la gente que baila en Karymar es *bailarín de Karymar*; y aunque vaya al Tania o de vez en cuando se pegue una bailadita en el Tobogán, Karymar siempre será su entorno, ése que le permite vivir la experiencia del swing de manera individual y colectiva, así como ser reconocido por los otros y ser capaz de reconocer a esos otros que comparten lo mismo.

Es una cuestión que va más allá del espacio, pero que requiere del espacio mismo para que el desarrollo de las experiencias y las relaciones que dan sentido de pertenencia e identidad a esos grupos, sean hechos sociales posibles y legítimos dentro de cada individuo y de la colectividad.

Así, se ha encontrado que los bailarines de swing en Karymar pueden identificarse a través de 4 tipos o subgrupos: los que tienen una larga trayectoria temporal en torno a la práctica del swing criollo (Vieja guardia), los que presentan un gran dominio del baile pero pertenecen a generaciones jóvenes (Nueva guardia), los que llegan a aprender el ritmo y por último los profesores.¹⁸

De este gran grupo, la vieja guardia es quizá la más constante en frecuencia de asistencia al lugar, y esto se relaciona con el hecho de ser una generación en donde se congrega gente que fue gestora de la práctica de este baile, que además tenía toda una tradición consolidada en torno a la asistencia a salones de baile en San José y que tiene consigo una forma de pensar sobre el mismo y también sobre la estética que lo identifica.

¹⁸ Hay que tomar en cuenta que la popularidad adquirida por este salón a lo largo del tiempo, gracias a las clases de baile gratis, así como a los procesos comerciales y mediáticos de un programa como *Bailando por un sueño*; ha traído la asistencia de nuevos grupos de gente y con esto la necesidad de apertura hacia el ofrecimiento de otros ritmos populares para bailarlos allí.

Su vestuario constituye una parte importante en el acto de bailar. Las mujeres, con sus cabellos desatados, sobresalen en la pista de baile por sus acuciosos movimientos y cadencias, cuya atención se estimula gracias a las minifaldas y jeans ajustados al cuerpo así como por las blusas sin mangas y con escotes, y una variedad de zapatillas de tacón que se encargan de darle un aire de sensualidad a cada paso ejecutado. Los hombres por su parte se engalanán con una camisa, pantalones y zapatos de vestir; sin olvidar el detalle de las cadenas gruesas de oro y anillos que exhiben con orgullo sobre su cuerpo. Algunos acostumbran portar armas y cuchillas, las cuales les son decomisadas a la entrada y se les regresan cuando se van del lugar.

De esta manera, parte de esa vivencia interna que experimentan los bailarines de la vieja guardia con el swing criollo, está influenciada por el hecho de que el salir a bailar semana a semana, es una tradición cuya emoción se alimenta desde el momento mismo en que todo su cuerpo se dispone para dejarse llevar entre el calor y el sudor que acompañan cada baile en la pista. Todo esto es parte de una actitud y de una disposición previa a la práctica misma del baile e incluso al estar en Karymar. Es decir que hasta cierto punto hay una preparación que supone significados sobre lo que se desea enseñar, sobre como se quieren ver, cómo quieren que otros los vean y entonces sobre la ropa y accesorios necesarios para esto.

En consecuencia, actualmente Karymar se ha visto como el lugar en donde aún este grupo puede disfrutar del swing criollo en su esencia, pues el cierre de muchos salones, así como el cambio hacia modelos de espacios como los bares, en donde ni la pista ni el baile, ni el swing tienen relevancia; hizo de éste un nicho idóneo. En su interior, el espacio ha abierto la oportunidad para lo observable, es decir, para el baile, y con ello, lo que se ha convertido en algo repertoriable para los mismos bailarines. Allí se hace posible entonces el despliegue de los movimientos corporales a través de los cuales el swing se comparte y se vive como medio de expresividad.

La vieja guardia de bailarines reúne entonces a los pioneros, a los maestros, a los artífices. Ellos han vivido desde adentro la trayectoria del swing criollo, y en sus recuerdos están presentes las épocas de gloria, en las cuales al ritmo de las cumbias colombianas y dando paso a la arte de improvisar y crear; originaron un baile popular enigmático, cuya

interpretación asalta la atención de las miradas, atrayendo y provocando a todo el que se deja llevar por la agilidad de sus bailarines y el compás de la música.

Por su parte, las generaciones más jóvenes rotan con más agilidad aunque no dejan de tener el vínculo con el lugar; su frecuencia de asistencia, a diferencia de la de la vieja guardia, no está determinada por toda una tradición y arraigo histórico con la práctica del swing. En ésta intervienen factores anímicos y emocionales, además del hecho de contar con el dinero suficiente para gastar en una noche de baile. Lo anterior no excluye el hecho de ser personas identificables dentro de Karymar, es decir que ellos también son reconocidos en el mismo por todo ese otro grupo de actores sociales que en su interior confluyen.

Su forma de vestir, al igual que para la vieja guardia, cumple un papel importante en la parte de preparación para salir a bailar. Destacan mujeres con pantalones muy apretados, blusas cortas, sin mangas, con escotes pronunciados; el cabello va generalmente suelto, su cara siempre está muy maquillada y llevan zapatos de tacón. Pocas llevan minifaldas y botas. Entretanto, algunos hombres jóvenes tienen la costumbre de portar y lucir cadenas de oro; sin embargo se observa en ellos cierta vanidad pues al igual que las mujeres llegan muy bien peinados, luciendo la ropa que portan y dejando una variedad de olores de colonias a medida que pasan por las mesas.

En medio de esta heterogeneidad de gustos, la nueva guardia, como también se les llama, reúne a las generaciones de reemplazo del swing criollo. Gracias a esto, el baile adquiere dinamismo y se recrea al compás de las interpretaciones y los significados que éstas configuran, como hijas de un contexto social, cultural e histórico que ha permeado sus motivaciones y actitudes en torno a la práctica del swing.

Es así que tanto vieja como nueva guardia se han apropiado física y simbólicamente del lugar, pues la asistencia mayoritaria de cualquiera legitima la posición que tienen en ese día, en ese momento y les da seguridad tanto dentro como fuera de la pista. Por ello, no es de extrañarse que durante la noche de un miércoles la mirada se desvíe hacia algunos bailarines de la Vieja guardia, mientras éstos observan atentos cómo se mueven y cómo interpretan el swing los más jóvenes, manteniéndose en su mesa con “su gente”, sin siquiera salir a bailar en la pista. Pareciera que evaluaran lo que hacen los otros, éhos otros

que poco a poco les reemplazan y que hacen del swing un baile actual, vivo y en constante renovación.

Lo anterior no excluye el hecho de que cualquier miércoles o sábados, exponentes de una u otra generación, se permeen en el “*espacio de los otros*”, lo que suscita ese proceso de construcción de identidades a partir de la otredad, definiendo papeles, características y además, valoraciones sobre lo que se es frente a ese otro, y sobre lo que ese otro representa para sí mismo.

Por otro lado, el grupo de personajes que interviene en las dinámicas sociales que suceden noche a noche en Karymar, integrado por los que han sido denominados como curiosos observadores y aprendices del ritmo; son poblaciones tan heterogéneas como inconstantes, puesto que no hay una permanencia fuertemente relacionada ni con el ir a bailar cualquier ritmo a Karymar, ni con el aprendizaje del swing.

Pueden ser desde jóvenes universitarios o bailarines del Taller Nacional de Danza, hasta estudiantes de academias de baile como Merecumbé; o bien, mujeres y hombres adultos con familias, trabajos y responsabilidades de por medio. Es tan variado que se hace difícil abreviarlo en unas cuantas características, y así como una persona o un grupo de personas puede ir 3 semanas seguidas; también puede no volver, o volver meses después, e integrarse nuevamente a las dinámicas de este lugar.

En consecuencia, es difícil poder acercarse a hablar de una identidad de grupo en este caso; tanto la heterogeneidad de sus integrantes como la discontinuidad de los mismos en la asistencia a Karymar, generan por el contrario una idea reinvención periódica de esta colectividad, cuya comprensión total supone partir de caracterizaciones generales de los grupos que se generan una semana tras otra.

Finalmente se extrae el conjunto de los profesores, que a pesar de estar integrado por bailarines viejos y jóvenes, se ha tomado aparte pues el lazo que mantienen con Karymar reúne no solo el que caracteriza a cada generación, sino que además tienen un motivo agregado representado en el hecho de ser considerados como conocedores del baile, con la capacidad para enseñarlo a la gente que desee incorporarse cada miércoles a las 2 o 3 clases que se den. Esto hace que su presencia en el lugar sea más que persistente, pues hay una responsabilidad de por medio, un acuerdo con el administrador y un papel por legitimar semanalmente frente a los demás.

Quizá este último aspecto sea el que se permea con mayor fuerza en las motivaciones que preceden a las decisiones de ir a bailar swing a Karymar cada noche de miércoles, pues como parte importante en las dinámicas de interacción que se dan en este salón, se encuentran de por medio las identidades que cada bailarín de swing ha asumido como tal, así como también los conocimientos que poseen en torno a esta práctica y su consecuente demostración en la pista de baile. De esta manera es tan importante el observar y reconocer quiénes son los otros, como el ser legitimado a través de sus propios actos pero también de las miradas de esos otros, que han certificado a algunos con la capacidad suficiente para enseñar el ritmo, contribuyendo directamente con la recreación incesante del baile.

Es así que la existencia de esta variedad de personajes cuya presencia se encarga de alimentar semana a semana el ambiente bullicioso y atrayente de Karymar, permite referenciar procesos de identización e identificación en el salón. De acuerdo con esto, bailarines, profesores y aprendices se reconocen y son reconocidos a su vez a partir de aquellos elementos vinculados con la práctica del swing, que les aproximan y les distancian entre sí.

Gracias a ello, es que se hace posible hablar de grupos de bailarines de swing criollo que se reúnen periódicamente en Karymar en torno a una práctica que ha determinado no sólo sus escogencias y preferencias en el entramado cultural de los bailes populares sino también, que les ha permitido reconocer un aspecto más que les define como individuos, que los diferencia de otros y que como resultado se generan dinámicas de interacción e intercambio de la experiencia compartida al calor de las cumbias y las luces multicolor.

Así, la vivencia del swing en Karymar, además de congregar grupos, supone considerar las valoraciones y significados que se comparten; gracias a los cuales se hace posible la integración, la frecuencia de asistencia al lugar, y el distanciamiento de quienes al encontrarse por fuera de este entramado de movimientos y sonidos, no pueden compartirlos.

De lo anterior se desprende el hecho que el salón Karymar pueda constituirse como un lugar idóneo para la confluencia social en torno a la práctica de este ritmo. A la par de su disposición física y ésa estética particular que combina en un espacio relativamente pequeño una gran diversidad de elementos decorativos; el salón Karymar, se comienza a

entender como el contexto en donde tienen cabida las relaciones entre los bailarines de swing criollo, atravesadas por la experiencia de sentir juntos el baile, de darle una continuidad histórica, de compartir la pista, el gusto por ciertas melodías y en sí, todo ese intangible cultural que noche tras noche se recrea entre el cuchicheo, las risas, el humo y por supuesto el calor de unos buenos brincos.

Por ende, se puede afirmar además que la experiencia del swing criollo en Karymar también es una consecuencia de una forma de posicionarse frente al mundo globalizado, desde una perspectiva de local de todo lo relacionado con lo lúdico y las formas de entretenimiento que cotidianamente se legitiman en y a través de los medios masivos de comunicación. Así, el baile, se convierte en hecho social que responde a las necesidades expresivas de una población que semana a semana se reúne en el salón de baile a experimentar junto a los otros la disposición del cuerpo en la pista para la ejecución de saltos y movimientos que les harán recordar quiénes son al interior de ése lugar y lo que saben sobre ése fenómeno.

De esta manera, el baile se convierte además en acción que a través de gestos corporales intencionales manifiesta un modo de vida y un lenguaje social particular que gira en torno al cuerpo sensible, a la valoración de un ritmo particular sobre otros y a la organización de la vida cotidiana tomando como referencia esas pasiones y deseos que desatan al bailarín a la búsqueda de un entorno en donde desplegarlos.

¿Por qué se sale a bailar a Karymar y por qué swing? Aquí entran en juego variables que van desde gustos y aprendizajes heredados, hasta el deseo de salir de una rutina semanal, pasando también por una costumbre que en sí misma se vuelve una práctica cotidiana; o bien como un trabajo y opción de vida, articulados siempre con el aspecto recreativo. Todo ello se relaciona con los imaginarios y principios que subyacen a toda práctica social, a través de los cuales los bailarines interpretan y orientan su cotidianidad, al mismo tiempo en que filtran ése universo social que se construye en Karymar, y que se vuelve para ellos mundo compartido, mundo significante y mundo de contrastes.

Por lo tanto, el salón Karymar inmerso en las dinámicas nocturnas de la ciudad; es el lugar en donde confluye toda una realidad social conformada a partir de las vivencias de los bailarines de swing criollo, en torno a su experiencia y habilidad con el ritmo. Lo anterior se relaciona con el hecho de entender el baile como una forma de expresión en la

vida urbana costarricense, que a lo largo de su historia ha sido objeto de representación y orientación de una práctica social que supone el conocimiento y dominio sobre este capital cultural.

Así, se podría decir que el bailar swing en Karymar vuelca el entretenimiento hacia la exaltación del cuerpo mismo y de toda una serie de emociones y sensaciones que esto provoca; las cuales se vinculan con el sentir de cada sujeto, así como con el contacto que se adquiere con la pareja o compañeros de baile. De esta manera toda la experiencia confluye en estructuras dancísticas llevadas a cabo siguiendo cierto orden, de modo que lo que se ve en la pista y lo que se siente dentro de ella sea algo armónico y a la vez fuerte y determinante en ese entramado de momentos y circunstancias que rodean la vida de cada persona que asiste a éste lugar.