



CULTURA POPULAR Y SOCIABILIDAD JUVENIL. CONFLICTO Y CONTROL SOCIAL EN LOS BAILES DE PAGO. ASTURIAS, 1914-1936*

Popular Culture and Youth Sociability. Conflict and Social Control in Commercial Dance Halls. Asturias, 1914-1936

Pelayo Venta Ibaseta

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Francia
pelayo.v.i10@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0003-1497-1828>

Fecha de recepción: 27/08/2023

Fecha de aceptación: 19/04/2024

Acceso anticipado: 29/07/2024

RESUMEN: Desde comienzos del siglo xx, pero sobre todo a partir de la Gran Guerra, los bailes de pago se desarrollaron de manera notable, llegando a convertirse en una de las industrias culturales más arquetípicas de la centuria. El objetivo de este trabajo es, por tanto, dar una muestra del desarrollo de estos espectáculos en Asturias en el período que va desde la Primera Guerra Mundial a la Guerra Civil española. En este sentido, el estudio de los bailes de pago desde un punto de vista histórico y sociocultural permite adentrarse en la cultura popular de la época, así como sus relaciones e interacciones recíprocas con la cultura de masas y la cultura hegemónica. Esta última, que aspiraba a domesticar y *racionalizar* la cultura popular, desarrollará diferentes estrategias de control social de los bailes de pago. Además, al introducir criterios analíticos poco explorados por la historiografía española, pero con solera en otras ciencias sociales e historiografías —como la edad,

* Este trabajo está en deuda con los valiosos consejos, sugerencias y aportaciones que hicieron los profesores Jorge Uría, Jorge Muñiz y Ana María Fernández García. Indudablemente, las carencias o errores que pueda contener son responsabilidad exclusiva del autor. El autor es beneficiario de una beca Erasmus Mundus y estudiante del Máster Erasmus Mundus TPTI (Techniques, Patrimoine, Territoires de l'Industrie).

Cómo referenciar este artículo / How to reference this article:

Venta Ibaseta, P. (2025). Cultura popular y sociabilidad juvenil. Conflicto y control social en los bailes de pago. Asturias, 1914-1936. *Eel Futuro del Pasado*, 16, pp. 809-857. <https://doi.org/10.14201/fdp.31422>

en especial la juventud— se muestra cómo la cultura popular es un espacio plural en el que conviven manifestaciones diversas que remiten a diferenciaciones sociales específicas. Para ello se han utilizado mayoritariamente fuentes hemerográficas de diverso signo, que permiten descubrir tanto la evolución de estos espectáculos como las prácticas desarrolladas en su seno, haciendo hincapié en las vinculadas al consumo de alcohol y los rituales de cortejo. También se han usado otros tipos de recursos, como las fuentes orales, literarias e icónicas, que han permitido enriquecer y matizar el análisis.

Palabras clave: Cultura popular; sociabilidad; juventud; bailes de pago; Historia Sociocultural del Ocio; industrias culturales.

ABSTRACT: Since the beginning of the 20th century, but especially from the Great War onwards, commercial dance halls evolved notably, becoming one of the most representative cultural industries of the century. The aim of this paper is to give a sample of the development of these shows in Asturias in the period from the First World War to the Spanish Civil War. In this sense, the study of the commercial dance halls from a historical and socio-cultural point of view allows for delving into the popular culture of the time, as well as its reciprocal relations and interactions with mass culture and hegemonic culture. The latter, which aimed to *rationalise* popular culture, developed different strategies for the social control of commercial dance halls. Moreover, by introducing analytical criteria that have been little explored by Spanish historiography but are well established in other social sciences and historiographies—such as age, especially youth—popular culture can be understood as a plural space where different manifestations that refer to specific social differentiations coexist. For this purpose, newspaper sources of various kinds have been used, which allow for the discovery of both the evolution of these shows and the practices developed within them, with emphasis on those linked to the consumption of alcohol, but also to the courtship rituals. Other resources have also been used, such as oral, literary, and iconic sources, which have enabled the analysis to be enriched and nuanced.

Keywords: Popular Culture; sociability; youth; commercial dance halls; Sociocultural History of Leisure; cultural industries.

Sumario: 1. Precisiones metodológicas; 2. El desarrollo de una industria cultural; 3. Tipologías de bailes de pago; 4. Cultura popular juvenil. Rituales de cortejo y sociabilidad alcohólica; 5. Conflicto y control social. Cultura popular y pánico moral en los bailes; 6. Conclusiones; 7. Referencias bibliográficas.

1. PRECISIONES METODOLÓGICAS

La cultura popular es una realidad sumamente compleja y, en consecuencia, una noción poco unitaria en términos teóricos en el conjunto de las ciencias sociales. Mientras que ciertas definiciones, como la propuesta por Theodor Adorno y Max Horkheimer, adolecen en muchas ocasiones de una mirada excesivamente condescendiente hacia los agentes sociales, presentándolos como entes pasivos sin capacidad de respuesta a una dominación siempre aplastante por parte de las industrias culturales, otras, como las que se encuentran en la estela de las teorías

herderianas del *volkgeist*, proponen una visión poco matizada y romántica de la cultura popular, concebida como algo autónomo que brota de ese sujeto tan pocas veces definido: el pueblo. Por otro lado, existen teorías quizá en exceso simplistas, que plantean una oposición radical entre cultura popular y alta cultura y, por tanto, conciben estos ámbitos como compartimentos estancos y perfectamente separados —imprescindible, a este respecto, es la obra de John Storey (2015), donde distingue hasta seis definiciones diferentes de la noción de cultura popular dentro de la teoría cultural—.

En este trabajo se plantea, sin embargo, una definición deudora de los planteamientos *neogramscianos*. Este esquema reposa en la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci, según la cual los grupos hegemónicos ostentan su poder no tanto por su capacidad represiva, como por su capacidad para generar un consenso que se fundamenta en la adopción de los valores hegemónicos por parte de las clases populares (Gramsci, 2019, pp. 414-415). La hegemonía, sin embargo, en tanto que *proceso*, se encuentra en un cambio constante, donde no existe tanto una imposición unidireccional, como una negociación sistemática entre las clases hegemónicas y las clases populares, dando lugar a asimilaciones, resistencias o apropiaciones. De este modo, aquí se defiende que la cultura popular se encuentra atravesada por el proceso de hegemonía y, debido a ello, resulta una realidad compleja y cambiante.

Sin embargo, esta conceptualización quizá debiera ser más matizada, incorporando elementos provenientes de otras teorías y autores. Además, quedan aún algunos apuntes que realizar sobre el resbaladizo concepto de *pueblo* o *popular*. En cuanto a la noción farragosa de *pueblo*, aquí se concibe, siguiendo a Stuart Hall, como una alianza que se contrapone al bloque hegemónico (Hall, 1981, pp. 227-240). En este sentido, en el terreno cultural, como ya señalara Ernesto Laclau, las clases sociales se articulan en bloques más amplios con otros sectores y clases sociales; estas alianzas se articulan en dos grupos contradictorios: las clases populares y las clases hegemónicas¹. Esto implica que las formaciones socioculturales

¹ Laclau planteaba, de hecho, que lo *obrero* propiamente dicho operaba como identidad susceptible de convertirse en la base de conflicto únicamente en la esfera productiva, mientras que lo *popular* remitía a la esfera más amplia de la cultura y las ideologías, donde las clases sociales se veían absorbidas en bloques populares más amplios (Laclau, 1978). Esta idea, *grosso modo*, ha sido aplicada por Pamela Beth Radcliff, arguyendo que «Además de la clase, en el entorno urbano había otros ejes de solidaridad basados en las relaciones de vecindad, [o] las pautas sociales de cada sexo [...] Estos ejes estaban conectados por lazos sociales y económicos, pero no necesariamente por la identidad de clase en sentido estricto. Para comunicar esta relación flexible, planteo una línea divisoria más general entre «popular» y «elitista», ricos y pobres, minorías y mayorías» (Radcliff, 2004, pp. 24-25). Quizá no esté de más remarcar que el planteamiento de Radcliff —así como el del autor de estas líneas— es deudor, en gran medida, del esquema *thompsoniano* de la cultura plebeya y la cultura patricia desarrollado para el estudio del siglo XVIII inglés; si bien es cierto que aplicado, con todas las

de *lo popular y lo hegemónico* se encuentran en constante tensión, a partir de un sinfín de interacciones recíprocas; lo que demuestra la inadecuación a la realidad de una conceptualización de tales formaciones como compartimentos estancos y fijos —la idea de la circularidad y la interacción recíproca la expone Ginzburg (2019, p. xvii)—. Sin embargo, al encontrarse atravesada por el proceso de hegemonía, no es en absoluto una cultura autónoma, y cualquier práctica popular es necesariamente contradictoria en sí misma. En palabras de Tony Bennett, «the field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by the forms of opposition to this endeavour» (Bennett, 1986, p. xv).

Con el desarrollo de las industrias culturales y el conjunto de sus mercancías, estas constituyen la materia prima a partir de la cual los agentes sociales construyen la cultura popular. La cultura de masas —el conjunto de productos y bienes generados y distribuidos por las industrias culturales— constituyen un repertorio a partir del cual producir y poner en circulación prácticas, valores y significados². De este modo, la cultura popular es un *art de faire*: se trata de los *usos y maneras de hacer* que se practican con los productos de las industrias culturales y no el mero consumo de mercancías. Las industrias culturales, por tanto, se caracterizan por ser un instrumento de las clases hegemónicas, y por ocupar un lugar central en el proceso de hegemonía³. De esta manera, la cultura popular, siguiendo la metáfora lingüística de Michel de Certeau, consiste en «la *construction* de phrases propres avec un vocabulaire et une *syntaxe* reçus» (de Certeau, 1990, p. xxxviii). En este

precauciones necesarias, al siglo xx (Thompson, 1974, pp. 382-405; véase trad. cast. 2019, pp. 73-167). Como bien apuntaba Thompson, «Una plebe no es, quizá, una clase trabajadora. La plebe puede carecer de la consistencia de una autodefinición, de conciencia; de claridad de objetivos; de la estructuración de la organización de clase. Pero la presencia de la plebe, o «chusma», o «multitud» es manifiesta. [...] la multitud en un polo, la aristocracia y la gentry en otro, y en muchas ocasiones [...] los grupos profesionales y comerciantes vinculados por líneas de dependencia magnética a los poderosos o, en ocasiones, escondiendo sus rostros en una acción común con la multitud» (Thompson, 2019, p. 121 y 140).

² La noción de cultura que se adopta en este trabajo es la desarrollada por Peter Burke, definida como un «sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de las formas simbólicas a través de las cuales se expresa o en las que se encarna» (Burke, 2014, p. 7). Por tanto, como señala John Fiske «Popular culture is made by the people, not produced by the culture industry. All that culture industries can do is produce a repertoire of texts or cultural resources for the various formations of the people to use or reject in the ongoing process of producing their popular culture» (Fiske, 2010, p. 19).

³ Las industrias culturales, como ha definido Ramón Zallo, son «un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidores de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social» (Zallo, 1987, citado en Bustamante y Zallo, 1988, p. 11). Sobre las industrias culturales véase, por ejemplo, Hesmondhalgh (2018); Power, Scott (2004); Tablante (2004, pp. 39-69).

trabajo se defiende, por consiguiente, que existe una diferencia entre cultura de masas y cultura popular y que esta constituye no el *consumo pasivo* de mercancías, sino la *producción cultural activa y contradictoria*, la *táctica guerrillera* de la que habla Michel de Certeau, siempre incardinada en la tensión e interacción recíproca con la cultura hegemónica.

Por otro lado, la cultura popular, en tanto que ámbito en el que se establecen articulaciones cambiantes ha de verse, casi con total seguridad, no como algo homogéneo. Más bien, aquí se defiende que una de las características fundamentales de la cultura popular es su heterogeneidad; su diferenciación —como han mostrado los *cultural studies*— en función del género, la edad, la etnia, o la ubicación geográfica. En este sentido la cultura popular —o culturas populares— son diversas y plurales, como ya arguyera Peter Burke, siendo preferible hablar de culturas femeninas, masculinas, juveniles, rurales y urbanas *particulares*, en sintonía con la definición *boasiana* de cultura (Burke, 2006, pp. 42-43; 2020, pp. 146-147; sobre el *particularismo histórico* de Franz Boas, es imprescindible Harris, 2009, pp. 218-251). Sin embargo, el rechazo a la supuesta homogeneidad de la cultura popular quizá no deba conducir a la proclamación de una fragmentación tal que lleve a su negación misma. De este modo, hablar de pluralidad y diversidad no es sinónimo de fragmentación, presentando esa heterogeneidad como culturas autónomas. Quizá sea interesante recuperar la idea planteada por el historiador del ocio británico Hugh Cunningham, que proponía una mirada plural hacia la cultura popular, pero sin que esto llevase a fragmentar dicha cultura en un mosaico de formaciones autónomas. Su argumento consistía, más bien, en apuntar hacia el solapamiento de las culturas particulares unas respecto a otras, constituyendo un flujo cambiante de interacciones, alianzas y conflictos. De este modo, las formas y manifestaciones de la cultura popular son diversas en función del género, la edad, la etnia o la geografía, pero ninguna de estas categorías es susceptible de constituir una forma autónoma: lo que se produce es un entrecruzamiento de todas estas categorías, generando *formas y manifestaciones* cambiantes de la cultura popular (Cunningham, 1990, pp. 279-339)⁴.

⁴ En lo relativo a la historiografía del ocio, especialmente dinámica en el ámbito anglófono, estos planteamientos han dado frutos nada desdeñables, incorporando el género o la edad como ingredientes estructurantes de las prácticas de ocio populares. Sin ánimo de exhaustividad véase, por ejemplo, Humphries (1981); Fowler (1995); Peiss (1986); Langhamer (2000); Todd (2005); Maynes Sjøland y Benninghaus (2005); Tebbutt (2014); Harrison (2022).

2. EL DESARROLLO DE UNA INDUSTRIA CULTURAL⁵

A partir de la Gran Guerra, pero en especial durante las décadas de los veinte y treinta, se produjo en España un desarrollo del proceso de mercantilización del ocio que hundía sus raíces en el último tercio del xix, y muy especialmente en el período del cambio de siglo (Uría, 1996; 2008). Sin embargo, como ha demostrado Adrian Shubert, este proceso puede retrotraerse hasta la segunda mitad del siglo xviii, con el desarrollo de industrias culturales tan solventes, masificadas, y mercantilizadas como los espectáculos taurinos (Shubert, 2002). Espectáculos ya implantados desde hacía un tiempo, como el cine, incrementaron en este período su solvencia hasta constituirse en una de las mayores —sino la mayor— industria cultural del siglo xx. Otras de reciente popularización, como el fútbol, se desarrollarían hasta tal punto que rebasarían por completo a su competidor, el espectáculo taurino, invirtiendo en fichajes, publicidad, y en la construcción de infraestructuras deportivas, como los estadios, que se convertirían en auténticas catedrales del ocio (Benet, 2012; García Fernández, 2002; Pujadas Martí, 2012; Pujadas Martí y Santacana, 2001; Martínez Martín, 2001; un repaso reciente a la historiografía del ocio en España en Uría, 2018).

Los bailes de pago, por tanto, han de situarse en el seno de estas industrias culturales. Estos espectáculos, pese a surgir desde comienzos del siglo xx, alcanzaron un notable desarrollo a partir de la Primera Guerra Mundial, y muy especialmente a lo largo de los años veinte, invirtiendo en orquestas, servicios, publicidad, infraestructuras y equipamientos técnicos. Su desenvolvimiento remite a varias causas. Por un lado, una demanda creciente de este tipo de espectáculos, singularmente por un público juvenil perteneciente a las clases populares. Por otro lado, la progresiva conquista de mayor tiempo libre de trabajo desde comienzos de la centuria —susceptible de ser dedicado a actividades de ocio— por parte de las clases populares, que desde 1904 ya habían conseguido el descanso dominical pagado, y en 1919 arrancaban la jornada de 8h. Además, y pese a la crisis socioeconómica póstuma a la Gran Guerra, todo apunta a que la proporción del salario dedicada a bienes de consumo duraderos ocupa un menor porcentaje, lo que se traduce en una mayor capacidad adquisitiva, siendo posible consumir algunos productos y bienes de las industrias culturales. La capacidad, a pesar de todo, continuaba siendo muy modesta, como bien han apuntado Luis Enrique Alonso y Fernando Conde (1994, pp. 65 y ss.).

⁵ Los factores que condujeron al desarrollo de los bailes de pago en Asturias desde comienzos del siglo xx ya han sido abordados por el autor en otro artículo, reproducidos en este primer apartado. Véase, en este sentido, Venta Ibaseta (2023).

Una característica de estos espectáculos, como ya se ha comentado, es que se dirigen y los frecuentan prácticamente en su totalidad un público juvenil⁶. Aunque no se cuentan con series estadísticas que permitan ilustrar los salarios de los jóvenes todo apunta a que, desde finales de la década de los diez, y en especial desde comienzos de los veinte, los jóvenes gozan de una mayor independencia económica dentro de la estructura familiar de los sectores populares. Así lo refleja María de la Purificación Viyao Valdés que, en sus estudios etnográficos de 1920-1921, apuntaba que

Visitando diversas cuencas mineras hemos observado, con profundo pesar, la emancipación, digámoslo así, de los jóvenes cuando llegan a unos diecisiete años. Conciertan con la madre una cantidad que le han de entregar por el concepto de

⁶ La juventud, en tanto que grupo de edad es una construcción cultural vinculada a los ritos de paso. Estos no hacen otra cosa que ordenar la temporalidad ligada al ciclo vital de los agentes de un contexto sociocultural determinado. En el caso de Asturias en el período de entreguerras, debido a la marcada ruralidad de la región —pese a tratarse de una zona con unos índices de industrialización importantes— la juventud mantiene estrechos vínculos con la mocedad, hasta tal punto que en no pocas ocasiones se solapan, manteniéndose características de uno y otro. De este modo, aunque se trate de grupos de edad diferentes, los ritos de paso que marcan la entrada y salida de la juventud/mocedad son, respectivamente, la primera comunión y el matrimonio. Se podrían enumerar otros ritos de paso que marcan la transición a la juventud, como el comienzo de la vida laboral; o la transición a la madurez, como la adquisición de la mayoría de edad. Sin embargo, debido a la importancia cultural del catolicismo en Asturias, se ha optado por la primera comunión y el matrimonio (García Martínez, 2008, pp. 318-324; González-Quevedo González, 2002, 63-66; Muñoz López, 2001, pp. 340-342). Es interesante ver que Michel Perrot, para el caso francés, jalona la juventud a través de los mismos ritos de paso; cuestión que permite establecer las conexiones culturales entre los países de raigambre católica, especialmente en el contexto del Mediterráneo (Perrot, 1996, pp. 101-167). Sin embargo, Laura Harrison, en un reciente estudio sobre los jóvenes de las clases populares británicas entre el último cuarto del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial, muestra las diferencias en los ritos de paso que jalonan este grupo de edad en un contexto de raigambre anglicana. En este sentido, arguye la autora, los ritos de paso que marcan la entrada y salida de la juventud serían —entre otros— el fin de la escolarización obligatoria —con el comienzo de la vida laboral— y el matrimonio, respectivamente. En cualquier caso, parece que el matrimonio es el rito de paso más o menos generalizado que marca la transición a la madurez. Esto probablemente se deba, en realidad, a que una de las fases más importantes de la juventud, el noviazgo, consiste en la preparación de las parejas de jóvenes para el matrimonio, constituyendo una institución central en la reproducción de la sociedad (Harrison, 2022, pp. 9-11). Por otro lado, la mocedad era un grupo de edad vinculado a la cultura campesina tradicional asturiana, cuya obligación esencial consistía en mostrarse serviciales para con el resto de la comunidad; igualmente, gozaban de una serie de privilegios, entre los que se destacaba la capacidad para gastar bromas o trastadas institucionalizadas. En el caso de las mozas, sus obligaciones se vinculaban, además, a prácticas de carácter ritual como preparar el *ramu* de flores para festejos y celebraciones específicas (Roberto González-Quevedo, 2002, pp. 63-66). Sobre el desarrollo histórico de la juventud, véase el clásico estudio de John Gillis (1974); Feixá (1998); Souto Kustrín (2018, pp. 16-38).

manutención, guardando para sí el resto de su jornal. [...] También hemos observado [...] que cuando el padre se opone a este concierto abandonan la casa y pagan hospedaje a veces en la inmediata. (Viyao Valdés y Martín-Ayuso Navarro, 2007, pp. 100-101).

Pese a que, casi con total seguridad, el remanente del salario percibido por los jóvenes no debía ser una cantidad muy sustancial, serviría para gozar de una mayor autonomía con respecto al núcleo familiar. Igualmente, este fenómeno no ha de extenderse a las jóvenes, especialmente aquellas que continuaban habitando en el domicilio parental, ya que el control ejercido sobre ellas sería mucho más firme. En cualquier caso, la juventud popular demandaba, desde hacía tiempo, un espacio en el que poder divertirse, cortejar y, en el caso de los varones, recrearse incansablemente en reyertas y palizas, de manera más autónoma, evitando la vigilancia parental-patriarcal y comunitaria. El baile, además, resultaba ser la práctica más apreciada por una juventud que, a razón de la estricta moralidad imperante, gozaba de muy contadas y vigiladas ocasiones en las que mozas y mozos pudiesen interactuar. En este sentido, si bien es cierto que la práctica del baile entre los sectores populares era una realidad desde siempre, su realización se limitaba a fechas muy específicas, en especial durante las fiestas populares veraniegas o, cómo no, durante eventos vinculados a la cultura popular tradicional, como los *filandones* o las *esfoyazas*. Evidentemente, estos bailes se encontraban bajo el control parental y comunitario y, además, pese a que se permitía la interacción entre jóvenes de ambos sexos, esta se encontraba fuertemente limitada debido a la codificación de estos mismos bailes, donde los gestos y cuerpos implicados en esta práctica apenas se rozaban, garantizando así el cumplimiento de las debidas medidas profilácticas en lo moral⁷. Ello no ocurría en las modalidades *elitistas*, donde la práctica del baile se desarrollaba, con un protocolo y etiqueta mucho más estrictos, en los salones de los domicilios de la aristocracia y la burguesía, así como en sus centros sociales, especialmente los casinos, que eran *asaltados* por los burguesitos en ciernes, siempre acompañados de sus familias⁸.

⁷ Pese a que la *esfoyaza* —deshojado y enristre del maíz— y la *fila* —reunión femenina destinada a hilar—, como se puede observar, tenían funciones evidentemente productivas, aunque cada vez más residuales, el cortejo era una cuestión esencial en estas ocasiones. Más aun, ese último aspecto fue adquiriendo progresivamente más importancia, en especial a través de la práctica del baile. «Ya a principios del siglo XX parece ser más un baile de jóvenes —mientras las personas de más edad hilan— que una reunión de trabajo» (García Álvarez, 2013, p. 119). Sobre estas y otras costumbres tradicionales asturianas, véase García Martínez (2008) y González-Quevedo González (2002).

⁸ «Las señoritas y los pollos de la “buena sociedad” gijonesa dieron ayer por la tarde un *asalto* al Casino de Gijón, organizándose con este motivo un animado baile que duró hasta cerca de las nueve de la noche». (*El Noroeste*, 24-I-1898, p. 2).

No obstante, el baile, y en especial en los centros urbanos, se había convertido desde finales del siglo XIX en una demanda popular juvenil, que carente de toda infraestructura donde realizarla en la práctica, se lanzaban a la ocupación y *apropiación* del espacio de los paseos —anteriormente de uso exclusivo de las burguesías—, que eran reconvertidos en pista de baile de un momento a otro. Estas prácticas, rechazadas y condenadas desde los grupos hegemónicos, serían causa de conflicto, en más de una ocasión, entre la guardia municipal —ávida de mantener el *orden*— y los jóvenes de las clases populares. Ejemplo de ello fue la reyerta entre jóvenes y municipales en mayo de 1898, con motivo del baile ejecutado en el paseo de Begoña, donde los últimos terminaron por sufrir una lluvia de piedras (*El Noroeste*, 23-V-1898, p. 2.; más ejemplos de esto en Uría, 1996, pp. 140-143).

Los bailes públicos, de carácter eminentemente popular, aunque no exclusivamente, se irían desarrollando a partir de los inicios del siglo XX monopolizando el ocio dominical juvenil, caracterizándose por una *plebeyez* y una sociabilidad mucho más intensa y desencorsetada que sus homólogos burgueses. Entre otras cosas la gama de estilos de baile era mucho más amplia —chotis, valeses, pasodobles y, de manera creciente, tangos— donde el *agarrao* se expandía masivamente.

Se paga poco de entrada para que el acceso al baile esté al alcance de los más exhaustos bolsillos, y parece que con la prenda de abrigo se deja en el guardarropa todo lo que exige la decencia. El público pertenece a lo peor de la sociedad: hasta las señoritas más cursis se han ido poco a poco retirando de estos bailes, convencidas de que perdían algo más que el tiempo; quedan solo las pájaras de cuenta, las acostumbradas a desplumar al prójimo, las desdichadas que no tienen nada que arriesgar en las trifulcas. La danza es siempre igual: se toca unas veces valeses y otras polkas y habaneras; pero los bailarines no salen de un paso lento, monótono, en el que la pareja, estrechamente unida, se balancea con perezosa indolencia. Aquello acabaría en sueño si no lo animase la diosa de los bailes, la consabida bronca, que estalla con frecuencia, provocados por la repulsiva borrachera, hasta que la luz de la mañana, pone fin a esos escándalos, iluminando juveniles semblantes ya marchitos por las huellas del vino... (*El Carbayón*, García Rendueles, 10-I-1900, p. 2).

A todos estos factores que se han venido enumerando hay que sumar las transformaciones socioespaciales en el ámbito urbano. En especial, es necesario subrayar la importancia creciente que desempeñarán los ferrocarriles y tranvías, que permitirán viajar a precios populares a través del tejido urbano, estableciendo líneas regulares y generando nuevos ejes de atención mercantil, como será el caso de los bailes de pago dominicales. Esto derivará, con la paulatina incorporación de las clases populares a unos circuitos de ocio crecientemente mercantilizados, en un espacio urbano concebido no solamente como centro productivo o residencial, sino como núcleo de consumo que actúa como polo de atracción de flujos masivos

de personas que buscan este tipo de espectáculos de pago. Es el caso, por ejemplo, de la Compañía de Tranvías de Gijón, que iniciaba su andadura en 1889. Durante la segunda mitad de la primera década del siglo xx, se producirá la electrificación de la red viaria, mejorando notablemente unas comunicaciones que se venían realizando, hasta entonces, mediante tracción animal. El tejido tranviario gijonés cubría, aunque de manera elemental, el conjunto de la urbe a través de tres ramales: el oriental, que conectaba el centro con la parroquia de Somió; el occidental, que conectaba el centro con el puerto de El Musel y los barrios obreros de la Calzada y el Natahoyo; y el ramal norte-sur, que conectaba el centro con el barrio del Llano (Alvargonzález Rodríguez, 1990). De la importancia de la red tranviaria para este tipo de espectáculos da cuenta lo ocurrido en enero de 1934 con ocasión de la huelga de los trabajadores tranviarios, que había causado la interrupción de estas comunicaciones interurbanas. En este sentido, el Cinema Asturias, salón de baile sito en el Natahoyo, decidía clausurar la empresa «hasta que el conflicto tranviario se resuelva o entremos en pleno carnaval, en cuya fecha pudiera convenir establecer un servicio especial de transportes» (*El Noroeste*, 11-I-1934, p. 3). Asimismo, en 1926, *El Noroeste* afirmaba sobre el baile-merendero Venta Eritaña, sito en Candás, que «para los forasteros goza este baile de la ventaja de tener el tren a la puerta» (*El Noroeste*, 10-IV-1926, p. 3).

Los bailes de pago, de esta manera, aunque ya irán surgiendo desde principios del siglo xx, tendrán un desarrollo muy modesto hasta la Primera Guerra Mundial, y generalmente focalizado en los núcleos urbanos más dinámicos. Más aun, no será hasta a partir del final de la década de los diez y comienzos de los veinte, cuando estos espectáculos proliferen de manera asombrosa, incluso en los ámbitos rurales. Un vistazo a la contribución industrial y de comercio del *Anuario Estadístico de España* desde la Gran Guerra hasta la mitad de los años veinte da cuenta del incremento de estas industrias culturales, donde los bailes multiplican por tres las empresas matriculadas y por seis las cotizaciones (*Anuario Estadístico de España*, años 1915-1927)⁹. Desde finales de la década de los diez, por tanto, no serán infrecuentes anuncios como el que sigue —al menos en la prensa progresista de gran circulación— publicitando la apertura de un baile en la aldea candasina de Perlora:

⁹ Sin embargo, cabe señalar que estas estadísticas, pese a ser un indicador fiable del incremento de estos espectáculos de pago, se encuentran completamente falseadas, siendo los fenómenos de ocultamiento algo sistemático. En este sentido, la cantidad de bailes de pago registrados en 1923-24 apenas superan, en el conjunto del ámbito nacional, los dos centenares. Una cifra que, en realidad, si se contrasta con otras fuentes indirectas, como los anuncios alojados en la prensa, demuestra que solamente en Asturias, la cantidad de bailes que funcionaban en el período de entreguerras igualaba prácticamente estos números.

Por fin, y como era de esperar, los jóvenes de esta pintoresca aldea que venían viviendo un ambiente religioso y estaban sumergidos en el mayor cautiverio, optaron por el baile como la lógica dicta [...] Animarse, pues, jóvenes de Perlora, que ya tenéis dónde saciar vuestra sed de bailar, y por parte nos aseguran que oportunamente construirán un local con el mismo fin, que ofrezca más amplias condiciones para poder efectuar con claridad los pasos del vals. (*El Noroeste*, 26-XI-1921, p. 3).

3. TIPOLOGÍAS DE BAILES DE PAGO¹⁰

Hablar de un baile de pago es sinónimo de hablar de un baile público. De este modo, bailes públicos son, en palabras del Gobernador Civil de Asturias aquellos espectáculos «que se celebren en teatros, salones u otros locales mediante cobro de alguna cantidad por la entrada o por obligadas consumiciones» (*La Prensa*, 7-II-1926, p. 3)¹¹. Naturalmente, la tipología de baile privado remite a cualquier baile celebrado en un local privado, ya sea un domicilio doméstico, un ateneo, casino o club, y que restringe la entrada a los invitados y/o socios. En líneas generales, el baile público, aunque no es coto cerrado de estas, se vincula principalmente a las clases populares. En el caso de los bailes privados, debido a su carácter *exclusivo*, suelen asociarse a las clases hegemónicas, si bien es cierto que, por ejemplo, un sindicato o asociación popular podía celebrar bailes privados.

Dentro de estas industrias culturales se pueden distinguir, como mínimo, tres tipologías bien definidas. Primero, el baile popular rural o urbano, que consiste en un salón de baile adyacente a un establecimiento de bebidas, normalmente una taberna o *chigre*¹². Segundo, el *dancing*, consistente en una tipología importada de Francia, que surge y alcanza su máximo apogeo en esta época, cuya codificación interna difiere en mayor o menor medida del baile popular¹³. Por último, los bailes al aire libre, que aquí se denominarán con el genérico nombre de baile-merendero,

¹⁰ Un análisis pormenorizado de estas cuestiones en Venta Ibaseta (2023).

¹¹ Una definición prácticamente idéntica en Gasnault (1986) y Jacotot (2013). Para el caso británico véase Nott (2015) y Harrison (2022); para EE. UU., véase Peiss (1985). En España esta temática brilla prácticamente por su ausencia, con la destacable excepción del artículo firmado por De Pedro Álvarez (2021, pp. 55-81).

¹² La taberna asturiana recibe el nombre de *chigre* debido a que el artefacto utilizado para descorchar las botellas de sidra guardaba una sensible similitud con una tipología de grúa de igual apelativo y que era usada, generalmente, en los espacios portuarios marítimos.

¹³ La diferencia más esencial remite a la retórica de *modernidad* que inunda los interiores de los *dancing*, tanto en su decoración, como en la instalación de equipamientos, destacándose el ambigü con bar. Sin embargo, no es fácil realizar una distinción clara entre estas dos tipologías, dado que los bailes populares son, durante el período de entreguerras, *dancings*; a pesar de que esta última tipología pueda gozar en ocasiones de un público interclasista.

ya que en su mayoría se trata de merenderos o ventorrillos que, tras la instalación de los equipamientos necesarios, harán de su mayor atracción la celebración de bailes. Mientras que los primeros se vinculan a la temporada de invierno —que abarca *grosso modo* desde octubre a abril— los segundos se relacionan con la temporada de verano, es decir, desde abril a octubre. Esta estacionalidad la expresaba de manera sucinta *El Noroeste* en octubre de 1931, donde se incluía, dentro de la sección dedicada a los eventos «De La Vida Local», unas líneas que concernían a «La temporada de bailes»:

Nuestra juventud se pasó el verano de baile. Y cuenta que para los terpsicorianos el verano empezó en Mayo, con la apertura de los campos de La Guía y Somió. Ahora que el tiempo inutilizó esos lugares [...] se reanuda la temporada en locales cerrados. [...] Y a pocas cuentas que se hagan, vendremos en conocimiento de que nuestra juventud se pasa el año bailando. Puede el baile continuar. (*El Noroeste*, 11-X-1931, p. 2).

El carácter popular de estos espectáculos se puede observar en el bajo monto de la entrada, que rara vez excede el precio de 1,5 pesetas para los varones, y con frecuencia es gratuita para las mujeres. Principalmente la gratuidad de la entrada femenina se establece debido a que las mozas son percibidas, desde el punto de vista de estas empresas, como una mercancía más que ofrecer a los varones. De este modo, la lógica que subyacía era que, al venir los rendimientos productivos determinados —mayoritariamente— por el público que paga entrada por asistir al espectáculo, dado que quien paga entrada son los varones, y estos establecimientos se caracterizan por facilitar unas pautas de cortejo y flirteo más desinhibidas que lo que permiten las convenciones sociales, se establece una magnitud directamente proporcional: a más muchachas, más mozos y, por tanto, más beneficios. Por otro lado, también hay que tener en cuenta que las mujeres jóvenes gozan de una autonomía económica mucho menor y de una igualmente precaria capacidad adquisitiva, por lo que la gratuidad de la entrada se convertiría, muy probablemente, en un imperativo para incorporar la audiencia femenina. La publicidad ubicada en la prensa regional resulta, a este propósito, muy elocuente. Así, el Somió Park, popular baile-merendero gijonés, anunciaba en *El Noroeste* en 1926, bailes durante la temporada estival, cobrando por entrar una peseta a los *caballeros* y siendo gratis para las *señoritas*. Al año siguiente se anunciaba en idéntico rotativo el Recreo de la Guía, sito también en Gijón, que cobraba una peseta a los varones y permitía la entrada libre a las mujeres (*El Noroeste*, 3-VI-1926, p. 1; *El Noroeste*, 28-VIII-1927, p. 2). Igualmente, el llamamiento al público femenino se hacía explícito en numerosos anuncios. En fecha tan temprana como marzo de 1921, El Combé, un baile-merendero de Somió, publicitaba la celebración de un baile con ocasión de la inauguración de la temporada de primavera-verano, dirigiéndose específicamente al elemento femenino y siempre resaltando su belleza. De este modo, la empresa esperaba que

«a estas agradables fiestas campestres acudan nuestras lindas jóvenes, que hallarán grato esparcimiento en “EL COMBE”» (*El Noroeste*, 27-III-1921, p. 3).

En cualquier caso, tanto la periodicidad de los bailes —reducida a la jornada del domingo— como los sistemas de cobro de entrada, se irían transformando a lo largo de la década de los veinte, especialmente a partir de la segunda mitad. Estos cambios remiten a la popularización de la práctica del baile durante este período, momento en el que no solo los bailes procedentes de Latinoamérica —como el tango, las habaneras o las milongas—, sino aquellos que provenían de EE. UU., proliferaban en estos espectáculos. Todo ello se acentuó con la creciente difusión del jazz y el ragtime, así como los diferentes estilos de baile asociados, singularmente el charlestón, el *one-step*, el *black-bottom* o el *two-step*. Estos, casi con total seguridad, no habían sido aprendidos por las clases populares en academias, a todas luces un gasto impracticable. Más bien, se trataba de bailes que eran vistos y aprendidos a través de los espectáculos de variedades ofrecidos en los teatros, pero también mediante el cine. Así pues, a la altura de 1928, el Robledo de Gijón anunciaba un «¡Verdadero acontecimiento cinematográfico mundial!», donde se iba a poder observar a la mismísima Josephine Baker en la gran pantalla, calificada como «la emperadora del Charlestón y de todos los bailes exóticos» (*La Prensa*, 7-XII-1928). El gusto por estos bailes desembocaba, en palabras de los observadores de la época, en auténtica fiebre o locura. Así, en *La Prensa*, rotativo gijonés, aparecía en noviembre de 1926 un artículo que llevaba por título «La Locura del Baile», donde se afirmaba que

En el Parnaso Terpsícore musa de la danza y el canto, debe sonreír de satisfacción al ver el culto reiterado y fervoroso que se le rinde en todas las latitudes del planeta [...] Antaño el baile se reservaba para las grandes ocasiones, para las bodas, fiestas y regocijos populares. Hogaño la danza es inseparable de la vida cotidiana y se cultiva a cualquier hora y con cualquier motivo. (*La Prensa*, 11-XI-1926, p. 3).

La afición popular por el baile, por tanto, se había multiplicado, derivando en que las empresas de los bailes de pago, acuciadas por una demanda creciente, se viesen obligadas a ofertar estos espectáculos de manera mucho más regular, rebasando por completo el territorio de la jornada dominical. Así, en 1928, El Charlestón, *dancing* sito en Gijón anunciaba bailes los domingos, lunes y martes, mientras que otro salón, El Maipú ofertaba, además, un sistema de abonos semanales, donde el abono conjunto para los bailes del domingo y lunes ascendía al precio de 1,75 pesetas y para domingo, lunes y martes el monto era de 3 pesetas, y siempre de cinco y media a nueve y media de la noche (*El Noroeste*, 23-XII-1928, p. 1). El sistema de abonos permitía anclar al público al local, aumentando directamente los rendimientos productivos de las empresas, ya que se aseguraba la fidelidad de unos clientes que, como mínimo, se comprometían a asistir durante toda la semana a un mismo espectáculo.

Todo ello, además, tiene que ver con la creciente competencia que se desarrollará entre los diferentes bailes de pago. Estas industrias culturales se caracterizan, en realidad, por una ausencia total de concentración empresarial, lo que deriva en una marcada descentralización y proliferación de infraestructuras. La competición por el público determinará unas inversiones cada vez más notables en publicidad. Si bien al comienzo de los años veinte los espectáculos se anuncian en alguna de las páginas centrales de la prensa de mayor tirada, a través de recortes más bien pequeños —como ocurría con los espectáculos del local arrendado por la orquesta de ciegos La Nueva Luz, que se publicitaban a través de anuncios carentes de vistosidad y alojados en la segunda o tercera página del periódico (*El Noroeste*, 4-I-1922, p. 3)— a partir de mediados de la década comenzarán a publicitarse en primera plana, ocupando un espacio cada vez más extenso, como en el caso del Salón Buenos Aires de Gijón con ocasión del baile del Día de Reyes de 1928 (*El Noroeste*, 6-I-1928, p. 1).

En cualquier caso, estas empresas encontrarán una manera sumamente efectiva de abaratar los gastos publicitarios sin disminuir la eficiencia. De este modo, a los anuncios en primera plana irán sustituyéndolos, de manera progresiva, aquellos ubicados en el interior del periódico, de menor tamaño, pero situados en lugares estratégicos. Teniendo en cuenta el perfil del público que se pretendía atraer a estos espectáculos la publicidad debía alojarse en aquellos rincones de los rotativos que eran visitados sistemáticamente por los jóvenes. Debido a que los bailes de pago eran espacios de ocio donde la presencia femenina era central —tanto por la gratuidad de la entrada como, por otra parte, por la reducida oferta de ocio accesible a las jóvenes de las clases populares—, monopolizando el ocio juvenil femenino junto con el cine, este nicho ya se encontraba conquistado. Era a los varones a quienes había que atraer, entre otras cosas porque eran ellos los que pagaban entrada y consumían bebidas, además de invitar, en muchas ocasiones, a las mozas. De esta manera, las empresas comenzaron a alojar en las secciones deportivas de la prensa de mayor tirada los anuncios de los espectáculos. No es casualidad si se tiene en cuenta que, desde la década de los diez, pero sobre todo a partir del final de la Gran Guerra, el fútbol, por ejemplo, se convierte en una actividad de ocio masiva y que es practicada, mayoritariamente, por jóvenes varones. De esta manera, El Charlestón, el 9 de noviembre de 1930, alojaba un anuncio en la sección deportiva de *La Prensa*, concretamente entre una noticia que daba los resultados del partido de fútbol disputado entre «El Nacional» y «La Unión», y el apartado dedicado a las competiciones de bolos. Asimismo, en el mismo número publicitaba su espectáculo El Maipú, alojado en esta ocasión entre el anuncio de un partido celebrado en La Felguera (Langreo) entre el Racing Mierense y el Popular, y otro que notificaba el disputado entre el Natahoyo y el Jovellanos (*La Prensa*, 9-XI-1930, p. 3).

Por otro lado, otras infraestructuras, como los teatros, ya son durante esta época empresas plenamente solventes y asentadas, que gozan de unas instalaciones amplias y que, además, alojan en su seno una amplia y variada oferta de

espectáculos, entre los que se cuentan los bailes de pago, en especial durante la temporada de carnaval. Estas infraestructuras, anteriormente reservadas para el uso y disfrute exclusivo de las clases hegemónicas, serán *apropiadas* de manera creciente por las clases populares. Igualmente, se trata de empresas cuyas posibilidades son mucho mayores que las de los bailes de pago propiamente dichos, de carácter más modesto. Esta capacidad económica se concretará, entre otras cosas, en unas inversiones mucho mayores en publicidad. Los anuncios en estos casos se caracterizarán por unas dimensiones sustancialmente mayores, acompañados en muchas ocasiones de tipografías y de motivos geométricos que los vuelven sustancialmente llamativos. Además, este desarrollo visual se verá acompañado de un lenguaje mucho más grandilocuente, como en el caso del baile celebrado en el Teatro Jovellanos, anunciado el 2 de febrero de 1934, que era calificado de «Apoteosis Carnavalesco» (*El Noroeste*, 2-II-1934, p. 2).

Estos sistemas de publicidad se verían complementados, evidentemente, por otros como la cartelería o las hojas volanderas. Sin embargo, en algunos casos el formato publicitario podía alcanzar un ingenio y modernidad sustantivo, como en el caso del Ideal Rosales, baile-merendero gijonés. De este modo, la empresa innovaría significativamente en los medios de «propaganda», introduciendo originales y extravagantes estrategias publicitarias.

A los antiestéticos cartelones de fachada, el señor Román opuso otros sistemas de propaganda. Y hoy eran anuncios de prensa curiosos y llamativos, y mañana nos veíamos sorprendidos en paseos y cafés con la presencia de lindísimas señoritas que repartiendo flores invitaban a todos a acudir en masa a las fiestas del «Ideal Rosales». (*El Noroeste*, 15-VIII-1929, p. 4).

4. CULTURA POPULAR JUVENIL. RITUALES DE CORTEJO Y SOCIABILIDAD ALCOHÓLICA

Tras este breve repaso de algunas de las características de estos espectáculos es el momento de realizar un barrido por los rituales, valores y símbolos que se construyen y ponen en circulación dentro de estas infraestructuras; así como de examinar el conflicto y las estrategias de control social que podían descubrirse en sus estructuras.

Los bailes de pago se desarrollaron durante los veinte y treinta como una industria cultural enfocada principalmente, como ya se ha comentado, a un público popular y juvenil. Más aún, se trata de espectáculos en los que adquiere preeminencia tanto el consumo de bebidas alcohólicas, como los rituales de cortejo y de interacción sexual. En el caso de los bailes-merendero, al tratarse de una tipología

derivada —además de los jardines de pago decimonónicos— de la mercantilización de la *espicha* y la romería, el consumo de sidra se privilegiará por delante de cualquier otra bebida¹⁴. Esta progresiva transformación de la *espicha* en un baile-merendero se percibe ya en los primeros años de este período; durante los veinte y treinta «más que una ocasión para degustar la sidra, está convirtiéndose ya, muchas de las veces, en un simple baile de pago [...] [y] acabará publicitándose más bien como una verbena o un baile en el que seguirá estando presente el servicio de sidra» (García Álvarez, 2013, p. 70). La sidra, por tanto, *espichando* un tonel formará parte del espectáculo de los bailes de pago, singularmente en su tipología de primavera-verano. Ya a la altura de 1925, el *llagar* de Feliciano Narres, ubicado en el barrio del Llano de Arriba, en Gijón, se publicitaba en El Noroeste ofreciendo «un tonel con baile» donde se aseguraba que, además de la sidra, «no faltarán los mariscos ni los clásicos huevos duros», y «en el soberbio patio habrá baile con organillo, gaita y tambor» (*El Noroeste*, 6-VI-1925, p. 3). En el mismo año, en la parroquia gijonesa de Somió se inauguraba el merendero Las Delicias, donde se ofrecía «baile y estupendo servicio de meriendas, cenas y *taquinos*»¹⁵ (*El Noroeste*, 18-X-1925, p. 2).

La sidra, por tanto, también se acompañaba de viandas que servirían, presumiblemente, para amortiguar los efectos del alcohol. En cualquier caso, pese a que su consumo seguirá ocupando un lugar central en estos espectáculos, en seguida los bailes-merendero promocionarán el mismo baile como la atracción principal y asumiendo que los jóvenes son su público privilegiado. Esto se observa, entre otras cosas, en la creciente inversión tanto en orquestas, como en equipos de sonido. La Venta Eritaña (Carreño), en este sentido, advertía que «a petición de simpáticas jóvenes de Candás, se hará una verbena [...] y mañana domingo habrá baile en el prado» todo ello aderezado con un «inmenso surtido de mariscos y sidra superior» (*El Noroeste*, 10-IV-1926, p. 2). El Recreo de la Guía, ubicado en Gijón, que constituía el ejemplo por antonomasia del baile-merendero, se vanagloriaba en 1928 del «éxito alcanzado el domingo [...] con motivo de la inauguración de la temporada de bailes», cuya jornada había sido amenizada por la famosa orquesta de Los Walker,

¹⁴ La *espicha* era un ritual de comensalidad ligado a la cultura popular tradicional de Asturias, que con el tiempo iría transformándose de la mano de la mercantilización del ocio, manteniéndose hasta la actualidad. El núcleo de la celebración consiste, como su nombre indica, en *espichar* un tonel de sidra, es decir, abrirlo o «romperlo». Tradicionalmente este ritual era realizado en el seno de la aldea tradicional, donde los circuitos de ayuda mutua y reciprocidad constituían un papel esencial en la vida campesina. De esta manera, cuando los vecinos de una aldea realizaban trabajos en una casería del lugar —esta institución del derecho consuetudinario, consistente en trabajo voluntario y recíproco entre los vecinos de una aldea, se conocía en Asturias con el nombre de *andecha*— el dueño acostumbraba, una vez finalizada la tarea y a modo de pago, a *espichar* un tonel, ofreciendo además viandas de la casa. Véase, a este respecto, García Álvarez (2011, pp. 21-40).

¹⁵ Los *taquinos* consistían en dados de pan ensartados con diversas viandas.

y donde los «devotos del néctar asturiano, que encontraron allí una sidra espléndida, quedaron entusiasmados» (*El Noroeste*, 26-VI-1928, p. 2). El desarrollo de estas industrias culturales a esas alturas era tan sustantivo que, al año siguiente, el Ideal Rosales, además de instalar equipamientos como pista de baile, quiosco para orquesta, o iluminación eléctrica, había expandido notablemente la oferta de comidas y bebidas, pudiendo encontrar allí «fresquísimo marisco, muy ricas empanadas de diferentes clases, fiambres, bocadillos, cerveza, vinos de las mejores marcas, licores, [y] excelente sidra» (*El Noroeste*, 15-VIII-1929, p. 4). Otro, como el Somió Park de Gijón, ofertaba en 1931, además de «bocadillos y toda clase de mariscos, con sidra de Colloto», la actuación de la Banda de Gijón y la orquesta Jazz Loredo, que alternarían sus pases con una «potente radiola con un inmenso repertorio de bailables coreados» (*El Noroeste*, 3-V-1931, p. 2).

En el caso de las salas de baile de invierno el consumo de sidra sería menor debido a la peculiar codificación de estas infraestructuras, en especial en las zonas urbanas, ya que debido al peculiar ritual del escanciado de la sidra se derramaría el caldo, ensuciando la imagen *glamurosa* que se pretendía transmitir. Por su parte, en las zonas rurales y urbanas menos dinámicas, donde las salas de baile tenían una estrecha vinculación con el mundo del *chigre*, probablemente el consumo de sidra estuviese más generalizado. En el caso del *dancing* gijonés El Charlestón, al igual que en otros locales similares, el despacho de bebidas se realizaba a través de la instalación de un ambigú, consistente en un servicio de barra americana más o menos moderno. Se sabe, gracias a un incidente ocurrido en este establecimiento en el que un individuo «le arrojó [a otro] una cerveza al rostro, por negarse a tomarla» que el consumo de este tipo de bebidas en los bailes comerciales debía de ser frecuente, más aún si se tiene en cuenta que Gijón contaba, por esta época, con la producción cervecera de la fábrica de La Estrella, situada en el Natahoyo (*El Noroeste*, 22-V-1928, p. 3). Una idea de los artículos ofertados en los bailes más populares se puede formar, por otra parte, a través de un robo ocurrido en la aldea de Barros (Langreo) en 1929; si bien es cierto que hay que tener en cuenta que los artículos sustraídos son en su mayoría dispendiosos, en especial las bebidas como el coñac.

Los «cacos» entraron por una ventana que da a un salón de baile contiguo a la casa [...] Los sujetos se habían llevado lo siguiente: 140'15 pesetas del cajón del mostrador; [...] dos tarros de ginebra; tres botellas de Quina; seis botellas coñac Domecq; cuatro de Ron Negrita; 10 latas de bonito; 10 de sardinas; 6 de anchoas; una de galletas; 7 libras de chocolate; dos docenas de huevos; tres kilos de jamón; un pan de tres kilos y otras cosas más. Se calcula lo robado en unas 300 pesetas. (*El Noroeste*, 3-IX-1929, p. 3).

En cualquier caso, el consumo de sidra también se estilaría en algunos de estos lugares, como en el Salón Capitolio-Bar Sol que celebraba nada menos que cuatro bailes semanales, «amenizados por la orquesta internacional Reis Mark y

potente radiogramola». Dicho espectáculo, además, se acompañaba de una nada desdeñable oferta de bebidas y comidas, destacando las «meriendas, *taquinos*, mariscos, vinos de las mejores marcas, licores exquisitos [y] sidra inmejorable», todo ello a «precios módicos» (*La Prensa*, 13-IX-1931, p. 3).

A lo largo de los años veinte, y muy especialmente a partir de la entrada de los años treinta, la dinamización de estas empresas continuó su tendencia ascendente. Hasta tal punto era así que, debido a la competencia creciente, muchas debieron de reinventarse no solo en lo que a la publicidad se refiere, sino en lo tocante a los servicios ofrecidos al público. Las orquestas y bandas contratadas, por ejemplo, serán cada vez más profesionales, estando integradas por profesores de música y, por tanto, ofreciendo un espectáculo sensiblemente mejor que el ofrecido antaño por la pareja del gaitero y el tamborilero o las orquestas de ciegos. Muchas veces, incluso, los miembros de las orquestas y bandas eran los dueños de los salones de baile, como era el caso de la Orquesta Alkázar, que regentaba el Gran Alkázar de Gijón. De este modo, el Somió-Park destacaba, en 1929, que en los bailes que se celebrarían habría un «gran alarde musical», actuando la Banda del Regimiento de Tarragona, compuesta por cuarenta músicos, y una orquesta americana integrada por ocho profesores (*El Noroeste*, 28-IV-1929, p. 2). De igual manera, el mismo Somió-Park aseguraba, el 25 de mayo de ese año, que debutaría

la famosa orquesta compuesta de negros auténticos americanos “Uncle Sam Jazz”, que recorre Europa, habiendo actuado en los mejores centros de recreo del mundo. como son el Cabaret Chinvis de Niza, Bar Tabarín de Morte-Carlo, El Patio de París, el Tokio de la Habana, Edar Concert de Barcelona y el Maipú Pigalls de Madrid, donde actuaron últimamente como atracción, obteniendo un gran éxito. (*El Noroeste*, 25-V-1929, p. 2)¹⁶.

En cualquier caso, a excepción de los ámbitos urbanos, donde su dinamismo socioeconómico permitía contratar este tipo de orquestas más profesionales, las bandas que amenizaban estos bailes eran de un signo mucho más humilde. En este sentido, lo más típico era la formación de las llamadas «orquestinas» de mozos, donde un grupo de jóvenes, generalmente de extracción popular, sabían defenderse de manera elemental en términos musicales, tocando de baile en baile por la

¹⁶ Pese a que en este caso la actuación de una orquesta formada por músicos negros parece ser cierta, en otras ocasiones se trataba de publicidad engañosa, ya que muy probablemente se tratase de músicos blancos maquillados y pintados de color negro. Esta práctica, por lo demás, troncaba con la tradición de los espectáculos de los *minstrels* estadounidenses del siglo XIX, un género teatral donde una serie de intérpretes blancos caricaturizaban, tras haberse pintado los rostros, a la población negra, imitando tanto su música como sus bailes, y siempre con el objetivo de presentarlos como algo ridículo e inferior. Sobre el *minstrel* véase, por ejemplo, Dale Cockrell (1997).

comarca o el concejo donde vivían. Ejemplo de ello era la Orquestina Las Delicias de La Felguera (Langreo), formada 1931 e «integrada por varios jóvenes de esta localidad». Además, como se aclaraba seguidamente, «el objeto de la formación de esta orquesta es solamente para amenizar bailes en cualquier parte del concejo y fuera de él» (*El Noroeste*, 2-I-1931, p. 3).

Por otro lado, cada vez será más habitual la celebración de rifas en los descansos de los bailes o, para atraerse al público femenino, el anuncio de regalos, que en muchas ocasiones son específicamente femeninos. Por ejemplo, el Maipú advertía, en noviembre de 1928, que durante el baile dominical «se rifará un magnífico collar entre las señoritas» (*El Noroeste*, 18-XI-1928, p. 2). También en los locales de los orfeones se solían celebrar bailes de pago, como era el caso de la Coral Mierense, que en 1930 listaba en *El Noroeste* una serie de artículos que se rifarían durante el espectáculo, y entre los que se contaban una cesta de costura, un abanico, una pañoleta, un juego de ropa interior, un corte de vestido de crespón y una cartera de viaje; todo ello destinado, cómo no, al público femenino. El Somió-Park, anunciaba en 1931 un espectáculo «amenizado por la Banda de Gijón, la notable orquesta Jazz Loredó y la potente radiola con un inmenso repertorio de bailables coreados» y donde, además, «a cada una de las primeras doscientas señoritas que hoy entren en Somió-Park, se les regalará una elegante botellita de sidra c[h]ampagne» (*El Noroeste*, 3-V-1931, p. 2). Además, en muchas infraestructuras también se instalaban atracciones muy diversas, como en el Parque de Atracciones de Gijón que, en 1934, además del principal espectáculo del baile, ofrecía al público diversiones como la montaña rusa llamada el «Tren Pirenaico» así como el «Cine Misterioso [...] Cucañas americanas y otras muchas diversiones» (*La Prensa*, 8-VII-1934, p. 4).

A todos estos reclamos destinados a la captación de un público masivo se añadirían la celebración de eventos, también de carácter eminentemente popular y femenino, como la celebración de concursos de *misses*. Los concursos de belleza, de hecho, se comenzaron a generalizar desde el comienzo de los años treinta. Estos se destinaban especialmente a un sector muy feminizado como era el de las *modistillas*, marcado por unos criterios de edad y de género muy definidos, ya que en su mayoría se trataba de mujeres solteras. En 1932 el Gran Alkázár anunciaba que se iba a escoger a «Miss Alkázár 1932», que consistía «en la elección de la señorita más bonita de las muchas que concurren a tan atopadizo salón [...] ejecutada por votación popular; es decir, que cada uno de los concurrentes propondrá a la señorita que crea más bonita» (*El Noroeste*, 29-III-1932, p. 2). Los concursos de belleza, de esta manera, encontraban una buenísima acogida entre las jóvenes de las clases populares, ya que, en realidad, permitía a estas disfrutar de un minuto de gloria, imitando a los iconos femeninos hollywoodienses de la época, como Greta Garbo; así sucedía en el caso del concurso del vestido de cuatro pesetas celebrado en el Salón Parisiana en 1933; una fiesta «dedicada a las modistas» (*El Noroeste*, 20-XII-1932, p. 2), que consistía en realizar un vestido con un presupuesto máximo,

precisamente, de cuatro pesetas. Sin embargo, probablemente fuese necesario insertar estos procedimientos en el juego de la negociación, dentro de la hegemonía patriarcal, de nuevas relaciones de género. Estos bailes son, en efecto, lugares de concurrencia de jóvenes de ambos sexos, si bien es cierto que la presencia femenina —muy especialmente la procedente de las clases populares— es notable. A la hora de la verdad, estos lugares se erigieron en espacios públicos donde las mujeres pudieron redefinir su feminidad, especialmente a través de una adopción de los atributos transgresores de la mujer moderna, que se traducía en una mayor autonomía y libertad. Los concursos de belleza, en este sentido, suponen una nueva estrategia, por parte de los sectores masculinos, de reencauzar la hegemonía sobre las mujeres. De hecho, eran tratadas como meras mercancías, depositarias de una serie de atributos, en especial la belleza, cuya única finalidad sería complacer adecuadamente a los hombres —el jurado del concurso— y, por consiguiente, afianzar su mantenimiento en una posición eminentemente subalterna, evitando que su presencia en el espacio público se volviese excesivamente preeminente.

En cualquier caso, estos espectáculos permitieron a las jóvenes de las clases populares apropiarse realmente de estos espacios, incorporándose, por ejemplo, al consumo de alcohol en lugares públicos y negociando nuevas relaciones de género. Además, los bailes eran espacios privilegiados para la ejecución de diferentes rituales de cortejo y para el desarrollo de unas prácticas de ocio vinculadas a unas interacciones sexuales más desinhibidas. Naturalmente, el alcohol ocupaba un lugar central en el favorecimiento de estas interacciones, ya que podía amortiguar los posibles comportamientos vinculados a la timidez. Lo que está claro es que estos entornos privilegiaban, como Kathy Peiss ha mostrado en el caso de los salones de baile de Nueva York en el cambio de siglo, las prácticas de *heterosociabilidad* (Peiss, 1985). Las transformaciones en las pautas juveniles de interacción sexual se vieron favorecidas, igualmente, por la expansión del baile *agarrao*, del tango, y del fox-trot, entre otros estilos, ya que estas danzas eran ejecutadas en pareja, implicando un contacto físico mucho más estrecho, al contrario que los profilácticos bailes folclóricos, donde las parejas apenas se rozaban. A propósito de la celebración de la fiesta del Nazareno de 1929, en Laviana, *El Noroeste* reflejaba de manera nítida esta faceta del baile: «Los que bailen lo *agarrao*/¡Qué ocasión se les presenta/Para ceñirse y decirse/*Cosiquines* a la *oreya*!» (*El Noroeste*, 12-X-1929, p. 3).

De la función del baile como espacio en el que flirtear y galantear daba cuenta, igualmente, el Teatro Jovellanos en un anuncio de 1933 publicado en *El Noroeste*, donde se presentaba como el

lugar de esparcimiento obligado para todo el elemento joven gijonés y para el que, disfrutando de buen humor o queriendo disipar penas, se decida a pasar alegremente unas horas a los acordes de una música deliciosa y en la tentadora compañía de una misteriosa mascarita. (*El Noroeste*, 10-XI-1933, p. 3).

Igualmente, si se echa un vistazo al grabado de la [Figura 1](#) se podrá observar la elocuencia de la escena para comunicar las formas de flirteo y cortejo típicas de los bailes. En primer lugar, la representación de los bailarines da cuenta de cómo los nuevos estilos adoptados durante este período favorecen la interacción y el contacto físico estrecho. Se trata de figuras delgadas y livianas, donde la contorsión y las ondulaciones producidas por el baile fusionan hasta tal punto las parejas que cuesta distinguir los varones de las mujeres. Igualmente, si se observa la escena representada al fondo, se puede observar una pareja situada en una mesa alargada. La figura masculina, fácilmente discernible por la parte superior del traje, se inclina sobre la mujer en una posición claramente seductora.

El lenguaje corporal del baile *agarrao* y sus connotaciones era, asimismo, descrito por algún observador. Así ocurría con P. P., quien en las páginas de *El Noroeste* redactaba unas líneas tituladas «Interpretación de un Vals»:

Pasan las parejas en un aire fugitivo; se quiebran en escorzos las líneas de mujer, hay suaves y elegantes inflexiones de los hombres. El remolino del baile es un *frufroteo* de sedas y palabras y un loco juego de ojos y bocas de mujer. (*El Noroeste*, P.P., 21-XII-1922, p. 2).



Figura 1. Grabado de un salón de baile realizado por Ignacio Lavilla para ilustrar la novela de José Díaz Fernández titulada *El ídolo roto* (*El Noroeste*, 12-I-1923, p. 3).

El mismo P. P. se expresaba de nuevo en el rotativo gijonés un año después, esta vez reflexionando sobre la importancia del baile en el cortejo. El autor lo ejemplificaba a través de un mozo de veinticinco años que, debido a que desconocía cómo bailar, no conseguía enamorar a ninguna joven. Más aun, cuando confesaba a una muchacha su pasmosa deficiencia, esta hacía un gesto que era interpretado por el joven como sigue:

¿Pero no le da a usted vergüenza, a los veinticinco años no saber bailar? ¿Y se atreve usted a solicitar el amor de una muchacha? ¿Qué porvenir ni qué dicha puede ofrecerle a una mujer un hombre que no sabe bailar? (*El Noroeste*, P. P., 27-I-1923, p. 2).

La importancia del baile en el cortejo era, por tanto, crucial. Todo apunta, en este sentido, que se trataba casi de un requisito que había que cumplir si un joven aspiraba a que el flirteo saliese exitosamente. Más aun, no solo se evaluaba de manera negativa, por parte de las mujeres, la ignorancia masculina en la práctica del baile, sino que incluso se consideraba muy positivamente el hacerlo con destreza. De esta manera, parece que en los años treinta se había introducido en el lenguaje popular un nombre para aquellos individuos que no eran especialmente hábiles en el arte de Terpsícore. Así, en un anuncio publicado en 1933 por el Teatro Jovellanos en *La Prensa*, se instaba a las mozas a asistir, asegurando que «harán acto de presencia los ases del baile y tampoco faltarán los que no dan pie con bola, vulgarmen- te conocidos por *pisa callos*» (*La Prensa*, 9-III-1933, p. 2).

En este anuncio, no obstante, se promocionaba una fiesta titulada por parte de la empresa gijonesa como el «baile del *enganche*», anunciado desde hacía un par de días. Esta celebración consistía en el emparejamiento de los jóvenes, para lo que

Es condición indispensable que la máscara para bailar, busque su pareja entre los caballeros que tengan el número idéntico al suyo. Por ejemplo: a la señora que le haya correspondido en suerte el número 1, bailará con el caballero que tenga el número 1 igualmente. Con objeto de que las parejas se puedan buscar fácilmente, los caballeros llevaran al número prendido en la solapa o en la espalda como lugares más visibles. (*La Prensa*, 7-III-1933, p. 2).

Se trataba, por tanto, de facilitar el cortejo entre los jóvenes, advirtiendo que «la que no *enganche* el jueves no *engancha* nunca» (*La Prensa*, 7-III-1933, p. 2). Asimismo, se invertían las pautas establecidas en el ritual del baile, según el cual debía ser el varón el que invitase a bailar a la muchacha. Además, esta fiesta también consistía en mercantilizar una costumbre popular que, en realidad, debía de estar bastante arraigada. Pese a que no se han encontrado fuentes que atestigüen su uso previamente, esta no debió de variar mucho mientras se mantuvieron en boga los bailes ejecutados en pareja. En este sentido, aun a finales de la década de los

cincuenta, en la aldea de Breceña (Villaviciosa), se practicaba el ritual de *enganchar*, explicado detalladamente por Luis Rosales Cambiella.

Enganchar sabes lo que ye, ¿no? *Vien* uno y *quédase* con ella... [...] *Enganchar* era de aquella... *les maniobres* de la juventud... [...] *Na* más que empieza el baile... tú vas a *sacala* a bailar Y ya... [cuando acaba la pieza le dices] Bueno ¿qué? ¿otra pieza? [y contesta ella] Sí. Y luego... a la segunda [le dices] ¿*Quédome* contigo? ¿*Quiés* estar conmigo? [y responde] Sí [...] [y entonces] Ya estás *tou* el baile bailando con ella...¹⁷.

De igual manera, y aproximadamente en la misma época, este ritual continuaba ejecutándose en lugares como la parroquia de Deva, en Gijón, lo que da cuenta de lo arraigada que se encontraba esta costumbre en la cultura popular. Así lo recuerda Gonzalo Ibaseta Vigil, vecino de esta parroquia.

¡*Enganchaste!* Sí... eso era... Si *ibes* al baile y... *bailabes* [...] pues... *unes cuantes piezas*... con una chavala... Y a lo mejor pues terminaba la orquesta y... bueno... *Marchabes* [con ella]... y entonces *deciente* ¡*Enganchaste!*¹⁸.

En cualquier caso, y pese a que se trataba de una costumbre en la que el cortejo se presentaba como un ámbito dominado por los varones —y, en realidad, era así en gran medida— las mozas también tenían capacidad para resistirse a las no siempre muy respetuosas tentativas de los mozos. De esta manera, el cortejo se presentaba como un ritual en el que se establecía una negociación entre las y los jóvenes, donde en muchas ocasiones pesaba la preservación del *honor* de las muchachas. Un ejemplo de resistencia femenina se puede encontrar en 1921 en el rotativo gijonés *La Prensa*, donde un anónimo autodenominado como «Un Poleso», reproducía una supuesta conversación entre dos mozas que había escuchado en la estación de Pola de Siero:

— Pues haber *fécholo* como yo lo *fixi* al tambor y la gaita que *non ye* tan difícil. Eso de *abrazase* así *les parejes ye* más tarde cuando el cura lo ordene.

— ¡Ay *fía* del alma no tengo más gusto que un día lo *apruebes!* Si *bailes* con suerte dos *pieces enteres tomes i* un cariño que ya no lo *dexes*.

— ¡Non *mialma non!* Aunque me pagasen buena *soldá non se dexa masuñar* esta *fía de so ma*.

¹⁷ Entrevista a Luis Rosales Cambiella, Taxista jubilado. Villaviciosa, 13 de marzo de 2023. Archivo personal del autor. En proceso de registro en el Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA).

¹⁸ Entrevista a Gonzalo Ibaseta Vigil, Taxista jubilado. Quintes, 19 de abril de 2023. Archivo personal del autor. En proceso de registro en el Archivo de Fuentes Orales para la Historia Social de Asturias (AFOHSA).

— La que se *dexa masuñar* a su gusto ye, porque yo ya aprendí una trampa en lo poco que bailé [...] Ya te *dixi* que frente a *min* vino [un joven] y posando el sombrero *díxome* muy *finu*... ¿Tiene *usté* la bondad señorita de bailar esta pieza conmigo? Bueno. Yo cuanto oí aquello de señorita *non lo pudi* remediar *muyer* [...] *Punxímonos* a bailar y *muncho* bien lo *facía* porque *non* perdimos compás. Pero el gran *condenau* aprovechaba el son de los trompicones *pa* meterse *per min* como los *furones*. Y yo al verme tan comprometía (pues *fedíai* el *aliendu* que corrompía) *punxi* el *codu* así *puntiau* y volviendo el *focicu fedio pa otru llau*. (*La Prensa*, Un Poleso, 2-VIII-1921, p. 4).

El cortejo, no obstante, con las transformaciones derivadas de los procesos de urbanización e industrialización, se había transformado de manera notable con respecto a las costumbres dictadas por la cultura popular tradicional, donde las mozas, debido al escrutinio parental y comunitario, gozaban de un mayor control sobre este. Así lo plantea la historiadora norteamericana Beth L. Bailey, arguyendo que, con el desarrollo de la industrialización y la urbanización, el cortejo y el noviazgo se inserta dentro de las lógicas capitalistas. De este modo, las prácticas y costumbres del flirteo tienen que ver, en este nuevo contexto, con su introducción dentro de circuitos mercantilizados, donde de manera creciente es necesaria la inversión de capital —por parte de los varones— para cortejar a las muchachas. Como son los varones los que gozan de un mayor poder adquisitivo, el flirteo se transforma, cada vez más, en un intercambio o transacción mercantil donde las muchachas son invitadas por aquellos, lo que se traduce en un menor control femenino sobre el cortejo y, por extensión, sobre el noviazgo (Bailey, 2013). Todo apunta a que los bailes de pago, lejos de escapar a esta lógica, la alimentaban. Así, parece que estaba perfectamente establecido que los varones, una vez llegaba el descanso a mitad de la tarde, debían convidar a una consumición en el bar a la pareja con la que estaban bailando. Este intercambio, que revela lo descompensadas que se encontraban las relaciones de género, así como la creciente mercantilización del noviazgo, se ve reflejado en un número de 1923 de *La Prensa*. Aquí, un anónimo que firmaba como «Un vecino de los cuatro cantones», narra un relato satírico en el que unos amigos se burlaban de un hombre de mediana edad que asistía a uno de estos espectáculos. Máximo, el protagonista, termina por sacar a bailar a una joven, a quien finalmente invita, en el descanso, a una consumición en el ambigú.

Máximo quiere hurtarse a su vista, y a tal fin propone a la máscara:

— ¿*Quiés* tomar un refresco? Ya *ye'l Descansu*

— Como quieras. ¡Ay, qué *espléndidu está'l tiempu!*

— Yo *non* lo gasto menos.

Entran en el café. A la pregunta del camarero, dice Máximo:

— *Pa* mí cerveza, y *pa* esta, lo que quiera» (*La Prensa*, Un vecino de los cuatro cantones, 28-I-1923, p. 3).

Las infraestructuras de estos espectáculos, en cualquier caso, disponían frecuentemente de palcos, un territorio anteriormente utilizado por los padres de los y, sobre todo, de las jóvenes para ejercer un control más efectivo sobre sus retoños. Sin embargo, a partir de este período parece que este territorio está siendo apropiado por los jóvenes —que ya asisten sin la compañía paternal a estos espectáculos— para unas finalidades muy diferentes. Más aun, los palcos eran lugares poco iluminados y recogidos de las miradas ajenas, con asientos de gran confort instalados en su seno, lo que favorecía que fuesen utilizados por las parejas para mantener una mayor intimidad y llevar a cabo prácticas alejadas de las convenciones sociales. Así parece suceder con ocasión de la temporada de carnaval de 1923, cuando *El Noroeste* daba cuenta de la necesidad de hacerse presentes todos estos aspectos en los bailes, mostrando la correlación entre el consumo de alcohol y la desinhibición. El autor alegaba que «en estos días es inevitable divertirse», y se preguntaba:

¿Qué hombre joven no ha de asistir estos días a los bailes, tragar alcohol, polvo y «confeti», decir procacidades a una máscara enfundada en un repudiable dominó verde [...]? [asegurando que se podían contar por miles los] episodios de pecado y de locura en la penumbra de esos antepalcos con divanes. (*El Noroeste*, 9-II-1923, p. 2).

Por otro lado, el consumo de alcohol, muy significativo para los jóvenes varones, tenía también una vinculación nada desdeñable con la transición hacia la edad adulta. De este modo, los jóvenes aprovechaban estas ocasiones para ejecutar rituales de masculinidad, desde el consumo grupal de sidra que fortalecía la solidaridad de los miembros, hasta el subsiguiente estado de embriaguez, comportamiento que se percibía como rasgo de virilidad y madurez; o al igual que el propio consumo de tabaco, un estimulante cuya popularidad atravesaba todas las diferencias sociales de edad, género o clase. De esta manera, fumar debía de ser una práctica bastante extendida en estos lugares, como bien lo reflejaba *El Noroeste* en 1927, arguyendo que el pasado domingo «la juventud terpsicoriana llenó los salones de baile, y la aglomeración fue tal [...] [que] la respiración y el humo de los cigarros formaban una atmósfera irrespirable» (*El Noroeste*, 22-XI-1927, p. 2). Su vinculación a la edad adulta, además, hacía que fuese un acto muchas veces percibido como un auténtico rito de paso, ya que se accedía a uno de los *placeres* propios de la madurez.

Por otro lado, durante estas ocasiones de sociabilidad era muy frecuente que se sucediesen «reyertas» entre mozos que redefinían en otro contexto la paliza *interparroquial* típica de la fiesta tradicional, y que dan cuenta de los rasgos aun marcadamente *plebeyos* de estos espectáculos. Pese a la condenación de esta práctica violenta, las peleas entre mozos eran, en realidad, una forma comunitaria

de resolver los conflictos. De este modo, ejecutar una bronca que, las más de las veces, finalizaba en pelea física, suponía socializar el conflicto en la comunidad y, por ende, significaba un fortalecimiento de los lazos comunitarios. Este aspecto de la violencia, y en especial de las peleas, ha sido señalado por David Garrioch (2002), quien opina que todo el repertorio escenográfico ejecutado por los contrincantes formaba parte de un llamamiento a la comunidad, para que actuase como juez y parte. En el caso de los jóvenes, los bailes públicos —había uno o más por cada barrio y aldea— constituían el escenario perfecto. Se trataba, por tanto, de una muestra de la capacidad de control que las comunidades populares continuaban manteniendo sobre los conflictos ocurridos en su seno, sin necesidad de la intervención de agentes externos. Era así como estas comunidades mantenían una cohesión interna, fundamentada en los lazos tejidos diariamente en los barrios y aldeas y que descansaba, en no poca medida, en esta capacidad autorreguladora. La mayoría de los conflictos remitían, como se podrá adivinar, al *honor* de una moza. Así, en 1921, en Allande, Manuel García, de veinte años, era apuñalado por Adolfo Calvo, de dieciocho, debido a que aquel «había bailado con una joven que había rechazado antes a Adolfo» (*La Prensa*, 15-VI-1921, p. 3). Igualmente, en 1923, en la parroquia gijonesa de Deva, se producía una reyerta en la entrada de un baile, «una batalla campal entre varios mozos, por antiguos resentimientos que tenían por cuestiones de noviazgos» (*El Noroeste*, 9-XI-1923, p. 3). Sin embargo, los conflictos no siempre remitían a «cuestiones de faldas». En las zonas rurales, por ejemplo, debido a la importancia de la industria ganadera, los conflictos en torno a las tierras o las cabezas de las reses podía encontrar su solución en un baile. De este modo, en 1922, en un baile público de la parroquia de Vega, en Gijón, Marcelino Carrio y Marcelino Entrialgo, tras intercambiar unas palabras sobre el ganado, entablaron una reyerta en el establecimiento (*El Noroeste*, 14-II-1922, p. 2).

Esta autonomía que presentaba la cultura popular, sin embargo, no era bien vista por las clases hegemónicas, quienes, entre otras cosas, rechazaban los rasgos y costumbres *plebeyos*. La *plebeyez* de los bailes era recordada en 1938 por «Manfer», quien lamentaba que un espacio tan elitista como el Teatro de los Campos Elíseos de Gijón, con el tiempo, fuese apropiado por las clases populares. De esta manera, aquellos «bailes honestos [...] fueron perdiendo poco a poco su característica y se convirtieron en bailes de “barullo” donde de vez en vez se producían “brincas” demasiado serias» (*Voluntad*, Manfer, 6-VI-1938, p. 3). Así, los intentos por domesticar y encauzar hacia unos marcos de *respetabilidad* burguesa las prácticas populares eran ejercidos por los empresarios de estos espectáculos a lo largo del período. Una nota alojada por el dueño del Pabellón Ideal —fundado en Luanco en 1920— en el Libro de Asientos local con fecha de febrero de 1925, muestra con elocuencia estos intentos de regulación y control de la cultura popular:

Prohibir en absoluto los enmascarados sucios, poniendo bastonero para el buen orden del baile e impedir den todos [...] patadas o saltos que no permitan oír la música y hace que la gente más seria y formal se marche por no aguantar los inconvenientes de unos cuantos fulanos informales. (Libro de Asientos del Pabellón Ideal de Luanco, 23 de febrero de 1925. Archivo Familiar José Ramón Gutiérrez. Citado en Pando García-Pumarino, 2009, pp. 223 y 260).

La figura del bastonero, como su nombre indica, remitía a un individuo cuyo cometido y «oficio» consistía en vigilar, bastón en mano, que las buenas formas y la moralidad se mantuviesen entre los jóvenes que bailaban en pareja. Si estos se abrazaban con demasiado ímpetu, o si se arrimaban en exceso, el bastonero haría uso de su herramienta, interponiéndola entre la pareja y separándola a una distancia *respetable*. Igualmente, el ejercicio de una selección en la entrada de estos espectáculos, para discernir quién podía y quién no podía entrar, se generalizará durante los años veinte. De este modo, empresas de los núcleos urbanos más dinámicos recalcarían estos aspectos en la publicidad de manera creciente. Se pueden mencionar ejemplos como el caso del Palacio de la Feria de Muestras —Campos Elíseos— que advertía en 1927 que habría «rigurosa selección» y que quedaba «terminantemente prohibido, y se vigilará escrupulosamente, la introducción de bebidas en el salón de baile», lo que significa que debía ser una práctica bastante frecuente entre los jóvenes el introducir de manera clandestina bebidas alcohólicas en los espectáculos más *glamurosos*, con objeto de evitar el pago de las consumiciones, lo que suponía una merma de los ingresos de estas empresas (*La Prensa*, 5-III-1927, p. 3). La introducción de manera furtiva de estas estaba facilitada, además, por la utilización de un artefacto como la petaca, que debido a su morfología plana era sencilla de ocultar en los bolsillos de la americana sin que el bulto fuera detectado por el portero o el bastonero. Así, se podía alcanzar el ansiado estado de embriaguez de manera mucho más económica. De igual manera el Teatro Jovellanos advertía en 1933 que en la entrada al baile se ejercería una «rigurosa selección» (*El Noroeste*, 2-II-1933, p. 2); y hacía lo propio, en el mismo año, el Cinema Asturias del Natahoyo, que se reservaba «el derecho de admisión en ambos sexos» (*La Prensa*, 1-X-1933, p. 3). Esta preocupación creciente por la fiscalización de la entrada vendría determinada muy probablemente, además, por la elusión del pago por el ingreso a los establecimientos. No debía ser infrecuente, en este sentido, que el público se colase en estos espectáculos. De este modo, este tipo de prácticas dan cuenta del ejercicio de toda una panoplia de resistencias populares a una mercantilización del ocio creciente, evitando el pago tanto de la entrada, como el de las bebidas, que en muchas ocasiones excedían las posibilidades económicas del público.

5. CONFLICTO Y CONTROL SOCIAL. CULTURA POPULAR Y PÁNICO MORAL EN LOS BAILES

Los bailes públicos, en tanto que lugares de ocio y sociabilidad popular juvenil, serían condenados por diferentes grupos sociales. El intento por ejercer un control sobre ellos residía en que se trataba de espacios donde diversas formas de la cultura popular —y no precisamente las mejor vistas— eran susceptibles de ser manifestadas de manera más autónoma, si bien es cierto que, como no podía ser menos, se encontraban con numerosas interferencias de la cultura hegemónica. En este sentido, los bailes de pago fueron un espacio sobre el cual se cernió también la lucha por la hegemonía. Desde grupos católicos a grupos socialistas, pasando por los gobiernos municipales, la patronal y el Gobierno Civil desarrollaron estrategias de control social sobre los bailes, lo que se enmarcaba en un interés por ejercer una fiscalización de la cultura popular¹⁹. Estas estrategias adquirieron formas muy diversas, desde la represión directa a la construcción de discursos repetidos enco-nadamente, en aras de generar lo que Stanley Cohen ha bautizado como «pánico moral». Los pánicos morales son definidos por este autor como períodos en los que:

A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests; its nature is presented in a stylized and stereotypical fashion by the mass media; the moral barricades are manned by editors, bishops, politicians and other [...] people; socially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions. (Cohen, 2011, p. 1).

Una de las estrategias que se sostuvo con mayor ahínco fue la represión indirecta mediante el establecimiento de unos impuestos elevados. Esta estrategia consistía, por tanto, en conducir al agotamiento a los dueños de estas infraestructuras, convirtiéndolos en negocios insolventes. Así, en 1921 la Comisión de Arbitrios de la Alcaldía de Gijón anunciaba que se había «oficiado a la guardia municipal y al capitán de la guardia civil para que no permitan que se celebren bailes públicos sin que sea presentado el permiso que justifique el pago de 50 pesetas» por baile celebrado (*El Noroeste*, 29-V-1921, p. 2). Sin embargo, las denuncias por incumplimiento de estos decretos serían sistemáticas, por lo que se encomendó a la Guardia Civil para, durante las tardes dominicales, vigilase con escrúpulo si en los barrios populares se celebraban bailes que incumplían con las ordenanzas municipales. Debido a esto, las protestas por parte de los vecinos de las comunidades que asistían a

¹⁹ En este sentido, y como desde hace tiempo ya han remarcado varios autores, partiendo de las reflexiones de Michel Foucault, los conflictos por el poder y los intentos de manipulación de este se encuentran completamente insertos en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Es imprescindible, a este propósito, la obra editada por Dirks, Eley y Ortner (1994).

espectáculos de esta índole no se harían esperar. Pocos días después de la resolución se publicaba en *El Noroeste* que el día anterior «visitaron al alcalde Comisiones de vecinos del extrarradio, con el fin de solicitar una rebaja en las cantidades que el Ayuntamiento acordó imponer a los bailes que se celebren» (*El Noroeste*, 5-VI-1921, p. 3).

Sin embargo, parece que la demanda de los vecinos no supuso modificación alguna en la cuantía a pagar al Ayuntamiento. Esta práctica, no obstante, seguiría realizándose, eludiendo el pago del arbitrio municipal, algo que debía de encontrarse bastante generalizado, ya que se pueden encontrar numerosas noticias en las que la Guardia Civil hace público el funcionamiento de estos bailes de manera «clandestina». De esta manera, en el mismo mes de junio de 1921 aparecerían varios avisos en este sentido. El día 10, por ejemplo, se notificaba que «la Guardia Civil denunció al alcalde que en las parroquias de Vega y San Martín de Huerces se celebraron bailes públicos, con entrada, por cuyo motivo tiene derecho el Ayuntamiento a cobrar 50 pesetas por cada uno» (*El Noroeste*, 10-VI-1921, p. 3). Apenas una semana después, se repetía la misma situación, aunque esta vez eran «vecinos del Natahoyo, Pumarín y La Calzada [los que] han celebrado bailes con entrada y sin haber satisfecho los arbitrios correspondientes», lo que se juzgaba de manera negativa. Incluso se notificaba, a modo de amenaza, que la Comisión de Arbitrios tomaría «las disposiciones correspondientes para que no se repitan estas transgresiones, empezando por prohibir los bailes en estos sitios si antes no satisfacen el impuesto» (*El Noroeste*, 18-VI-1921, p. 2).

Como el incumplimiento de la legislación era sistemática, la Alcaldía tuvo que disponer una ordenanza mucho más severa, pasando a un método de represión directa, y otorgando poder a la capitanía de la Guardia Civil para la clausura inmediata del baile público en caso de incumplimiento de alguna de las siguientes cláusulas: «terminar antes del anochecer, prohibición absoluta de venta de bebidas, garantizar el orden e impedir la entrada de menores de edad» (*El Noroeste*, 15-VI-1922, p. 2); unas disposiciones que, en suma, resumían las preocupaciones que rondaban a las autoridades cuando se enfrentaban a estas prácticas populares, así como las aspiraciones con respecto a su *moralización*. Su incumplimiento, en el peor de los casos, acarreaba el cierre del espectáculo, o conllevaba multas cuantiosas, como la impuesta al baile-merendero de El Combé debido a que, según la alcaldía, «en el baile [...] habían penetrado el pasado domingo niñas de 12 y 13 años» (*El Noroeste*, 23-V-1922, p. 3). La multa, de hecho, parece que afectó al baile-merendero, ya que pocos días después anunciaba en *El Noroeste* que «a causa de los impuestos de 300 pesetas para la Protección de la Infancia, el 10 por 100 del timbre para el Estado y 50 pesetas por baile a Arbitrios Municipales, quedan suspendidos los bailes de los lunes» (*El Noroeste*, 10-VI-1922, p. 3).

Poco tiempo después la Alcaldía ordenaría la prohibición de la celebración de bailes públicos. Encuadrada en una campaña de moralización y buenas costumbres,

la noticia fue acogida con regocijo por parte de sectores reformistas, como la Logia Jovellanos, que enviaba una carta al alcalde, donde felicitaba

efusivamente a su S. S. por la campaña emprendida en pro del bienestar de la población, tanto en lo económico como en lo moral, a juzgar por los medios que se vienen poniendo en práctica y lo publicado en el bando hace algunos días, concerniente a los escándalos en los bailes públicos. (*El Noroeste*, Logia Jovellanos, 4-VII-1922, p. 2).

En octubre del mismo año, sectores conservadores como las damas del Centro de Acción Social Católica, enviaban una comisión a la alcaldía con motivo de ofrecerle su apoyo «para impedir la celebración de bailes públicos» (*El Noroeste*, Damas del Centro de Acción Social Católica, 15-X-1922, p. 2). De manera diferente lo veía *El Noroeste* que, si bien apoyaba la campaña de moralización ejecutada desde las instancias municipales, no veía con buenos ojos la represión y prohibición de los bailes. De este modo, se optaba por una posición más paternalista y persuasiva, muy en sintonía con el moralismo reformista del rotativo, arguyendo que:

el baile es una diversión autorizada por las leyes; ninguna autoridad puede prohibir el baile, porque incurre en ilegalidad. Moralizar el baile sí puede, es un deber de la autoridad el hacerlo. Pero moralizar no es atropellar; es, sencillamente, corregir. (*El Noroeste*, 3-XI-1922, p. 2).

El argumento esgrimido por las autoridades municipales gijonesas para prohibir los bailes de pago era, fundamentalmente, el derivado de las prácticas que se realizaban en estos lugares por parte de un público popular, calificadas como inmorales, y que atentaban contra los preceptos de los valores hegemónicos. De hecho, el alcalde se expresaba con especial inquina al referirse en una entrevista para *El Noroeste* a lo ocurrido en el salón de baile llamado La Caldera, cuyos dueños eran la orquesta de ciegos La Nueva Luz, y donde, a juzgar por la máxima autoridad municipal se había permitido que «allí se celebrasen verdaderas orgías y bacanales, y además aquel salón no reúne, desde luego, las condiciones que determina el vigente reglamento de espectáculos» (*El Noroeste*, 2-XI-1922, p. 2). En cualquier caso, gracias a las protestas y a la movilización de la opinión pública desde las páginas del rotativo gijonés, pero también debido al arraigo popular de esta práctica, se ejerció la suficiente presión como para que el conflicto acabase siendo debatido por la Junta de Espectáculos de la provincia. Más aun, el mismo Gobernador Civil terminaría por reunirse con el alcalde gijonés ese mes de noviembre para ordenar que derogase la prohibición sostenida contra estos espectáculos (*El Noroeste*, 9-XI-1922, p. 2). La ofensiva parece que se intentó retomar en enero de 1924, decretando la alcaldía la prohibición de estos espectáculos siempre que se realizasen en salones cerrados, encomendando a la Guardia Civil que vigilase el cumplimiento de esta ordenanza (*E*

Noroeste, 6-I-1924, p. 3). A pesar de ello, la represión parece que fue más bien ineficiente, ya que mozas y mozos encontraron rápidamente establecimientos al aire libre donde poder divertirse. Así, por mucho que fuese pleno invierno, no parece que esto importase mucho a los jóvenes, o al menos así lo reflejaban Mar y Lino en *La Prensa*, afirmando que

como los bailes en locales cerrados se prohibieron, ahora triunfan los que se celebran al aire libre, y la juventud, sin miedo a las noches cerradas ni a las sombras nocturnas, visita los de Rocés, Pinzales, Cenero y Pumarín [...] Está visto que el baile se impone a todo culto entretenimiento. (*La Prensa*, Mar y Lino 15-I-1924, p. 3)²⁰.

La represión contra los bailes públicos no solo se había ejecutado en Gijón. Esta estrategia de control social se perpetró también en otros lugares de la provincia. De este modo, *El Noroeste* notificaba en 1925 que, en el concejo de Santo Adriano, reinaba «un estado de inquietud que los vecinos no ocultan debido a la actitud del alcalde al prohibir los bailes públicos en los terrenos del Municipio». Más aun, parece que el descontento era generalizado, ya que «la casi totalidad del pueblo protesta contra su actuación por considerar que la juventud tiene derecho a gozar de la expansión que les ofrece el baile». Incluso, la alcaldía se había visto obligada a multar a un grupo de mozas que en la calle habían propinado a la autoridad, al parecer, cantares precisamente no muy halagüeños (*El Noroeste*, 7-XI-1925, p. 3). Igualmente, la represión de los bailes podía manifestarse de manera violenta. Era el caso de lo ocurrido en el Salón Paredes, de Sotrondio, a la altura de 1929, cuando parece ser que «cuando más animado estaba, los municipales, por orden del señor alcalde, mandaron suspender el baile, por lo que hubo grandes protestas» (*El Noroeste*, 13-II-1929, p. 2). En realidad, estas protestas en defensa de los bailes dan cuenta de la capacidad de resistencia de unas formas de cultura popular que en absoluto se muestra pasiva, y que no acepta, ni mucho menos, los valores que se le imponen a través de las estrategias que buscan domesticarla y controlarla.

Sea como fuere, otras estrategias de control se desarrollaron durante los años veinte y treinta, como ya se ha comentado; y entre ellas hay que contar la construcción de discursos en aras de generar pánicos morales vinculados a estos lugares. Los

²⁰ Rocés y Pumarín se ubicaban en los alrededores de Gijón, mientras que Cenero y Pinzales se conectaban a esta urbe mediante la línea del ferrocarril de Langreo. Además, este tipo de resistencias, aunque bien pudieran ser inconscientes, no carecen en absoluto de importancia. De este modo, como ha señalado Jorge Muñiz «hay en estas disonancias diferentes grados y caracteres: hay subversiones totales y también, las más de las veces, parciales; hay resistencias conscientes y hay reinterpretaciones involuntarias [...] Y no por ser inconscientes dejaban estas actitudes de tener su relevancia», ya que, de alguna manera, presentan una inadaptación, siempre reducida, a las costumbres que se pretenden imponer desde fuera (Muñiz Sánchez, 2009, p. 212).

discursos, difundidos desde distintos ámbitos, conjugaban aspectos vinculados al consumo de alcohol, a la preocupación por los jóvenes —en especial por las muchachas— que aparentemente se mostraban cada vez más irreverentes con respecto a la autoridad parental, familiar y, por tanto, patriarcal; pero también por tratarse de un espacio público en el que la mujer gozaba de una autonomía creciente. Igualmente, la preocupación por las transformaciones en las pautas de interacción sexual generaría respuestas que, en no pocas ocasiones, ligaba estos espacios al mundo del burdel. Todo ello se utilizaría y se entremezclaría en discursos provenientes de sectores católicos, socialistas, reformistas-moralistas e, incluso, se *medicalizarían* desde discursos higienistas. Su finalidad, en realidad, era la de reformar, disciplinar y *racionalizar* un ocio y una cultura popular que, al gozar de un relativo grado de autonomía, se escapaba al control del poder. Así, los bailes se presentarán como espacios vinculados al *vicio*, provocado por el consumo de alcohol, pero también por tratarse de espectáculos que atentan contra la moral establecida, muy singularmente en el caso de las interacciones sexuales juveniles. Más aún, los bailes serán objeto de una bien definida preocupación hacia la juventud toda vez que, durante esta época, se desarrollará de manera creciente la mitificación de esta, invistiéndola con valores palingénicos. La moralización de los jóvenes, por tanto, era imprescindible para evitar la degeneración de un colectivo genético —la raza— que se traducía en la degeneración de otro colectivo político-social de mayor importancia —la nación—; una degeneración tanto más preocupante cuanto que se vinculaba no solo a enfermedades como el alcoholismo, sino a un ambiente moralmente reprochable donde, incluso, se practicaban estilos de baile provenientes de razas supuestamente inferiores. Además, al tratarse de lugares privilegiados donde las mujeres podían disfrutar del ocio en el espacio público, aumentando su presencia en él, y ejecutando rituales de cortejo, se condenará muy especialmente la presencia femenina, *medicalizando* en no pocas ocasiones la práctica y el espacio del baile.

Uno de los discursos más explotados por aquel entonces fue, obviamente, el antialcohólico²¹. Este discurso sostenía que el alcohol provocaba la degeneración del bebedor que, cegado por el vicio y por el caldo, acababa adoptando una actitud violenta que, las más de las veces, finalizaba en actos criminales. En este sentido, *El Noroeste* publicaba en 1923 con el gráfico y sensacionalista título de «Crónica Negra», un alegato en contra de la criminalidad generada por el alcohol. Se aseguraba que «los periódicos de Asturias vienen estos días chorreando sangre», y que «raro es el martes en que los diarios no recogen la noticia de la puñalada del baile, el disparo del “chigre” o el estacazo de la plaza». Estas desgracias, claro está, se achacaban a la ingesta inmoderada de sidra, bebida marcadamente popular.

²¹ Sobre el discurso antialcohólico en Asturias durante la Restauración, véase García Álvarez (2008).

La sidra, ingerida con la abundancia propia de esos monstruosos torneos de botellas, en que es más hombre el que más bebe, ejerce, casi siempre, de materia explosiva. El bebedor de sidra, a medida que va consumiendo el rubio líquido, se va cargando de fuerza expansiva. Dijérase que el hombre es en tales ocasiones un gran recipiente metálico, donde los gases pugnan por estallar. Al fin, la explosión se origina fatalmente, y aquella carga de gases se traduce en una puñalada o un pistoletazo. (*El Noroeste*, 18-V-1923, p. 2).

De igual manera, en 1924 un observador trubieco pregonaba en *El Noroeste* que cuatro reyertas entre jóvenes se habían sucedido en el transcurso de la última semana, tres de ellas ocurridas en tabernas y una en un salón de baile. A este propósito, el autor afirmaba que en la localidad se «batió el “récord” en ardor-bélico-alcohólico». Naturalmente, se concluía que «si estos jóvenes trubiecos dieron esos espectáculos tan poco edificantes débese, en gran parte, al abuso excesivo del alcohol» (*El Noroeste*, 19-XII-1924, p. 2).

Por su parte, J. Marsuave, en el mismo año escribía de manera apologética «Contra el Vicio» en Turón, Mieres. Su argumento se vinculaba con la insalubridad de los establecimientos donde se celebraban los bailes públicos. En opinión del autor, los jóvenes de esta parroquia «que en su mayoría son mineros», tras exponerse a la respiración de una muy escasa cantidad de oxígeno durante su jornada, debido a las condiciones laborales, tomaban la nefasta decisión de encerrarse «voluntariamente en uno de tantos antros del vicio». El problema, además, se fundamentaba en la reprobación de las propias instalaciones de estos bailes marcadas por condiciones supuestamente antihigiénicas. Una descripción que, en realidad, no se podía encontrar más lejos de la realidad.

El lugar que antes sirvió para los bebedores es hoy un salón de baile, sin ninguna condición higiénica, y aquel barro que resultaba por la caída de la sidra en el suelo, hoy está convertido en polvo, que los bailadores introducen en sus pulmones por medio de la respiración. (*El Noroeste*, J. Marsuave, 24-V-1924, p. 3).

Sin embargo, no contentos con mantener unas condiciones higiénicas aparentemente pésimas, la cuestión se agravaba por el consumo inmoderado de alcohol que, combinado con el desenfreno sexual desatado en estos espectáculos, terminaba por destruir la completa armonía de la familia patriarcal, llegando «a prostituirse la esposa, a pervertirse la hija y a corromperse la doméstica» (*El Noroeste*, J. Marsuave, 24-V-1924, p. 3).

A juzgar por un observador de Loredó (Mieres) el problema fundamental de estos espacios residía en que «el mismo local se utilice a las veces como expenduría de bebidas alcohólicas, dando con ello lugar a escenas poco edificantes» (*El Noroeste*, 1-VIII-1924, p. 3). Así, en 1928 la alcaldía de Gijón volvía a la carga y se

comprometía a «emprender una campaña moralizadora de costumbres, evitando la corrupción de la juventud y vigilando los bailes para cerciorarse de lo que ocurre en algunos salones de espectáculos», donde se aseguraba que «hay exceso de libación y de inmoralidad» (*El Noroeste*, 25-I-1928, p. 2).

El problema alcanzaba cotas más preocupantes toda vez que era la juventud quien asistía principalmente a estos espectáculos. La juventud, ya desde las tesis regeneracionistas, pero ahora con mucho mayor énfasis, era investida con atributos palingenésicos. Esta mitificación de la juventud, en quien se depositan las esperanzas para el futuro, conducía a una preocupación por encontrar unos cauces de socialización alternativos que, de alguna manera, evitasen su degeneración y con ella la del proletariado —en el caso de los socialistas— y la de la raza o la nación —en el caso de los grupos conservadores—. A la altura de 1925, un observador reproducía las quejas de algunos vecinos de Sama de Langreo, en especial los que tenían su domicilio próximo al Salón Pumarino, solicitando la presencia de un guardia, ya que «a la salida del baile se oye a muchos jóvenes, en su mayoría menores de edad, blasfemar escandalosamente. Al mismo tiempo nos dicen que es vergonzoso ver salir de dicho baile a niñas que no pasarán de doce años» (*El Noroeste*, 12-V-1925, p. 3).

A juzgar de algunos, la solución de estos problemas residía en la instrucción de la juventud, a partir de la construcción de ateneos con bibliotecas y permitir de este modo un desarrollo intelectual a los jóvenes, que se hallaban «emparedados en sus campos de fútbol y sus salones de baile» (*El Noroeste*, 18-II-1925, p. 2). Otros, como Pío, firmaban en *La Maniega* un artículo titulado «Moral vigente», donde achacaba las prácticas inmorales de los jóvenes a la mala educación proporcionada por la autoridad parental, arguyendo que «maestros y sacerdotes [...] son los únicos que intentan atajar el mal». Los padres, en opinión del autor, pecaban de una flexibilidad excesiva; «se les deja amplia libertad para todo: van a los bailes nocturnos, que son escuela de obscenidades y deshonestidad; frecuentan reuniones de adultos, aunque sea en tabernas, donde se blasfema, se murmura, se habla... a boca llena». De esta manera, el joven era preso de un ambiente poco favorable para desarrollar sus aptitudes y su bondad. Bien al contrario, este «nace con tendencia al mal, y su vida, en la mayoría de los casos, es una preparación para la práctica del mal» (*La Maniega*, Pío 1-VI-1927, p. 4).

Desde las instancias católicas y conservadoras, por tanto, se argüía que el pecado reinaba en este tipo de espectáculos. En 1930, *Religión y Patria*, condenaba a todos aquellos que «en los salones de baile pasan las horas en completa bacanal, agotando los bolsillos, pervirtiendo los corazones y perdiendo las almas» (*Religión y Patria*, 15-XII-1930, p. 2). De manera parecida se pronunciaba en 1935 R. F. Campoamor, en el rotativo *Acción: defensor de los derechos de la mujer* —muy vinculado a Acción Popular— donde advertía a los bailarines que «la lujuria es el resorte que os mueve, el imán que os aproxima, el fuego que os fusiona, la fuerza que os electriza, el eje de vuestras contorsiones» (*Acción: defensor de los derechos de la*

mujer, R. F. Campoamor, 9-III-1935, p. 3). Hay que tener en cuenta que la asociación de los bailes públicos con el desenfreno sexual por parte de la Iglesia gozaba ya de un amplio recorrido. Más aún, si se tiene en cuenta la expansión de manera masiva del tango —con las evidentes connotaciones de su lenguaje corporal— un estilo de baile condenado en 1917 por el Papa Benedicto XV. Pero también debido a la falta de recato que exhibían las mujeres con las transformaciones en la moda de los años veinte; de hecho, la preocupación eclesiástica por el cuerpo femenino se manifestó, en el caso español, en la publicación el 30 de abril de 1926, de una carta pastoral colectiva por parte de los arzobispos españoles, organizados en la *Junta de Reverendísimos Matropolitanos* (Lannon, 1999).

Los bailes públicos, a decir de *Acción*, así como las prácticas culturales desarrolladas en su interior, atentaban directamente contra el orden natural creado por Dios. De este modo, con motivo de un baile en el que se iba a elegir un «*misso*» o «Don Juan», un establecimiento había cambiado las pautas del protocolo del baile, debiendo las jóvenes sacar a los varones a la pista. Desde el rotativo católico se pronunciaban de manera catastrofista: «no dudamos que llegará el día en que ellos estarán en la cocina o durmiendo al *neñu* mientras ellas se solazan por los clubs» (*Acción: defensor de los derechos de la mujer*, 25-III-1933, p. 2). El baile, en suma, atentaba incluso contra la tan querida institución de la familia, ya que alteraba los roles y espacios estrictamente delimitados para varones y mujeres.

Sin embargo, en un contexto como el período de entreguerras, en los ámbitos conservadores y reaccionarios no tardarían en aflorar los discursos que proclamaban la degeneración de la raza cayendo, no pocas veces, en un racismo científico que defendía prácticas eugenésicas para mantener prístina la raza y la patria. *Acción*, en sintonía con la visión *degeneracionista* provocada por este tipo de espectáculos, vinculaba la decadencia provocada por la Segunda República con la contaminación de los jóvenes por las formas de vida extranjerizantes. Más aun, empleando un argumento racista, despotricaba contra el jazz y los bailes latinoamericanos que, en tanto que creados por razas presumiblemente inferiores —singularmente los negros— se trataba de bailes que recordaban al trasiego de los monos. La solución presentada era, básicamente, una contrarrevolución que liquidase estas prácticas e individuos contaminados, manteniendo solamente a la pura raza española. Esta visión, además, se aproximaba a visiones nacionalistas reaccionarias, donde se mantiene una posición ideológica antiliberal y antimoderna, que vinculaba estos espectáculos con el comunismo y la masonería. En este sentido, este discurso que llamaba al derrocamiento de la República se vinculaba a posiciones políticas *catastrofistas* y no *accidentalistas*:

Esta juventud decadente nos la han importado con la monótona estridencia de la música de negros, el tango de suburbio argentino, [...] que, como plaga maldita, invaden en estos últimos tiempos nuestra amada Patria española [...] Volvamos, volvamos al

hombre de antes, al hidalgo de tizona y chambergo [...] Arrinconemos los españoles, dignos nietos de aquellos, a estos mequetrefes al rincón de que nunca debieran haber salido y con sus insignias masónicas y sacrílegas que bailen las contorsiones simiescas, al compás primitivo y salvaje de una música de negros. (*Acción: defensor de los derechos de la mujer*, 11-VI-1932, p. 3).

La solución era, por tanto, educar a la juventud española, la verdadera, en valores cristianos y en una sana moralidad. Así, con motivo de una congregación de las Juventudes de Acción Popular en Covadonga para celebrar la Festividad de la Virgen, Eduardo Piñán y Malvar, afirmaba en *Acción* que la juventud

debe ser consagrada a una sana y honda formación moral y a la cuidadosa preparación de los oficios, actividades y carreras. Otra será grave equivocación social e histórica. Y es por eso por lo que nuestra J.A.P. [...] busca solamente a las auténticas juventudes españolas para educarlas en ideales de paz, organización y disciplina. (*Acción: defensor de los derechos de la mujer*, Eduardo Piñán y Malvar, 9-IX-1934, p. 2).

Esa juventud, argüía en enero de 1936 Luis C. de los Cobos, vicepresidente del Comité ejecutivo provincial

que dejándose de bailes y cines está atenta a los problemas del pueblo español para darle soluciones cristianas y españolas; esa juventud que sacrifica sus horas para hacer una España más grande y más justa, la España que muchos traicionan obedeciendo a internacionales, que son la antítesis de todo lo que en nuestra patria es y significa. Esa España que unos malos hijos quieren destruir sin pararse ni ante los delitos de lesa Patria. (*Región. Diario de la mañana*, Luis C. de los Cobos, 14-I-1936, p. 3).

Se hacía un especial hincapié en el problema que suponían estos nuevos espectáculos en las muchachas, que al parecer las corrompía moralmente. El Padre Laburu, en este sentido, hacía un llamamiento desde las páginas de *Acción* a las madres, pidiendo que contribuyesen a impedir el deslizamiento hacia la inmoralidad de sus hijas, ejerciendo un mayor control sobre los espectáculos y ambientes que frecuentan, ya que por aquel entonces «no han menguado, sino han crecido, las tentaciones y el ambiente propicio para desbordar las fantasías y los atrevimientos de los años juveniles» (*Acción: defensor de los derechos de la mujer*, Padre Laburu, 28-VII-1934, p. 2).

Este mismo argumento se esgrimía desde posiciones higienistas y en un momento tan temprano como el año 1918 por el médico Felipe Portolá, autor de la *Topografía Médica del Concejo de Gijón*, que había sido premiada nada menos que por la Real Academia Nacional de Medicina. En un apartado dedicado a «el peligro de la pubertad en las jóvenes», Portolá realizaba una serie de advertencias en mate-

ria higiénica, tanto física como moral. Esta última, siguiendo un decálogo higiénico redactado por el doctor Decornet, gozaba de una importancia ineludible, ya que «el espíritu reposa y adquiere perspicacia con las diversiones y distracciones; mas el abuso de ellas lleva a la pasión, y la pasión, al vicio» (Portolá, 1918, p. 283). En el caso de las jóvenes la higiene moral «es tanto o más necesaria que la física», ya que «debe atender principalmente a evitar las causas de los accidentes nerviosos y cerebrales»:

La educación que ha de imprimir para toda su vida su sello imborrable sobre el carácter y mentalidad de la joven, será atendida en esta época cuidadosamente, evitando, sobre todo, las emociones vivas. Los conciertos musicales, que hablan con especialidad al sentimiento, despertando ideas quiméricas, [...] los espectáculos, los bailes, no pueden menos de impresionar el cerebro maleable de un organismo que no está completamente formado, produciendo en las jóvenes, de suyo exaltadas, un sacudimiento profundo. (Portolá, 1918, p. 307).

Más aun, el doctor Portolá afirmaba que el mejor remedio para evitar estas desviaciones era la supervisión maternal, que debía actuar como maestra y confidente de sus hijas y que, para ello, debía «oponer al estado de impresionabilidad que hemos bosquejado esparcimientos reconstituyentes; preferir las reposadas y puras distracciones de la familia al bullicio enervante de las fiestas mundanas» (Portolá, 1918, p. 307). Se apelaba, por tanto, al cumplimiento de las obligaciones de la mujer en tanto que *ángel del hogar* decimonónico, un modelo que había hallado en la maternidad abnegada su plasmación más concreta (Aresti, 2001).

También los sectores patronales reprobaron estos lugares y prácticas populares. Más aun, con el desarrollo industrial de la región a partir de las explotaciones hulleras, pero también de la industria siderometalúrgica, se hizo patente la necesidad de fijar y disciplinar la mano de obra para aumentar los rendimientos productivos²². Ello pasaba, entre otras cosas, por la domesticación de unas prácticas de ocio popular que eran calificadas con frecuencia como irracionales e inmorales, ya que propiciaban el absentismo, el derroche monetario, y lo que era aún peor, el desperdicio del valioso tiempo en actividades supuestamente *inútiles*. Dentro de la minería asturiana, como es bien sabido, la patronal desarrolló una disciplina, el paternalismo industrial, que consistía en una concepción que partía de la infantilización de los obreros, por lo que se presentaba como una necesidad acuciante la interferencia en su vida cotidiana, procediendo a su gestión en términos racionales. Así, la construcción de la figura del patrón estaba marcada por un marcado tinte

²² Los conflictos entre las estrategias de disciplina industrial y la cultura popular en el cambio de siglo en Jorge Uría (1995).

patriarcal y, por extensión, la relación establecida entre este y los obreros debía de interpretarse en términos paterno filiales. Evidentemente, todo ello remitía a una estrategia global de control social en donde se aspiraba a paliar tanto la temida subversión social, como la supuesta inmoralidad que teñía todos los ámbitos de la vida cotidiana de las clases populares. Uno de los ejemplos más arquetípicos fue el que desarrolló la Sociedad Hullera Española —ubicada en el Valle de Aller—, compañía minera del marqués de Comillas, cuya eficiente gestión paternalista consistió, entre otras cosas, en su combinación con un discurso católico en el que la preocupación por el ejercicio de una sana moralidad contribuía a agravar las ya de por sí inútiles prácticas vinculadas al ocio y la cultura popular. Si bien la taberna había sido la diana principal de las críticas patronales, debido a su opacidad y su difícil interferencia por parte de las clases hegemónicas, otros espectáculos como los bailes de pago correrían la misma suerte²³. De esta manera, en fecha tan temprana como 1915 el jefe de guardería de la Hullera Española informaba de que

En el cine que en el Campón de Caborana tiene instalado el carpintero del grupo de Turca [...] he podido enterarme que piensa en la noche del 16 celebrar un baile cuya duración será hasta la madrugada del 17 [...].

Como quiera que se susurra que en alguna de las funciones cinematográficas dadas en dicho cine se han cometido algunos abusos contrarios a la moral, es de suponer que de verificarse este baile por su mucha duración y el continuo contacto entre jóvenes de ambos sexos pudiera dar lugar á que dichos abusos continuaran en mayor escala ó en la perdición tal vez de alguna de las jóvenes que asista a dicho espectáculo²⁴.

Como era de suponer, la compañía realizó los trámites necesarios para conducir al cierre del baile a través de la coacción ejercida por parte del jefe de la guardería, quien presumiblemente convidaría al dueño del local a escoger entre mantener su trabajo en la empresa o el baile. Naturalmente, la decisión de quien regentaba el espectáculo vino ampliamente determinada por el práctico monopolio que ejercía la compañía como empleadora en esta zona. Este factor, de hecho, provocaría que años más tarde, concretamente en 1923, la persona que regentaba otro salón de baile ofertase a la empresa, tras conocer las intenciones de la Hullera Española para

²³ Sobre el paternalismo industrial en la minería asturiana, véase Shubert (1984); Sierra Álvarez (1990); García García (1996); Muñiz Sánchez (2007).

²⁴ Carta de guardería a dirección, 15-2-1915, *Correspondencia de la dirección con el servicio de guardería*, Archivo Histórico de Hunosa, Sociedad Hullera Española, C/237.2. Quisiera expresar mi gratitud a Jorge Muñiz Sánchez por su estimable ayuda y generosidad al dejarme leer en primicia el borrador de su artículo, que lleva por título provisional «“Faltan muchos porque les quedó mal cuerpo del día anterior”. Antialcoholismo patronal en un contexto de paternalismo industrial. El caso de la Sociedad Hullera Española (Asturias), 1892-1936», donde se alojan tanto este como el próximo ejemplo vinculado a la Sociedad Hullera Española.

con estos espectáculos, la no renovación del contrato de alquiler toda vez que esta le proporcionase un empleo y le adelantase las seis mil pesetas que aún le faltaban para liquidar el pago del inmueble²⁵. También los ingenieros, profundamente preocupados por la cultura popular y sus interferencias en los rendimientos productivos de la mano de obra, alimentarían la condena de los bailes. Ejemplo de ello fue lo expuesto por el ingeniero de minas José Suárez Murias en 1916 en la *Revista Industrial-Minera de Asturias*, donde teorizaba durante algunas páginas sobre el «problema social». A su juicio se podían enumerar hasta siete causas que provocaban la profusión de huelgas en el sector. La quinta, como no podía ser de otra manera, remitía a las actividades vinculadas al ocio popular, que aparentemente solo contribuían

a prolongar indefinidamente los hábitos de indolencia y falta de actividad, que caracterizan a estas gentes [...] [ya que] no les guía otro móvil que el de pasar el tiempo sin hacer nada útil, o si acaso, a una gran parte, el del juego y el de armar camorras en las tabernas y sitios de baile o de algazara. (*Revista Industrial-Minera Asturiana*, José Suárez Murias, 16-VIII-1916, p. 547).

Sea como fuere, la condenación de los bailes públicos a través de la generación de un pánico moral que atentaba contra el orden social no fue solo patrimonio de los sectores conservadores. Así, grupos reformistas-moralistas como *El Noroeste* o *La Prensa* expresaban en sus páginas, como ya se ha comentado, la necesidad no tanto de prohibir, como de reformar estos espectáculos. En este sentido, es interesante ver cómo ciertos estilos de baile se condenaban de manera sistemática. Fue sin duda el charlestón el baile que, debido a su modernidad y extravagancia, llegaría a criticarse de manera más furibunda. Más aun, en no pocas ocasiones se argüía que su ejecución podría traer aparejada graves lesiones, e incluso la muerte. En cualquier caso, el rechazo del charlestón y del jazz se realizaba desde posiciones racistas y elitistas, donde se asociaba esos estilos con los negros, que supuestamente constituían una raza inferior. De esta manera, el charlestón suponía un ataque directo a la línea de flotación de la sociedad occidental y, por consiguiente, a la civilización burguesa, ya que esta constituía el estadio más avanzado de la evolución y el progreso humano. Por el contrario, las razas inferiores como los negros mantenían el estigma del salvajismo y del primitivismo, estigmas a los que se asociaba el charlestón y el jazz, que se veían generalmente —y no solo en Asturias— como danzas simiescas que imitaban bailes africanos más próximos, como ya se ha visto, a los movimientos del mono que a los del hombre occidental.

²⁵ Carta de un empleado al director M. Rubiera, 9-8-1923, *Correspondencia de la dirección y la subdirección*, Archivo Histórico de Hunosa, Sociedad Hullera Española, C/242.2.

Es así como en 1926 un observador escribía en *La Prensa* lamentándose que por esos días las danzas como la polca, la mazurca o el vals hubiesen pasado a la historia, junto con la música elevada que acompañaba estos bailes. En cambio,

Ahora privan el *shimmy* el *fox-trot*, el tango y el *charleston*. Las melodías de violines y violoncelos que ponían en los bailes una nota de cierto respeto a la tradición musical han huido impelidas por el empujón desconsiderado del *jazz-band*, anarquías de sonidos, disolución de las leyes de la armonía y del ritmo, que es no obstante el género que gusta a los contemporáneos. (*La Prensa*, 4-III-1926, p. 4).

En el mismo año y desde el mismo rotativo se publicaban unas líneas tituladas «El “Charleston” baile peligroso», en el que, además de lamentar la execrable americanización de las costumbres europeas que suponía su adopción, se advertía de las graves consecuencias que tenía para el cuerpo humano, singularmente para las mujeres. Se afirmaba que «los médicos de Estados Unidos se hallan muy inquietos de los efectos fisiológicos que determina el baile de negros», arguyendo que su práctica «conduce muy a menudo a la mesa de operaciones y origina por la tensión que impone a los músculos y órganos más esenciales, perturbaciones cardíacas y cerebrales de indudable gravedad». De hecho, se ponía el ejemplo de una bailarina neoyorkina que, debido a haber bailado el charlestón, propició que su pierna comenzase a inflamarse de manera repentina, por lo que hubo que trasladarla al hospital para someterla a una operación de urgencia. Igualmente, se notificaba de lo ocurrido en un aleccionador concurso de charlestón en Chicago, donde se aseguraba que varios participantes se habían desmayado y que, a juzgar por los médicos allí presentes, presentaban lesiones internas provocadas por los movimientos del baile, contrarios a la ley natural (*La Prensa*, 20-V-1926, p. 3).

En noviembre de 1926, el rotativo gijonés reiteraba los problemas médicos asociados a los nuevos bailes. En este caso, se reproducían las ideas del doctor Variot, un médico francés que había fundado en París un Hospital de Niños, y que aseguraba que «los bailes de nuestros días, que imponen movimientos bruscos y desordenados, son en extremo perjudiciales para las jóvenes [...] Su influencia es francamente nefasta en las mujeres débiles y repercute de modo decisivo en todo el organismo» (*La Prensa*, 18-XI-1926, p. 4). A la altura de 1933, se continuaba con el mismo discurso, teñido de un racismo evolucionista que oponía los bailes de la civilización a las melodías y movimientos salvajes del jazz «todos inarmónicos, artificiosos y simiescos». Más aun, su vinculación con el salvajismo y su proximidad con un proceso de involución hasta las formas animales se podía observar, a juicio del autor, en el propio nombre de estos bailes, como era el caso de «esos «fox trots» que ya en sí llevan el nombre que les pertenece, es decir, un trote de zorro». La solución debía ser tajante, y la propuesta, en este sentido, consistía en que esas danzas «debieran ser prohibidas en nombre del buen gusto y de la civilización»,

tratándose, en realidad, como lo que eran, obra de unos «negros borrachos» (*La Prensa*, 17-II-1933, p. 4).

En cualquier caso, la preocupación que más perturbaba a los observadores de la época era la vinculación entre estos bailes y las jóvenes. Más aun, el estilo de vida de la mujer moderna era algo que escapaba al entendimiento de muchos. Su presencia pública despreocupada, la asistencia a espectáculos muy diversos, la adopción de comportamientos reservados hasta entonces a los varones o la práctica de diferentes deportes eran transformaciones que provocaban una negociación creciente de la hegemonía patriarcal sobre las mujeres. Una estrategia para intentar ejercer un control sobre las jóvenes fue, como se ha podido observar, la medicalización de la práctica del baile. Esta práctica, junto con las transformaciones que acarrea la modernidad, era algo con lo que las muchachas debían mostrarse cautelosas. A juicio de *La Prensa*, nada había más pernicioso para la delicada salud femenina, para lo que se proponía la vida quieta y tranquila del ámbito doméstico:

Es preciso reconocer que cada día abundan más las mujeres que tienen el sistema nervioso enfermo. La agitada vida de nuestros días, el ruido, las diversiones febriles, el baile, la práctica de los deportes... todo eso es más que suficiente para acabar con el delicado sistema nervioso de una mujer. [...] El medio de gozar de buena salud, de nervios fuertes y de prolongada juventud, consiste precisamente en vegetar, en llevar una vida sosegada, placentera, desprovista de inquietudes y de afanes de todo género. (*La Prensa*, 21-X-1932, p. 4).

También desde las tribunas socialistas se condenaban los bailes. La juventud, en este sentido, se veía también con marcados tintes regeneracionistas, como la portadora de la redención del proletariado. Debía encuadrarse rápidamente en las organizaciones y en las asociaciones socialistas, singularmente en las Juventudes Socialistas fundadas, a principios de siglo, por Tomás Meabe. La regeneración del proletariado pasaba, por tanto, por la transformación de sus prácticas de ocio, ya que estas debían servir a su dignificación e instrucción en tanto que clase social; en suma, a su moralización. Estos jóvenes encontraban la perdición en actividades de ocio como los toros, el fútbol y el baile, todos ellos condenados desde las páginas de *La Aurora Social*. Desde estas, los *obreros conscientes* se lamentaban de la apatía de la que se veían aquejados los jóvenes de las clases populares que mostraban, a su parecer, más bien poco interés en el movimiento obrero y en las actividades realizadas en el seno de los ateneos. Así, Laudelino León, sindicalista minero de Vegadotos (Mieres) aseguraba que «los jóvenes de esta generación se hallan tan apartados de la organización, tan despreocupados de cuanto les afecta, tan aburguesados que no sienten la espada que les pincha ni la lepra que amarga su existencia». Esta apatía, proseguía el autor, se notaba en el sindicato, donde la presencia juvenil brillaba por su ausencia, mientras que desperdiciaban su tiempo en «en las corridas de toros,

en los partidos de fútbol, en conciertos y bailes» (*La Aurora Social*, Laudelino León, 7-I-1927, p. 3).

Por su parte, Marcelino González Pañeda, condenaba la actitud de los jóvenes de Villayana (Lena) a los que achacaba no tener «más ideales que ir a las tabernas y a los salones de baile». A su modo de ver «no solo hay que mirar los goces que nos pueden proporcionar esas diversiones durante dos o tres horas», arguyendo que «es vergonzoso que estén luchando los viejos y los jóvenes no se preocupen de nada» (*La Aurora Social*, Marcelino González Pañeda, 21-III-1930, p. 3). De igual manera, en 1929, un vecino de Riosa, instaba a la juventud minera de aquel lugar a que se organizase y se afiliase al Sindicato Minero, en vez de desperdiciar sus días en entretenimientos fútiles y deleznable. Así, condenaba las diversiones juveniles, en especial las dominicales, que consistían en asistir al baile tras haber echado unas horas en la taberna. Estos bailes, debido a su estrecha vinculación con el consumo de alcohol, degeneraban prontamente, convirtiéndose en espacios para las prácticas inmorales, ya que la escasez de luz conduce a que «los atropellos andan a poco precio» (*La Aurora Social*, 17-V-1929, p. 2).

También M. Méndez, a la altura de 1927, expresaba la necesidad del socialismo de contar con hombres que trabajasen por la propaganda de los ideales, lamentándose de las nuevas generaciones. A su juicio daba «pena ver a tanto joven distraído», permaneciendo impasibles ante los ideales socialistas y, aparentemente, «satisfechos del actual mundo burgués», alejados del deber y la obra con la que tendrían que estar comprometidos y que solamente se conseguiría a base de constancia y disciplina (*La Aurora Social*, M. Méndez, 22-VII-1927, p. 2).

En este sentido, la labor de propaganda de las organizaciones juveniles socialistas se erigía en una cuestión central. Desde el rotativo socialista en 1928 se instaba a desarrollar la obra cultural y educativa de las organizaciones, que debería estar especialmente focalizada en la expansión y formación de cuadros juveniles socialistas, ya que los

Comités de las Agrupaciones y Juventudes Socialistas son los más llamados a realizar esa labor de iniciar cosas conducentes a despertar el interés de los compañeros en el estudio de nuestros problemas, para proceder con más conocimiento, con más consciencia. (*La Aurora Social*, 2-XI-1928, p. 2).

Todo ello se fundamentaba en una visión de la juventud en la que se depositaba el futuro de la clase obrera y, por extensión, su misión histórica, animándolos a «poner mayor interés en la obra que os está encomendada como tales jóvenes obreros y socialistas» (*La Aurora Social*, 2-XI-1928, p. 2).

Por su parte, Enrique Menéndez, presidente de la Juventud Socialista de Turón, ejemplificaba la alternativa propuesta al vicio y la inmoralidad de los bailes desde las filas socialistas, haciendo un llamamiento a sus convecinos, e instándoles como sigue:

Joven trabajador: Medita unos momentos esas horas que dejas deslizar en tus años de juventud, preocupándote tan solo de los vicios nocivos, como son la taberna, el baile, etc., y que poco a poco te van encauzando hacia el camino del abismo. [...] Yo también reconozco, jóvenes de Turón, que nuestro espíritu necesita expansión, pero no esa expansión que nosotros hallamos en los establecimientos perniciosos, sino en las Casas del Pueblo, Bibliotecas, Grupos Artísticos, etc. [...] donde podemos hallar horas de placer y de recreo, al mismo tiempo que despertamos nuestra inteligencia. (*La Aurora Social*, Enrique Menéndez, 25-IX-1931, p. 3).

6. CONCLUSIONES

El ocio y la cultura popular, como se ha podido observar, se ordenan en función de criterios muy diversos, lo que ha conducido a la necesidad de incluir nuevas categorías analíticas en el estudio de los procesos históricos, sociales y culturales, tales como el género, la edad, la etnia o la región geográfica. Estos, de hecho, influyen poderosamente en la estructuración de la vida cotidiana de los agentes de un contexto cultural específico generando, por tanto, formas de la cultura popular muy diversas, así como escenarios donde la sociabilidad se manifiesta de manera heterogénea. En este sentido, la introducción de la juventud como un grupo de edad distintivo, al que se le asignan derechos, obligaciones y una serie de roles dentro de las sociedades industriales, ha permitido alumbrar toda una panoplia de espacios y prácticas de ocio y sociabilidad popular, sino específicamente, sí mayoritariamente juveniles. Es este el caso de los bailes de pago, unos espectáculos que, pese a surgir a comienzos del siglo xx, se desarrollaron de manera notable durante las décadas de los veinte y los treinta.

En las páginas precedentes se ha desarrollado una aproximación a los bailes que parta de su conceptualización como una práctica de ocio popular juvenil. En este sentido, debe insertarse en el juego de conflictos, influencias recíprocas, contradicciones e intentos de control social de la cultura popular por parte de la cultura hegemónica. Los bailes, como se ha podido observar, fueron lugares condenados por diversos sectores sociales, tanto por tratarse de espectáculos donde acudía una audiencia mayoritariamente juvenil, como por su ligazón con la transformación de las pautas de interacción sexual, con el consumo de alcohol o por los rasgos habitualmente *plebeyos* de las prácticas culturales allí realizadas, y que se pretendían *racionalizar* a partir de su inserción dentro de unos marcos más respetables.

De igual manera, la importancia en las comunidades populares de esta clase de espectáculos remitía a su vinculación con el ejercicio, por parte de los sectores juveniles, de una serie de rituales de cortejo que, en realidad, suponían el comienzo de muchos noviazgos que, finalmente, terminaban en matrimonio. En este sentido, los bailes facilitaban unas interacciones entre jóvenes más autónomas, desvinculadas

del escrutinio parental y vecinal, y jugando un importante papel en la reproducción social de las comunidades populares.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, L. E., Conde, F. (1994). *Historia del Consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid: Debate.
- Aresti, N. (2001). *Médicos, Donjuanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Bailey, B. L. (2013). *From Front Porch to Back Seat: Courtship in Twentieth-Century America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Bennett, T. (1986). Introduction: Popular culture and «the turn to Gramsci». En T. Bennett, C. Mercer, J. Woollacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations* eds. Philadelphia: Open University Press, pp. XI-XIX.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2020). Redescubrimiento de la cultura popular, 1959-2019. En S. Castillo, J. Uría (coords.), *Sociedades y Culturas. Actas del IX Congreso de Historia Social en España*, (pp. 146-147). Gijón: Trea.
- Bustamante, E., Zallo, R. (coords.). (1988). *Las industrias culturales en España*. Madrid: Akal.
- Cockrell, D. (1997). *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, S. (2011). *Folks Devils and Moral Panics. The creation of the Mods and Rockers*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203828250>
- Cunningham, H. (1990). Leisure and Culture. En F. M. L. Thompson (ed.), *The Cambridge Social History of Britain. 1750-1950. Vol 2. People and their*

Enviroment (pp. 279- 339). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521257893.007>

de Certeau, M. (1996) *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

De Pedro Álvarez, C. (2021). Fiebre de baile. Los nuevos “dancings” comerciales y la transformación de los hábitos de ocio e interacción sexual de la juventud popular y obrera de Madrid (1918-1936). *Rúbrica contemporánea*, 10(19), pp. 55-81. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.227>

Dirks, N. B., Eley, G. y Ortner, S. B. (eds.) (1994). *Culture, Power, History. A Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691228006>

Feixá, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.

Fiske, J. (2010). *Understanding Popular Culture*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203837177>

García Álvarez, L. B. (2008). Intemperancia, degeneración y crimen. El discurso antialcohólico en la Asturias de la Restauración. *Historia Contemporánea*, 36, pp. 57-83. <https://doi.org/10.1387/hc.3048>

García Álvarez, L. B. (2011). Comensalidad, sociabilidad y rituales de consumo. La «Espicha» en Asturias en el primer tercio del siglo XX. *Historia Social*, 71, pp. 21-40.

García Álvarez, L. B. (2013). *Sidra y manzana en Asturias. Sociabilidad, producción y consumo (1875- 1936)*. Oviedo: KRK.

García Fernández, C. (2002). *El cine español entre 1896 y 1930. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel.

García García, J. L. (1996). *Prácticas paternalistas: un estudio antropológico sobre los mineros asturianos*. Barcelona: Ariel.

García Martínez, A. (2008). *Antropología de Asturias I. La Cultura Tradicional, Patrimonio de Futuro*. Oviedo: KRK.

- Garrioch, D. (2002). *Neighbourhood and Community in Paris. 1740-1790*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gasnault, F. (1986). *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*. París: Aubier.
- Gillis, J. (1974). *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations 1770-Present*. Londres: Academic Press.
- Ginzburg, C. (2019) *Il formaggio e i vermi*. Milano: Adelphi.
- González-Quevedo González, R. (2002). *Antropología social y cultural de Asturias. Introducción a la cultura asturiana*. Siero: Madú.
- Gramsci, A. (2019). *Antología preparada por Manuel Sacristán*. Madrid: Siglo XXI.
- Hall, S. (1981). Notes on Deconstructing «The Popular». En R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory* (pp. 227-240). Londres: Routledge.
- Harris, M. (2009). *El desarrollo de la teoría antropológica*. Madrid: Siglo XXI.
- Harrison, L. (2022). *Dangerous amusements. Leisure, the young working-class and urban space in Britain, c. 1870-1939*. Manchester: Manchester University Press.
<https://doi.org/10.7765/9781526147882>
- Hesmondhalgh, D. (2018). *The Cultural Industries*. Londres: SAGE.
- Instituto Geográfico y Estadístico. (1915-1927). *Anuario Estadístico de España*. Disponible en <https://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=14270>
- Jacotot, S. (2013). *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: Lieux, pratiques et imaginaires des danses des sociétés des Amériques (1919-1939)*. París: Nouveau Monde Éditions, 2013.
- Laclau, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo y populismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Lannon, F. (1999). Los cuerpos de las mujeres y el cuerpo político católico: autoridades e identidades en conflicto en España durante las décadas de 1920 y 1930. *Historia Social*, 35, 65-80.

- María Alvargonzález, R. (1990). *Los Tranvías de Gijón*. Gijón: Compañía de Tranvías de Gijón.
- Martínez Martín, J. A. (dir.) (2001). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- Muñiz Sánchez, J. (2007). *Del pozo a la casa. Genealogías del paternalismo minero contemporáneo en Asturias*. Gijón: Trea.
- Muñiz Sánchez, J. (2009). Sidra y antialcoholismo patronal en la mina de Lieres (Asturias) durante el siglo XX. *Ayer*, 73, 195-213.
- Muñoz López, P. (2001). *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*. Madrid: Marcial Pons.
- Nott, J. (2015). *Going to the Palais. A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199605194.001.0001>
- Pando García-Pumarino, I. (2009). *Luanco, una historia local, 1890-1931. De las actividades recreativas tradicionales al ocio mercantilizado*. Gozón: Ayuntamiento de Gozón.
- Peiss, K. (1985). *Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple University Press.
- Perrot, M. (1996). La juventud obrera. Del taller a la fábrica. En G. Levi y C. Schmitt (ed.), *Historia de los jóvenes II. La Edad Contemporánea* (pp. 101-167). Madrid: Taurus.
- Portolá, F. (1918). *Topografía Médica del Concejo de Gijón*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de «El Liberal».
- Power, D., Scott, A. J. (eds.). (2004). *Cultural Industries and the Production of Culture*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203392263>
- Pujadas Martí, X. (coord.) (2012). *Atletas y ciudadanos. Historia social del deporte en España (1870-2010)*. Madrid: Alianza.
- Pujadas Martí, X., Santacana, C. (2001). La mercantilización del ocio deportivo en España. El caso del fútbol, 1900-1928. *Historia Social*, 41, pp. 147-168.

- Radcliff, P. (2004) *De la movilización a la Guerra Civil. Historia política y social de Gijón (1900-1937)*. Barcelona: Debate.
- Shubert, A. (1984). *Hacia la revolución. Orígenes sociales del movimiento obrero en Asturias, 1860-1934*. Barcelona: Crítica.
- Shubert, A. (2002). *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*. Madrid: Turner.
- Sierra Álvarez, J. (1990). *El obrero soñado: ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*. Madrid: Siglo XXI.
- Souto Kustrín, S. (2018). Historiografía y jóvenes: la conversión de la juventud en objeto de estudio historiográfico. *Páginas (Rosario): Revista Digital de la Escuela de Historia*, 22, pp. 16-38. <https://doi.org/10.35305/rp.v10i22.286>
- Storey, J. (2015). *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315744148>
- Tablante, L. (2004). La industria cultural: de la condescendencia de la escuela de Frankfurt a la afirmación de la inteligencia del ciudadano común. *Temas de Comunicación*, 11, pp. 39-69.
- Thompson, E. P. (1974). Patrician society, plebeian culture. *Journal of Social History*, 4(7), pp. 382-405. <https://doi.org/10.1353/jsh/7.4.382>
- Thompson, E. P. (2019). *Costumbres en común*. Barcelona: Capitán Swing.
- Uría, J. (1995). Cultura popular tradicional y disciplinas de trabajo industrial. Asturias, 1880-1914. *Historia Social*, 23, pp. 41-62.
- Uría, J. (1996). *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*. Madrid: UGT.
- Uría, J. (2008). *La España liberal (1868-1917). Cultura y Vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Uría, J. (2018). La historia del ocio y el contemporaneísmo español. Viejas y nuevas perspectivas. En García Carrión, M. y Valero Gómez, S. (coords.), *Tejer identidades: Socialización, cultura y política en la época contemporánea* (pp. 241-283). Valencia: Tirant.

Venta Ibaseta, P. (2023). Arqueología del ocio. Tecnologías y cultura material de los bailes de pago en Asturias (1918-1936). *Res Mobilis*, 12(17), pp. 1-37. <https://doi.org/10.17811/rm.12.17.2023.1-37>

Viyao Valdés, M.^a de la P., Martín-Ayuso Navarro, R. (2007). *Doce estudios etnográficos sobre el Oriente de Asturias [1920-1921]*. Gijón: Museu del Pueblu d'Asturies.

