

LA CORPORALIDAD DE LA MUJER EN EL BAILE DE LA SALSA. EL ESCENARIO Y EL  
BAR COMO LUGARES DE TEATRALIZACIÓN DE LA FEMINIDAD

Trabajo de grado para optar al título de antropóloga

MANUELA GARCÍA ARANGO

Asesora:

Ana María Tamayo Duque

Doctora en teoría crítica de la danza

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

2016

## **RESUMEN**

Tanto bailarines como bailadores constituyen la representación de unas formas de llevar el cuerpo como resultado de los avatares de la cultura y que se reproducen de manera recíproca en este en cuanto receptor y productor de conocimientos. Desde este trabajo se busca dar cuenta de las corporalidades de las mujeres en el baile y esas feminidades que socialmente construidas definen un deber ser mujer que se desdibuja y redefine en las academias de baile y los bares de salsa de la ciudad de Medellín. A partir del *habitus* y el poder disciplinario aplicado sobre el cuerpo, y partiendo de la autoetnografía como recurso metodológico se desarrolla una exploración corporal posicionando al cuerpo como medio de relación con el mundo y generador de conocimiento.

## **PALABRAS CLAVE**

Cuerpo, Género, Danza, Salsa, Autoetnografía, habitus, corporalidad

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente a mi madre, padre y hermana por su incondicional apoyo para alcanzar múltiples sueños; a Ana María Tamayo por las enseñanzas que guiaron este trabajo y que me permitieron experimentar el mundo de una manera distinta; a todos los maestros y maestras del baile que se esforzaron por hacer de mí una gran bailarina; y a mis compañeros y compañeras que bailaron incansablemente a mi lado.

Agradezco también al Balcón de los artistas por todos los aprendizajes recibidos y por permitirme participar a su lado en el *Colombia salsa festival 2015*, y al Eslabón prendido por todas esas noches de descarga salsera.

Finalmente agradezco a todas las personas que desde su paciencia y apoyo aportaron para que este proceso académico fuera ameno y gratificante; a mis amigos que me acompañaron a lo largo de mi carrera por las largas conversaciones que llevaron a cuestionar mi lugar social como antropóloga y bailarina, y a mis amigos bailadores que por medio de la salsa me llevaron a cuestionar mi cuerpo de mujer.

# TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	6
Autoetnografía y saberes situados en la investigación social .....	6
El cuerpo como receptor y productor de conocimientos .....	9
Todo inicia en el cuerpo .....	12
REVISIÓN DE LITERATURA .....	16
Cuerpo, prácticas y disciplina .....	16
Corporalidades .....	18
La construcción social del género .....	19
Salsa y dilución .....	21
Bailarines y bailadores en la salsa.....	24
BALCÓN DE LOS ARTISTAS .....	27
Entrada al contexto.....	30
Disciplinar el cuerpo salsero .....	32
Ensayo diario.....	38
Mujer y lógicas de mercado .....	42
Así se mueve una bailarina.....	44
Estética Camp feminidad hiperbolizada categoría de género .....	46
La hiperbolización de la feminidad en la salsa .....	49
Mi cuerpo no se adapta a esa feminidad. ....	51

Coreografía “No puedo más” Colombia Salsa Festival 2015 .....	54
La salsa como mercado cultural .....	62
ESLABÓN PRENDIDO .....	65
La pareja enlazada en el baile social .....	66
Lo que dice el cuerpo .....	68
Baile como lenguaje .....	71
Género y agencia: Tomando el control .....	75
La bailadora .....	78
Cuerpos diversos .....	79
CONTRASTE .....	81
CONCLUSIONES .....	86
BIBLIOGRAFÍA .....	88

# INTRODUCCIÓN

## *Autoetnografía y saberes situados en la investigación social*

A lo largo de mi proceso de formación académica pude comprender que los procesos investigativos implican un gran compromiso social que, desde una perspectiva micro y al unirse a otros procesos similares permiten la comprensión de este mundo ancho y ajeno que habitamos. Para lograrlo es imprescindible que en primera instancia la pregunta de investigación surja desde la cotidianidad de quien investiga, experiencias de vida que generen inquietudes iniciadas en la subjetividad y que capten una pequeña parte de la incomprendida realidad social. Esas experiencias personales, atraviesan no solo la construcción del tema de investigación sino todo su proceso, desarrollo metodológico y conclusiones que responden a esa indagación iniciada en los procesos personales y que conlleva a la generación de nuevos conocimientos. Lejos de perpetuar el discurso objetivista de la ciencia, este trabajo argumenta a favor de una mirada parcializada y situada, que permita conocer una realidad social a partir de procesos investigativos que tengan en cuenta la condición subjetiva del individuo que investiga, es decir, su condición socioeconómica, su contexto histórico, categoría de género en la que se inscribe y sus experiencias de vida, estos elementos van a generar un lente desde el cual se observará la realidad e inevitablemente será una mirada activa como un punto de vista situado que atraviesa los procesos investigativos de principio a fin.

En oposición a lo que propone el positivismo del siglo XIX, es de esta manera en la que se puede pensar en una investigación racional, pues al no concebir como verdad absoluta a la voz neutral y autoritaria de la o el investigador “objetivo”, se tiene la posibilidad de ubicar el lugar social de quien investiga en el mismo plano crítico del tema de estudio, teniendo en cuenta la clase, el

género, la etnia y las creencias de este sujeto para la comprensión de la realidad social analizada (Harding, 2002). No obstante, esta perspectiva investigativa no se debe confundir con el relativismo total en los desarrollos investigativos de las ciencias sociales, pues, en palabras de Donna Haraway “El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se está en todas partes” (1995: 329) siendo equiparable con la totalización de las ideas propuestas por la objetividad. En cuanto se es un sujeto situado no puede evadir la responsabilidad de su mirada, pues es allí donde radica una realidad objetiva, conocimientos racionales que incluyen a quien investiga como parte del cuadro en cuestión.

La investigación se convierte en un ejercicio político en cuanto establece relaciones claras de poder entre el sujeto investigador y la comunidad que compone el contexto de estudio. Un análisis desde el positivismo, por ejemplo, establecerá al investigador como sujeto de conocimiento respecto un grupo humano que no es consciente de los hechos sociales de su contexto, su relación debe ser distante pues el investigador evita transformar las dinámicas de la comunidad y deberá sobre todas las cosas mantener la objetividad para crear respuestas absolutas ante un fenómeno social. Por otro lado, una forma de investigación que busque menguar esas diferencias debe tener en cuenta la subjetividad de la persona investigadora, pues su posición en el sistema social le va a dar una mirada situada o un lente para mirar la realidad con base en todo el entramado social que lo rodea y lo constituye como un sujeto social. Ya no es entonces el supuesto sujeto de saber sino que busca dar cuenta de su conocimiento dado por su posición social y reconocer las diferentes formas de conocimiento que se manifiestan en el proceso investigativo, valorando el sistema de creencias y saberes propios de la comunidad.

En busca de un proceso investigativo que vislumbre otras posibilidades más allá del canónico método científico de investigación, la autoetnografía se presentó como un medio apropiado para

comprender las corporalidades de las mujeres desde mi propio cuerpo en el mundo social que rodea las prácticas del baile. Este tipo de investigación permite una relación más íntima con el contexto de estudio de manera que no se limita a una observación objetiva, sino que por el contrario, permite realizar un análisis desde mi misma como investigadora y sujeto político que hace parte de un contexto particular. Por lo tanto, se puede decir que este método de investigación permite, desde la subjetividad, establecer otros niveles de conciencia que conecta lo cultural, lo político y lo personal (Blanco, 2012).

La autoetnografía es definida por Ellis, Adam y Bochner como:

“una aproximación a la investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural. Este enfoque desafía las formas canónicas de hacer investigación y la representación de los demás y trata la investigación como un acto político, socialmente justa y con conciencia social”<sup>1</sup>.

Surge como respuesta a la desconfianza que produjo la voz autoritaria del método científico ante la idea de encontrar verdades absolutas en el mundo social, los académicos de las ciencias sociales visibilizaron la idea de que cada persona cuenta con diferentes supuestos del mundo y que las formas tradicionales de investigación eran cortas ante las grandes posibilidades de interpretar la realidad, la mirada masculina, heterosexual, blanca y clase media-alta dio paso a una gran diversidad de lentes que permitían otras formas de mirar. Por esto, y como ya ha sido mencionado, la necesidad de dar cuenta de una comprensión del contexto implica tener presente

---

<sup>1</sup> Traducción propia de Ellis, C., Adams, T., Bochner, A. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). Retrieved from <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>



el punto social desde el cual se observa. Dado mi caso, como un ejemplo claro, puedo asegurar que en mi condición de mujer, clase media y latina la interpretación realizada del tema de investigación será significativamente distante a la que realice ese hombre, blanco occidental y seguirá también distante de cualquier otro tipo de identidad. Se convierte en una responsabilidad ética y política en la que es necesario pensarse como una persona situada que investiga y que necesariamente tendrán que dialogar la experiencia como bailarina, la mirada antropológica y la voz de los otros comunicándose para realizar una comprensión del fenómeno de manera integral.

El desarrollo de la autoetnografía implica un proceso de introspección en el que situaciones personales se enlazan con fenómenos sociales, es decir, una mezcla entre lo biográfico y lo etnográfico donde la historia personal y la experiencia vivida, con todas sus sensaciones, se convierte en el surgimiento, no solo de una pregunta de investigación, también el personaje principal de la misma que en primera persona y como un sujeto más del contexto analiza una realidad que trasciende lo personal. Por esta razón la entrevista a otros actores, las búsquedas bibliográficas, grabaciones, fotografías y cada elemento que haga alusión a la pregunta en cuestión es de igual importancia a la experiencia personal misma. Es finalmente, este cruce de información y las bases teóricas las que le otorgan validez académica a la investigación, diferenciándola de una narración que quiere contar solo una experiencia personal (Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A., 2010).

### ***El cuerpo como receptor y productor de conocimientos***

Para llevar a cabo una investigación sobre el baile y teniendo en cuenta la perspectiva autoetnográfica es primordial que sea mi mismo cuerpo el que hable de la experiencia danzante.

El cuerpo como un ente activo, más que un lugar donde se inscribe la cultura es un medio de relación con el entorno, desde *la fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty irrumpe en la dualidad cartesiana y propone el ser-en-el-mundo como un estado en el que la misma carne se hace mundo desde la experiencia a priori de interacción, esa relación primaria que puede ser, en sus palabras, “una atención ante la vida” que reconoce al cuerpo como el principal receptor de conocimiento, una idea revolucionaria para la percepción moderna de producción de saberes que antepone lo sensorial a lo racional.

Esta forma de concebir lo corporal, más que definir el cuerpo como lugar pasivo donde se inscribe la cultura lo establece como un ente activo que dialoga con los contenidos simbólicos a la vez que produce experiencias y nuevo conocimiento. Implica asumir que somos cuerpo y que “el mundo no puede constituirse como mundo, ni el yo como yo, sino es en su relación” (Citro, 2006: 9), por lo tanto no se trata de un objeto que está en el espacio y el tiempo sino que es el cuerpo propio el que los habita sin la necesidad de las representaciones posteriores, desde la experiencia primaria el cuerpo ya interactúa y conoce el mundo (*Ibid*). No obstante, más allá de pensar el cuerpo como receptor de conocimiento, me propongo a pensarlo como productor de significados, en el que la experiencia corporal con el mundo está en constante funcionamiento, es decir el cuerpo y la mente intrínsecamente unidos para la misma producción de conocimiento durante la experiencia vivida.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Csordas postula el *Embodiment* como el concepto donde socialmente se construye la corporalidad, retomando el *habitus* de Bourdieu, y la fenomenología de Merleau-Ponty donde la experiencia corporal es primordial para hablar de un modo de encarnación o incorporación del conocimiento. Esta perspectiva que reconoce la experiencia del cuerpo como una forma de conocer el mundo es retomada por Csordas, quien propone

deconstruir la dualidad cuerpo/mente, afirmando que esta incorporación es la base existencial de la cultura y el sujeto (Mora, 2010). El cuerpo deja de ser entonces un lugar secundario de la experiencia y se postula como un generador de conocimiento primario en la relación con el mundo.

La aplicación de esta forma de concebir el cuerpo en los estudios en danza lleva a que necesariamente sea el cuerpo mismo el que experimente todo el entramado simbólico que se encuentra en cada uno de los movimientos que componen los bailes de dicho mundo social. Ya no es solo una investigación sobre el cuerpo sino que es desde el cuerpo y para el cuerpo.

Hacer parte del contexto de manera activa permite una mirada diferente que deviene de un mayor compromiso del contexto en el que se vive, Michael Jackson propone la “antropología fenomenológica”, retomando el *embodiment*, como una forma de comprensión del contexto que valora las impresiones inmediatas previas a los razonamientos de carácter intelectual. Este punto de partida investigativo conlleva a mantener una actitud metodológica de visibilizar lo corporal, estar alerta a lo sensorial, implica entender el cuerpo como el sustrato existencial de la cultura y el sujeto (Del Mármol, Mora y Sáez, 2012) para realizar un análisis de las danzas. Deidre Sklar (1991) afirma que un enfoque etnográfico aplicado a la danza implica observar y describir a las personas en movimiento y conocer el mundo simbólico que está más allá del movimiento, no obstante, desde una perspectiva fenomenológica de la danza en la que la misma etnógrafa sea bailarina permite dilucidar otro tipo de respuestas como “¿por qué las personas se mueven de la manera en que lo hacen, y cómo su forma de moverse se relacionan con la forma en que vivir, lo que creen y lo que valoran?” (Sklar, 1991: 6), el o la etnógrafa ponen sus habilidades y su cuerpo

para hacer un análisis de un contexto social dado y comprender a las personas que lo habitan (*Ibid*).

Si bien la etnografía de la danza se ha centrado en la observación del movimiento desde los sistemas de notación tradicionales, el realizar un estudio de la danza implica entender que ese movimiento se encuentra atado a un conjunto de símbolos culturales que deben ser comprendidos para dar cuenta del significado de dicho movimiento. El análisis del movimiento por lo tanto será, una herramienta que junto a las técnicas etnográficas tradicionales como la observación, relatos de vida y entrevistas podrá lograr una comprensión de la danza y los significados en el mundo social. Su aplicación metodológica implica una relación dialéctica entre el estar adentro experimentando el contexto desde lo sensorial y el estar afuera observándolo teniendo en cuenta la perspectiva teórica. Así, desde mi experiencia como investigadora es primordial que me observe como sujeto de estudio que hace parte del contexto del baile, para llegar a la autorreflexividad teniendo en cuenta de qué manera participo en la totalidad del grupo y cómo percibo desde mi mirada el contexto que se me presenta (Skylar, 1991).

### ***Todo inicia en el cuerpo***

La pregunta por el cuerpo necesariamente surge desde la experiencia sensible en la realidad social que habita, los cuerpos interactúan en un mundo que, constituido y ordenado por las dinámicas sociales establece cánones y formas corporales específicas que le dan sentido y lo hacen funcional. No obstante, cuando esos cuerpos que exige el sistema social no encajan completamente en la estructura dominante se generan incomodidades e inquietudes que nos llevan preguntarnos qué pasa con ese cuerpo y su relación con el mundo.

Cuando quise entrar a un grupo de proyección de bailes de salón, si bien ya conocía los códigos básicos y su estructura, mis profesores me reprendían constantemente por “mi falta de feminidad” a la hora de bailar. La feminidad es un elemento muy importante para bailar ritmos de salón en escenario, pues siendo una expresión que perpetúa desde las corporalidades la heteronormatividad, es común que el público quiera ver esa mujer sensual que caracteriza a las bailarinas y cómo se contrasta con la masculinidad de su pareja en la que bailan en un juego de seducción. Yo no podía creer que a mi cuerpo de mujer le faltara feminidad y que además mis intentos por lograr alcanzarla fueran vanos, la paradoja crecía aún más cuando mi profesor – siendo hombre- se esforzaba por enseñarme el secreto femenino desde su cuerpo que movía con tal gracia, sensualidad y delicadeza que parecía más innato a él que a mí. Paralelamente, otra incomodidad de mi cuerpo me llevó a nuevas preguntas respecto al baile, y fue la experiencia en las clases de salsa afroantillana las que continuaron constituyendo nuevos interrogantes. En el curso entendí que la salsa cubana se caracteriza por tener una constante semiflexión en las rodillas que permite una relación con la gravedad, su espacialidad se relaciona con la circularidad y muestra corporalidades tranquilas que desde el goce disfrutaban del baile social. Yo por el contrario ya cargaba en mi cuerpo con la salsa en línea, un estilo de baile popularizado en Estados Unidos donde la corporalidad se encuentra más cercana al ballet, los cuerpos desafían la gravedad buscando siempre estar alineados hacia arriba y la espacialidad del baile se encuentra determinada por una línea imaginaria en la cual los bailadores deben permanecer. Son dos estilos de salsa que desde la disposición de sus cuerpos y su movimiento visibilizan diferentes formas de ver y relacionarse con el mundo. Mi cuerpo entonces descubrió que el minucioso y continuo proceso de enseñanza de la salsa en línea y su énfasis como proyección escénica había condicionado mis movimientos haciéndolos incorrectos cuando buscaba representar esa

corporalidad afroantillana. Comprendí entonces que este condicionamiento corporal hacía parte una relación política del cuerpo donde los procesos de blanqueamiento de los bailes africanos fueron la base para la constitución de la salsa que ha conquistado el escenario internacional.

La pregunta fue inminente, ya era inevitable no asistir a los espectáculos de salsa sin pensar en la feminidad de aquellas mujeres que participaban y cómo sus cuerpos representaban una identidad que en nada se parecía a aquellas mujeres que bailaban en la calle y los bares de salsa. El espectáculo presentaba toda una performance con feminidades exageradas que desde el movimiento, la vestimenta y la actitud buscan seducir a un público que las admira y desea como el estereotipo ideal de mujer; en los bailes que realizan hacen uso de una técnica precisa ya delimitada por las competencias de salsa que, definen lo correcto y lo incorrecto en la forma de bailar y que representa la imagen diluida pero exótica de la mujer latina. Por otro lado miraba a aquellas mujeres que en busca del placer del baile se movían al ritmo de la música en los contextos de ocio como bares y discotecas, su cuerpo no tienen una técnica precisa en la ejecución de los movimientos, ni tienen como fin último seducir a un público que las admira, por el contrario parece haber mayor libertad en esos movimientos de un baile que está dado exclusivamente en relación con su pareja, donde se permite el juego con la gravedad, y las posturas corporales no necesitan del ballet ni de la academia para lograr un buen baile en la pista.

Y es así como inicia este proceso de investigación sobre la corporalidad de la mujer en el baile de la salsa, donde mi cuerpo es principio y el fin en una búsqueda de responder desde la antropología una pregunta que toca mis entrañas y que a su vez hace parte de un entramado social, cultural, económico y político que define el mundo en el que vivimos. Su análisis si bien me permite resolver situaciones personales también permite visibilizar el contexto social del

baile como un mundo en el que se reproducen las relaciones de poder de género, clase, etnia de la realidad social contemporánea y el dominio que ejerce el sistema económico en la cultura por medio de las industrias culturales.

## REVISIÓN DE LITERATURA

### *Cuerpo, prácticas y disciplina*

Para llevar a cabo un estudio de la corporalidad de la mujer en la salsa desde la antropología es imprescindible inicialmente comprender qué es el cuerpo ¿Es posible un estudio de, desde y para los cuerpos? Para responder a esto es fundamental remitirnos a los estudios del cuerpo que si bien tiene un origen biológico que se fortalece con los avances en medicina en el siglo XIX, los estudios del siglo XX nos dan nuevas luces dejando de lado los condicionamientos orgánicos, y que nos permiten entender la relación del cuerpo con el contexto social y la experiencia vivida como un medio de conocimiento.

Uno de los pioneros en los estudios de la antropología del cuerpo es Marcel Mauss quien con sus postulados sobre las técnicas del cuerpo propone un reconocimiento del cuerpo más allá de la estructura anatómica para darle valor como medio para habitar en el mundo social, por esto propone estudiar las técnicas corporales a partir de cada cultura y en el marco de los contextos históricos, es decir, que los cuerpos adquieren unos modos y formas de representación dependiendo de la sociedad y época a la que pertenecen.

Mauss define a las técnicas corporales como “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (1936: 337), cada cultura establece unas costumbres propias que se llevan al cuerpo para determinar las formas de ejecutar las acciones y concebirlas de manera “natural”. Por lo tanto, las formas de caminar, marchar, nadar, correr, y dormir, son producto de una idiosincrasia social y normatividad específica que determina el deber ser de los cuerpos por medio de técnicas aprendidas mecánicamente desde la imitación adquiriendo sentido de manera contextual en el sistema cultural donde son creadas. Si



bien Marcel Mauss es un pionero en la antropología del cuerpo, sus análisis describen un cuerpo pasivo y receptivo de significados inhabilitando la posibilidad de concebir una relación dialéctica en la que los sentidos sean generadores de nuevos conocimientos.

Otro exponente que permitió la comprensión de las prácticas y el cuerpo es Pierre Bourdieu desde el concepto de *Habitus*. Este concepto es definido como un sistema de disposiciones duraderas y transferibles que son producto de unas condiciones de existencia en el ámbito social y que son generadores de prácticas y representaciones (Bourdieu, 1980). El *habitus*, se construye desde el ámbito colectivo y se incorporan en cada uno de los cuerpos, determinando formas de comportamiento y condicionamientos modelados por las condiciones culturales y materiales que los rodea, es por tanto, lo social llevado al cuerpo y se instala de manera duradera hasta el punto de ser completamente naturalizadas tras un proceso de aprehendizaje continuo. Al igual que en los pensamientos de Mauss, se visibiliza en el *Habitus* una forma de percibir el mundo social y de habitar en él. Este concepto se relaciona con el *sentido práctico* como una necesidad social naturalizada y manifestada en esquemas motrices o automatismos corporales no comprensibles por quienes lo producen, pero que se encuentran habitadas de un sentido común y colectivo. Estos esquemas se incorporan por medio de una pedagogía implícita que inculca todo un conjunto de normativas insignificantes traducidas desde un ámbito no consciente, en maneras corporales y verbales (Bourdieu, 2007). Es decir, las prácticas corporales son el resultado de una estructura intersubjetiva adaptada de manera inconsciente y que son heredadas por medio de la tradición generando normatividades en los modos de comportamiento.

Un representante primordial en los estudios del cuerpo sin duda es Michel Foucault como el principal exponente de la política que es llevada al cuerpo. Sus planteamientos en el texto *Cuerpos dóciles* proponen un cuerpo marcado por las micropolíticas del poder que se

llevan a cabo por medio de las disciplinas, fuerzas que se ejercen para hacerlos cada vez más útiles y eficientes en busca del aumento del rendimiento y eficacia de los cuerpos. La escala de control se aplica al cuerpo de manera constante en cada uno de sus segmentos corporales y se evidencia en movimientos, gestos y actitudes, hay por tanto una coerción permanente que se lleva a cabo en el proceso de la acción más que en el resultado de la misma. “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las "disciplinas" (Foucault, 1976: 141). Las disciplinas son mecanismos que hacen al cuerpo obediente y más útil desde una anatomía política que se reproduce en la escuela, hospitales y la organización militar, a partir de “una anatomía política del detalle” (*Ibid*: 143).

### ***Corporalidades***

Los estudios del cuerpo realizado por los anteriores autores permiten ver el cuerpo más allá de lo orgánico o lo anatómico, es también el lugar de los sentidos, de lo simbólico y dónde se instala el poder. Zandra Pedraza resume este entendimiento del cuerpo en el concepto de *corporalidad*, su surgimiento proviene de la necesidad de salir del esquema dual moderno en el que se encontraba el cuerpo donde se concebía como una materialidad inerte pensada como una sustancia física que depende de las reglas propuestas por las ciencias exactas y disciplinas biomédicas. (Pedraza, 2004). La corporalidad por su parte está relacionada con la experiencia corporal, está construida por las dimensiones emocionales, sociales, psíquicas y simbólicas. Siguiendo la sociología contemporánea Pedraza afirma que la construcción social del cuerpo va a determinar la experiencia vivida y social de su cuerpo desde las categorías elaboradas por su

cultura. Para lograrlo se le da particular importancia a la cenestesia dando campo a la subjetividad que confirma la existencia humana también desde las emociones y los sentidos y afirma “Lo que busca destacar el concepto de corporalidad es que se tiene un cuerpo, se reconoce que se lo tiene y entonces se es un cuerpo” (*Ibid*: 11).

### ***La construcción social del género***

El desarrollo teórico de estos conceptos sirve como base para la comprensión de esas corporalidades que construyen las mujeres en la salsa, donde los cuerpos establecen una clara relación con el contexto cultural en el que se encuentran y que están originados en estereotipos que se construyen desde los procesos de occidentalización de la feminidad. Es decir, más allá de lo orgánico, las corporalidades se adscriben a una categoría de género que no se encuentra sujeta a su condición biológica sino que surge como una construcción subjetiva donde están en juego la relación del cuerpo y el mundo social. Butler nos permite comprender la categoría de género desde la idea de teatralización del cuerpo afirmando que lejos de los antecedentes cartesianos que pensaban el cuerpo como una materia inerte y sin significado, este tiene una esencia interior, reflejo de un discurso que es público y social donde los géneros se inscriben como invenciones que no pueden ser ni verdaderos ni falsos sino producto de los discursos construidos que le atribuyen identidades (Butler, 1990).

No obstante, el feminismo desde hace ya algunas décadas tenía claro que el género se ha constituido como una construcción simbólica que gira en torno a la condición biológica del sexo. El control de los cuerpos a partir del sistema binario heteronormativo, establece lo masculino y femenino como categorías antagónicas y complementarias, con modos de comportamiento

particulares que determina la relación subjetiva de los cuerpos en el contexto social. La antropóloga Marta Lamas, ha descrito el género como “el conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (Lamas, 2000: 3), con esto la autora se refiere a que hay una construcción cultural y simbólica determinando modos de comportamiento de hombres y mujeres que surgen desde la diferencia biológica. Estas construcciones son determinantes en la forma en la que se relacionan los seres humanos en sociedad como la división del trabajo y estableciendo claras relaciones de poder. Este conjunto de ideas y prácticas estructuran estereotipos ideales de feminidad y masculinidad que transversalizan la individualidad de los cuerpos pero, en palabras de Lamas, “marca la percepción de lo social, lo político, lo religioso y lo cotidiano” (*ibid*), es decir, atraviesa todos los ámbitos comunes del día a día a partir de formas de ver la realidad, conductas y prohibiciones determinadas por su condición de género.

Estas corporalidades sexuadas hacen parte de un sistema heteronormativo que responde a una construcción estética de la mujer donde debe responder al deseo de la mirada masculina, ya Laura Mulvey nos advierte de este elemento en su texto *Placer visual y cine narrativo* (1988) donde, desde un análisis de la construcción de roles de género en el cine demuestra como el placer de mirar responde a lo activo relacionado directamente con lo masculino y lo pasivo con lo femenino, es decir, la mirada masculina se posa sobre la mujer quien a su vez se encuentra en una posición de objeto con el fin de ser contemplada y mostrada desde una apariencia codificada que produce un impacto visual y erótico. La corporalidad de la mujer se moldea al deseo visual del hombre y responde en dos niveles, satisfacer al personaje masculino que la acompaña en las escenas donde se desarrolla la historia y ser objeto de deseo para el espectador

que se encuentra en el público. Por el contrario la figura masculina representada por el actor mantiene el control de la situación, no es un objeto erótico sino el ideal humano que mantiene en orden los acontecimientos.

El estudio de Mulvey además demostrar la idea de la cosificación de la mujer en los medios masivos de comunicación nos ejemplifica como el contexto social es un eje determinante de la construcción corporal del género, ya que configura ciertos ideales en la categoría de feminidad para la constitución del ideal perfecto de mujer que se manifiesta con mayor contundencia en las industrias culturales del espectáculo, bien sea el cine, o los espectáculos de baile y salsa.

### ***Salsa y dilución***

Para definir la salsa no es posible remitirse a un ritmo en particular o un conjunto de instrumentos inamovibles que definan el género como tal, la salsa es un conjunto de sonidos afrocaribeños que se aglutinan en este término, donde los ritmos cubanos como el danzón, la guaracha, el guaguancó y el son se mezclan con la bomba y la plena de Puerto Rico que a su vez se unen con el jazz afroamericano en los barrios latinos de Nueva York para construir lo que actualmente conocemos como salsa (Ulloa, 1988). La salsa, entonces, más que un concepto o una fórmula inequívoca se trata de un conjunto de sonidos y prácticas musicales que se incorporan al contexto marginal del barrio latino y con una libre combinación de formas, ritmos y géneros tradicionales constituye una amalgama de sonidos, una salsa musical (Quintero, 2009).

El sociólogo Ángel Quintero afirma cómo la salsa se constituye en un ícono identitario para puertorriqueños y cubanos que migraron al norte en busca de una mejor vida y arraigaron su cultura caribeña y latina al contexto urbano estadounidense. La música se convirtió en uno de

los principales medios para mantener el vínculo con sus orígenes afroantillanos, ya no desde el concepto de patria concebida como cada uno de los países de los cuales provenían, sino bajo la idea de *latinidad* en la que cabían todos los inmigrantes obreros que vivieron el abandono de sus tradiciones y el planteamiento de un nuevo futuro. La salsa desdibujó las fronteras y retomó elementos de todas las tradiciones musicales y corporales afrocaribeñas desde una constante alusión al pasado como un acercamiento a los ancestros antillanos y al futuro en un territorio ajeno. Las canciones si bien recogen de la sabiduría tradicional, la preocupación vivencial sobre el pasado y al poderoso imaginario de cimarronería, también refleja la incertidumbre ante el futuro, y las problemáticas cotidianas propias de los barrios marginales en los que vivían.

A diferencia de la música occidental que se encuentra estructurada bajo el eje centralizado en la composición y con un gran énfasis en el canto, la música afrocaribeña estaba basada en la improvisación y el polirritmo, lo musical estaba acompañado de una espacialidad representada y materializada en el baile como un diálogo entre lo sonoro y los cuerpos danzantes. Para la música afroantillana por lo tanto, resulta inconcebible que la creación de la música no sea seguida por los cuerpos y que los ritmos no intenten complacerlos, mientras el tambor repiquetea cada vez con mayor velocidad los movimientos se agilizan respondiendo a la naturalizada necesidad de seguir el ritmo sincopado (Ibid). La tradición africana de estos legados musicales se inscribe en los cuerpos danzantes que Quintero define como “descentrados y polirrítmicos” pues no hay un único eje corporal para la ejecución de los movimientos, cada fragmento corporal puede ser independiente y seguir ritmos diferentes, su corporalidad baila desde la heterogeneidad, la cimarronería y el politeísmo de las religiones afroamericanas.

Estas formas de movimiento son legado de las tradiciones Yoruba del África occidental que se constituyen como la representación corporal del politeísmo y las concepciones estéticas de la

cultura. Robert Farris en su texto *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy* (1984) habla sobre el carácter como el elemento en el cual se refleja la belleza en estas tradiciones del occidente de África, el “coolness” es la representación del control del rostro que refleja tranquilidad, una cara fresca y sin estrés. Esta expresión muy importante para la vida entre los Yoruba, pues es la forma correcta de representar al humano mismo y su generosidad, un buen carácter no está en la sonrisa, está en la frescura de la cara como la modalidad estética que se incorpora reflejándose en cada aspecto de la vida social y que claramente se encuentra en el baile.

No obstante muchos elementos estéticos de las corporalidades danzadas en la tradición africana fueron sometidos a un proceso de blanqueamiento para ser más fácilmente consumibles y que refleja aspectos culturales y de clase en los bailadores. Desmond (1993-1994) nos habla del baile como un elemento que permite entender desde el cuerpo las construcciones socioculturales de raza, género, etnia y clase de un contexto particular a partir de la técnica y el movimiento, esto se debe a que cada grupo humano elabora una forma de constituir su cuerpo atravesado por las tradiciones y construcciones culturales en las que vive, no obstante, este tipo de expresiones no son estáticas, a medida que migran, son reapropiadas y cargadas de nuevas concepciones e imaginarios generando nuevos significados. Si bien la diáspora africana es un claro ejemplo de la migración de las prácticas, las tradiciones y las corporalidades, su proceso de reapropiación en los nuevos territorios implicó todo un progresivo proceso de blanqueamiento en el que se llevó a cabo una transformación del estilo y el movimiento africano para ser aceptado por la sociedad occidental. La estética africana en el baile fue negada y censurada por la moral cristiana y las buenas costumbres, sin embargo la tradición se mantuvo en los descendientes africanos como una forma de supervivencia y resistencia ante las imposiciones infligidas. Su difusión y cada vez

mayor aceptación en los círculos sociales generó entonces la necesidad de contrarrestar lo inaceptable y suavizar lo extravagante en el baile africano por medio de proceso de dilución del estilo. Su objetivo consistió en diluir o menguar esas estéticas dancísticas que resultan repulsivas para las élites por medio de la incorporación de estéticas corporales socialmente aceptadas -como el ballet-, llevando los componentes de la estética africana al límite de lo exótico a pesar de que se busca la aceptación para ser reproducidas por las altas esferas de la sociedad. El estilo del baile y la forma de llevar el cuerpo –diluida o no- va a determinar “lo aceptable” y lo “no aceptable”, “lo bueno” y “lo malo” o “la clase alta” y la “clase baja” generando estereotipos y categorías de clase y de raza.

### ***Bailarines y bailadores en la salsa***

Actualmente el uso de las técnicas del ballet en bailes de orígenes afrocaribeños como la salsa es imprescindible para demostrar la destreza en los movimientos estilizados con énfasis en el baile de escenario, su performance alude a lo exótico de la salsa con su latinidad a flor de piel pero diluido con las líneas, empeines y centralidad del ballet. A estos personajes que dedican su vida al baile y lo representan en espectáculos generando ingresos económicos Ulloa (2010) los denomina bajo el término de bailarines, se caracterizan por estar sometidos a procesos de aprendizaje y enseñanza formales, pertenecen a academias y su cuerpo representa una rentabilidad económica o simbólica. Debido a que su interés está centrado en complacer al público del espectáculo, la forma de bailar y la corporalidad adaptada corresponde a una estética que se da por medio del sometimiento de los cuerpos a las disciplinas corporales donde cada movimiento está perfectamente medido para lograr la técnica del movimiento y la performance de lo que se ha constituido mundialmente como “latino”. Esta forma de percibir la salsa se ha



popularizado hasta el punto de tomarse los círculos internacionales del baile, su posicionamiento en la industria cultural ha generado que se constituya una Federación internacional de salsa, además de los numerosos torneos y campeonatos de baile que anualmente se hacen en representación de la salsa latina ya no como una expresión cultural urbana de lo marginal sino como deporte y expresión artística que se lleva al mundo de la competencia internacional.

Por otro lado Ulloa define a los bailadores como esas personas que por placer o lúdica prefieren el “baile social”, lejos de buscar pretensiones de profesionalismo, bailan con el interés de pasar un momento de ocio (Ibid). Este tipo de baile está íntimamente ligado a eventos sociales como fiestas públicas o privadas que permiten un espacio de socialización con otras personas y permite el baile en pareja (Balbuena, 2010). No obstante, el baile social para los bailadores apasionados si bien no implica un ejercicio de técnica riguroso, se convierte en una forma de relación con otros bailadores en el que se inscriben en un diálogo donde el cuerpo es el principal medio de comunicación, el placer del movimiento convoca al bailarín y lo lleva a un nivel de expresividad donde prima lo corporal.

Ambos, debido a sus intenciones adquieren diferentes formas de percibir el baile y se evidencia en la interpretación que llevan a cabo cuando bailarines y bailadores realizan los movimientos al ritmo de la música. También las corporalidades adquieren una teatralización única conferida por el baile y la intención social que representa. Es así como los cuerpos de mujeres y hombres en la salsa, tanto en el baile social como en el baile escenario, están cargados de sentido, reproductores de representaciones basadas en estereotipos de género y de estéticas, cuerpos y movimientos que responden a formas de ser y estar en el mundo, formas de interacción con los demás y de mostrarse en el contexto social.

Tanto bailarines como bailadores constituyen la representación de unas formas de llevar el cuerpo como resultado de los avatares de la cultura y que se reproducen de manera recíproca en este en cuanto receptor y productor de conocimientos. Desde este trabajo se busca dar cuenta de las corporalidades de las mujeres en el baile y esas feminidades que socialmente construidas definen un deber ser mujer que se desdibuja y redefine en las academias de baile y bares de salsa de la ciudad de Medellín.

## BALCÓN DE LOS ARTISTAS



*Ilustración 1. El Balcón de los artistas en el primer encuentro internacional de salsa Centro comercial San Diego. 13 de marzo de 2015. Tomada de página de facebook del Centro comercial San Diego.*

Buscando un lugar donde realizar mi trabajo de grado y al mismo tiempo un lugar que me permitiera ampliar mis conocimientos como bailarina, llegué al Balcón de los artistas. Esta academia es una de las compañías de danza más reconocidas en la ciudad de Medellín, si bien bailan una gran cantidad de ritmos su fortaleza se encuentra en la salsa y el tango, ritmos con los cuales han ganado concursos y congresos nacionales e internacionales como el Festival nacional de salsa, el Colombia salsa festival, el World salsa congress de Estados Unidos, campeonato mundial de tango de Buenos Aires Argentina, entre otros muchos otros eventos en los cuales son reconocidos por sus jóvenes y talentosos bailarines como una de las compañías más prestigiosas por la constante innovación de los ritmos que presentan.

La compañía enfoca el baile para las grandes competencias mundiales por lo tanto lo que se enseña en las clases formativas son con una proyección al baile espectáculo, desde una perspectiva pedagógica de fuerte disciplina y gran exigencia para los niños y jóvenes que

participan de los cursos, en su filosofía se plantea la corporación como un espacio de formación artística que busca prevenir la drogadicción y la vinculación al conflicto armado de los niños y adolescentes por medio de la mejor inversión en el tiempo libre (<http://balcondelosartistas.org/filosofia/>).

La academia se encuentra ubicada en un barrio que se constituye en medio de la migración campesina a la ciudad del siglo XX. Ya desde la década de los años 60 y 70 se evidenciaba la presencia de conflictos internos entre las “galladas”, grupos de jóvenes que vivían desde sus propios cuerpos historias similares a las de “Juanito alimaña” donde las drogas, los robos y los enfrentamientos armados hacían parte de la cotidianidad manriqueña. Así las cosas, si bien la salsa tiene sus orígenes en el Caribe y su posterior migración a Estados Unidos, esta práctica encontró acogida en Manrique, un barrio que dadas sus condiciones posee buen entendimiento de las problemáticas que plantea la salsa en sus letras y en su mismo contexto de surgimiento: problemas urbanos como robos, disparos, peleas, Pedros Navajas y otras problemáticas propias de los barrios periféricos de las grandes metrópolis que se equiparan fácilmente a las condiciones sociales de Manrique Oriental.

Esta academia se acoplaba de muy buena manera a los parámetros que había creado para mi proyecto de grado debido a que la forma en la que perciben el baile implica llevar al máximo los cuerpos para posicionarse anualmente como campeones en los diferentes concursos y competencias en las que participan. Su corporalidad en escena busca representar un discurso de lo latino marcado por la alegría, la fuerza de los movimientos y la sensualidad de las mujeres, un imaginario basado en la exotización que es reproducido por el cine, la publicidad y que es perpetuado también en el baile. Este ideal que busca el ideal perfecto de latinidad se construye a un nivel corporal donde hay un proceso de arduo entrenamiento diario en el que los cuerpos son

sometidos a un proceso de disciplinamiento para llevar a la perfección el concepto latino y por medio de la técnica de los diferentes estilos de salsa.

Entre los estilos de salsa que maneja esta academia se encuentra la salsa en línea caracterizada porque se baila sobre una línea recta imaginaria, los pasos se ejecutan hacia adelante y hacia atrás, evitando siempre desplazamientos circulares; su posición corporal contiene elementos de ballet, se baila en relevé (poniendo el peso del cuerpo en el metatarso y levantando los talones) lo cual facilita tener agilidad en los movimientos y en los giros. Este estilo de salsa se puede bailar en el tiempo uno, es decir que el hombre da el primer paso adelante con su pie izquierdo en el primer tiempo del compás mientras que la mujer lo hace con el pie derecho atrás, o se puede realizar en el tiempo dos donde el paso del hombre va hacia adelante en el segundo tiempo del compás, mientras la mujer lo realiza con el pie derecho atrás<sup>2</sup>.

Otro estilo que domina la academia es el estilo salsa Caleña que se caracteriza por la gran velocidad en las rodillas y cadera de bailarines y bailarinas, si bien este estilo surge en los barrios periféricos de Cali a mediados del siglo XX (Ulloa 2010), su acogida a nivel mundial ha logrado que se constituya una nueva categoría en la federación mundial de salsa y que sea apropiada por otras regiones del país. Medellín es una de las ciudades que adoptaron la salsa caleña hasta el punto de ganar numerosos campeonatos mundiales, desarrollándola e innovando en pasos y movimientos.

Sin embargo esta academia se ha caracterizado por sus premios en competencias mundiales en el estilo Salsa Cabaret, una modalidad de baile exclusivamente escénica donde las figuras acrobáticas tienen un particular protagonismo. Es un estilo en el que la velocidad, la fuerza y la

---

<sup>2</sup> Esta información es extraída de los cursos y clases de baile recibidas para la elaboración de esta investigación.

estética occidental en la danza escénica, implica que los cuerpos de hombres y mujeres busquen que el movimiento sea lo más visible, fuerte e impactante posible. Envuelve un disciplinamiento complejo ya que integra el ballet y la gimnasia para realizar elaboradas acrobacias con tal fluidez y precisión en las que no quepa duda de que se trate de un baile de salsa. Dado que es un estilo exclusivo para el escenario en el que se maximiza el estereotipo para complacer al espectador, la representación del discurso de la latinidad es muy visible. Las mujeres se caracterizan por mostrar al máximo la sensualidad latina, sus cuerpos se encuentran disciplinados para representar una mujer sensual e imponente que se seduce al público desde movimiento con sus caderas y su mirada provocadora.

Toda esta teatralización de los cuerpos y la representación de la mujer llevada al máximo por esta academia me indicaron que era el lugar apropiado para desarrollar el trabajo de grado y ante mis deseos de entrar en el universo del baile encontré la manera de participar.

### ***Entrada al contexto***

La entrada a la academia si bien fue sencilla, no lo fue de la manera en la que lo necesitaba para la elaboración de la autoetnografía en la cual se basó mi trabajo investigativo. Idílicamente imaginaba que, debido a que ya tenía conocimientos previos en baile y debido a mis planes académicos, la directora me permitiría entrar al elenco principal de la compañía y así, de esa manera podría elaborar mi trabajo desde la experiencia de intentar integrar a mi cuerpo esa técnica de esta salsa de competencia junto a varios de los campeones mundiales quienes serían mis maestros y compañeros. Sin embargo su respuesta ante mi solicitud fue “no”, se me permitiría participar en la academia desde las clases que se les dan a principiantes que tan solo

son dos horas a la semana y sólo podría invertir el tiempo que me permitieran de observación de algunos ensayos de los bailarines de la primera compañía<sup>3</sup>. Este trabajo, lejos de parecer mi propuesta investigativa aparentemente sería tomar notas, fotografías y algunas entrevistas para desarrollar mi proceso académico, en conclusión, mi metodología había sido completamente trastocada, lo que iba a ser una rigurosa autoetnografía de mi experiencia de aprendizaje en la academia de baile, se estaba convirtiendo en una etnografía clásica en la que yo era una observadora de un contexto ajeno y nos encontrábamos en dos mundos ajenos e intocables. Aparentemente la metodología de mi trabajo debía ser modificada para no perder su rumbo, sin embargo, una serie de eventos afortunados modificaron el destino de mi investigación.

Tras participar en esas clases para principiantes donde no encontraba la afinidad con mi investigación por fin, un día me encontré en medio de la selección de un grupo de niñas y adolescentes provenientes de estos grupos principiantes que bailarían un Ladies Style<sup>4</sup> en el Colombia Salsa Festival en junio, tan solo eran tres meses para formarnos como bailarinas y ganar el campeonato como es costumbre en esta academia. La suerte me sonreía, pues esto era lo que realmente necesitaba, seríamos entrenadas para representar al Balcón de los artistas en una coreografía donde la feminidad tenía que sentirse hasta en nuestra forma de respirar. Así, por fin, tomó un mejor rumbo el proceso de la autoetnografía.

El grupo se conformó por diecisiete jóvenes que tras un mes de clases semanales fueron elegidas por tener mayores avances en el aprendizaje que el resto de sus compañeras, sin embargo me pregunté ¿Cómo en cuestión de tan pocos meses se sacaría un montaje coreográfico que pudiera

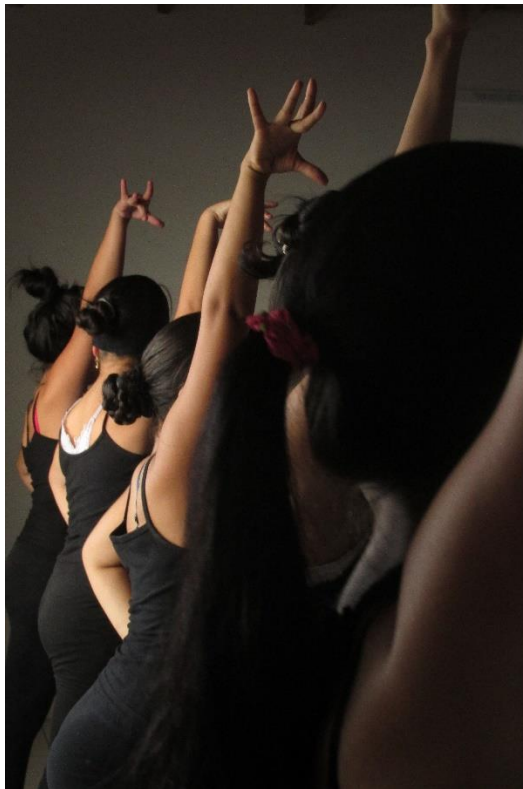
---

<sup>3</sup> La primera compañía es el elenco en el que se encuentran los mejores bailarines de la academia.

<sup>4</sup> Es una categoría en las competencias de salsa que se caracteriza por que sus integrantes lo componen únicamente mujeres, su actuación se caracteriza por representar a un nivel maximizado la feminidad de los cuerpos de las mujeres que en él participan.

ganar un concurso de tanto nivel como este? la respuesta fue muy clara cuando entendí los procesos de aprendizaje que se llevaban a cabo en la academia que se basaban en un definido disciplinamiento del cuerpo en el que los ensayos correspondían a dieciocho horas semanales para el montaje de una única coreografía que concursaría en el campeonato, por lo tanto se trataba de la inversión de mucho tiempo y la constante repetición del montaje para una completa incorporación de la técnica de cada uno de los movimientos; por otro lado la metodología de aprendizaje hacía uso de las disciplinas del cuerpo para lograr adquirir el nivel necesario para la competencia que nos esperaba.

### *Disciplinar el cuerpo salsero*



*Ilustración 2. Ensayo de bailarinas principiantes del Balcón de los artistas Fotografía propia. Marzo 2015*



El disciplinamiento es fundamental para los procesos de estas academias porque implica construir completamente la corporalidad de cada uno de los bailarines a la medida de la exigencia de los campeonatos internacionales. El lugar del baile en el mercado cultural creó unas estéticas del baile y el cuerpo que entran al sistema y establecen lo que es aceptable y lo que no lo es, así, los bailes que surgen en las márgenes y que se consideran de mal gusto o moralmente inaceptables son diluidos por medio de la inserción de estéticas blanqueadas y occidentalizadas para luego ser aceptados en el sistema cultural (Desmond, 1993,1994) , se adquiere, entonces, una técnica precisa de estos para hacerla más consumible donde la postura del ballet, que es considerada de la alta cultura desdibuja el movimiento afín a la estética africana. La salsa si bien tiene parte de las estéticas afrocaribeñas y estilos de Estados Unidos y Cali, su técnica está mediada completamente por el ballet europeo, los bailarines en el escenario realizan toda una serie de movimientos que proponen exaltar la latinidad de la salsa con fuertes movimientos de cadera y pies mientras sus piernas y postura marcan las líneas rectas del ballet.

Alcanzar esta corporalidad en la academia se logra a partir de un arduo proceso de disciplinamiento del cuerpo en el que el control y la censura son llevados a cabo como el medio para lograr el fin. El concepto de disciplina es definido por Foucault como “estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 1976: 141). Se establece, entonces, una “anatomía política” que somete los cuerpos para que actúen según la rapidez y eficacia que se les exija o para que sean modelados y perfeccionados dependiendo de los intereses del poder. Este control no busca reducir la fuerza de los cuerpos sino que busca multiplicarla y “encauzarla” de manera modesta pero calculada, es decir, a partir de las disciplinas se genera un control físico del cuerpo para dirigir la energía en los intereses del poder

(Foucault, 1976). Estas disciplinas condicionan los cuerpos en los bailarines generando unas formas únicas y exclusivas de movimiento que mantiene vigente el sistema estético occidental en el que se inscribe la heteronormatividad, los roles de género y las líneas corporales proveniente del ballet, censurando así los cuerpos que no se adaptan a dicha corporalidad, el disciplinamiento al ser constante mantiene una gran eficiencia en la producción de bailarines.

Este moldeamiento inicia desde la entrada misma a la academia, sus exigencias para participar en los ensayos implica mantener una presentación corporal muy específica en la que prima la uniformidad, las prendas de vestir deben ser completamente negras y el cabello debe estar muy bien recogido, los cuerpos de las bailarinas deben tener un “perfil” en el que se busca mantener la delgadez, y en la medida de lo posible establecer una apariencia homogénea de los cuerpos. Así que, mi participación en la academia implicó que mis crespos que siempre estaban al aire fueran constantemente sancionados, explícitamente por los instructores e implícitamente por la mirada de mis compañeras, y la talla de mi cadera observada con sospecha por parte de la directora que nos exhortaba en bajar de peso para la competencia.

El proceso de aprendizaje implicaba adquirir la técnica para lograr los condicionamientos adecuados: la postura implica una mayor elongación de la columna vertebral y del cuello, el cuerpo debe estar apretado, es decir, los músculos deben tener cierta tensión para que los movimientos tengan suficiente fuerza y definición, no obstante, el estar apretado es una condición que no debe limitar la soltura del cuerpo, la disociación, ni su expresividad; el movimiento de las rodillas propio de la salsa caleña debe ser rápido, teniendo en cuenta de que es importante la disociación del cuerpo, pues mientras el torso está recto hacia el frente, la cadera rota un poco cuando se hace el movimiento de rodillas o repique para generar un mayor movimiento de cadera que, contrastado con el de las rodillas, dará la imagen de mayor velocidad;

las piernas y los empeines deben tener las líneas fluidas y rectas propias del ballet y los brazos deben ser expresivos con adornos hacia arriba o a los lados, siempre quebrando la muñeca y exhibiendo los dedos en una posición de pinzas entre el pulgar y el dedo del corazón, mientras los otros estirados se muestran también.

El aprendizaje se llevaba a cabo desde la observación e imitación del movimiento que hacía el instructor, éste realizaba el paso y nosotras intentábamos llevar a cabo el movimiento de la misma manera, pero fallábamos, realmente era sumamente complejo realizar un movimiento que no estaba inscrito en ningún ámbito de la vida cotidiana y que implicaba además de todos los elementos mencionados unas líneas atrás, seguir el ritmo musical y sincronizar el movimiento con las otras catorce compañeras. A pesar de eso la paciencia no era una opción, la presión y el control de los cuerpos se llevaba al máximo, los gritos e insultos eran una constante cuando no cumplíamos con las expectativas esperadas. Se denotaba entonces, una clara relación de poder entre el instructor y las aprendices, pues al tener el conocimiento poseía la autoridad sobre nuestros cuerpos.

El castigo era común y se aplicaba de diversas maneras, de manera física: con ejercicios corporales como abdominales, saltos y golpes con zapatos, o su principal medio punitivo, los tarros, que consistía en mantener las piernas flexionadas mientras los brazos estirados lateralmente cargan cada uno un tarro lleno de arena, si bien este ejercicio buscaba fortalecer los brazos para mejorar la técnica, el cansancio y dolor en los músculos era realmente insoportable a cada minuto que pasaba, cada intento de bajar los brazos implicaba mayor tiempo en la posición por lo cual los tarros se convirtieron en el gran castigo, la mejor herramienta de los instructores para controlar nuestros cuerpos; también se ejercía de manera verbal: si bien los gritos e insultos eran comunes, fue aplicado desde un contrato previo en el que se nos reunió y expresó:

“Estamos en un momento en el que vamos a exigir más, pero para eso necesitamos que se dejen putiar, yo no les digo esas cosas por nada personal, es solo porque sé que pueden hacer un mejor trabajo (...) Aquí trabajamos así y por eso somos campeones mundiales”. (Bailarín Balcón de los artistas). El trato no tuvo ninguna objeción pues el deseo de alcanzar la gloria en el escenario llevaba a que el fin justificara los medios para estas jóvenes aprendices y finalmente entregamos cuerpo y dignidad a la academia. Así, la subjetividad e individualidad fueron completamente censuradas en el escenario y en el espacio de ensayo, y la aceptación de frases como “no piense, solo haga lo que yo digo” llevó a que los cuerpos alcanzaran finalmente la docilidad Foucaultiana.

No obstante la censura no fue solo función del instructor, de hecho con el paso de los días sus mecanismos de castigo fueron menguados considerablemente dado que la sanción de la mirada de las compañeras es suficiente para apaciguar cualquier acto de subversión del movimiento, esta forma de punición está cargada de efectividad ya que no es necesario ningún desgaste físico por parte del centro de poder, los mismos cuerpos sometidos exigían la docilidad de los demás cuerpos, Foucault (1976) menciona esta transformación en el castigo del siglo XIX pues ya deja de ser un suplicio público sobre el cuerpo para entrar en la sobriedad punitiva con unos mecanismos menos físicos, más discretos y donde la vergüenza cumple con su misión de control, las lágrimas entre las bailarinas menguaron pero el poder seguía ejerciéndose.

Claramente, bajo este mecanismo donde el poder y la autoridad son tan efectivos, producir bailarinas profesionales es solo cuestión de tiempo, la agencia se vuelve en tan solo una ilusión y solo importa lo homogéneo, sincrónico y ordenado en los cuerpos que se construye a partir de estas micropolíticas del poder. Se hace visible desde esta perspectiva el cuerpo moderno, ese cuerpo que es concebido como una máquina que no tiene raciocinio y que posee los engranajes

propios para funcionar, como un objeto que puede ser observable y estudiado (Le Breton, 1995). La concepción cuerpo-máquina nos lleva al ideal fordiano y tayloriano que lleva a que se piense el cuerpo en términos de producción capitalista, bajo este sistema el cuerpo se somete al disciplinamiento y es puesto a producir en serie, no necesita pensar, necesita convertirse en parte de la máquina con movimientos precisos que generen mayor producción en el menor tiempo posible. Su condición implica entonces una “tecnología política del cuerpo” que vuelve los movimientos mecánicos y que racionaliza la fuerza de trabajo que el sujeto debe proporcionar para alcanzar ciertos fines a partir de la docilidad de los sujetos y la eficacia de la acción, el cuerpo es un objeto entre otros objetos que se encuentra sometido a un ordenamiento analítico (Ibid).

Si bien, esta condición del cuerpo que acabo de mencionar tiene lugar en la fábrica en medio del mundo industrial del siglo XX, su sistema de operación tiene muchas similitudes con la academia de baile, los cuerpos son llevados a un condicionamiento tal que la producción de bailarines se lleva a cabo en un corto lapso de tiempo, la presencia constante de las disciplinas hace que los movimientos se mecanicen y que se logre una docilidad completa hacia una corporalidad construida por la técnica del baile, su condicionamiento inhibe la subjetividad de los individuos y lleva a que sean un cuerpo homogéneo y sincronizado, indiferenciables cuando bailamos en el escenario.

Así entonces, el baile considerado mi gran pasión por el disfrute y la facilidad que me generaba fue transformado por una dura y exigente disciplina que modificó la forma en la que me relacionaba incluso con mi propio cuerpo. Esa actividad que yo practicaba tan placenteramente y que me permitía la libertad del movimiento, el entretenimiento y la socialización, implicó un ejercicio de disciplinamiento corporal en el cual los movimientos que no correspondían con el

estereotipo construido debían ser sometidos por una anatomía política donde el castigo, la repetición y la disciplina serían usados para lograr la estética y técnica necesaria para ser una buena bailarina. Con el pasar de los días mi cuerpo lograba con mayor eficacia los movimientos exigidos, las disociaciones, velocidades y todo aquello que inicialmente parecía imposible de lograr surgía con naturalidad como si siempre hubiese estado ahí y no hiciera parte de un punitivo sistema de aprendizaje, así, lo que inicialmente era un caos grupal por la diversidad de corporalidades juntas, al pasar el tiempo se convirtió en una ordenada y sincrónica coreografía que fluía como si fuéramos un solo cuerpo en medio del tiempo sincopado de la canción.

### *Ensayo diario*



*Ilustración 3. Ejercicio con tarros, ensayo en el Balcón de los artistas, Fotografía propia. Abril 10 2015*

Los ensayos inician a las dos de la tarde, todas debemos presentarnos con ropa ajustada como leggins y top negro con el propósito de que por un lado estemos visualmente uniformadas, y por

el otro se nos vea el cuerpo más definido para identificar cada uno de los movimientos y mantener el control sobre “el perfil”, es decir, la figura corporal de cada una de nosotras; el cabello debe estar pulcramente recogido de manera que sea práctico para el ensayo y estéticamente mantenga la buena imagen de la academia.

Para empezar, regularmente hacemos ejercicios de fuerza con tarros, en este ejercicio pude identificar varias funciones, el objetivo explícito es que los tarros son necesarios para fortalecer los brazos y realizar los adornos de los brazos con fuerza y energía, por otro lado, en su función latente los tarros se convirtieron en la herramienta de los instructores para controlar a quince aprendices bailarinas cuando no cumplíamos con sus expectativas de técnica y de sincronía esperados. Estos tarros, simbolizan el correctivo, el poder sobre mi cuerpo que es aplicado por los instructores para llevar a cabo el disciplinamiento, el ejercicio es realmente agotador y sobrepasa nuestras capacidades físicas, somos observadas por el momentáneo dueño de nuestro cuerpo con cara de satisfacción por su poder legitimado. Posteriormente, por fin empezamos a desarrollar la coreografía que llevaremos a la competencia.

Dado que el montaje está planeado para quince bailarinas, la sincronía, una categoría tan valorada para esta puesta en escena, es realmente importante, homogenizar los movimientos no es una cuestión sencilla, requiere de una repetición constante de cada movimiento y la cada vez más restrictiva expresión individual del cuerpo, la coreografía implica pensarnos como un solo cuerpo que se mueve ordenadamente en el escenario.

Y con esta premisa iniciamos el ensayo de la coreografía, el instructor canta el conteo de la salsa (1, 2,3...5, 6,7...)<sup>5</sup> mientras nosotras realizamos lo más técnica y coordinadamente posible cada

---

<sup>5</sup> El timing o conteo de la salsa corresponde a un compás de 4/4 en corcheas, su numeración va del 1 al 8. Para el baile son silenciados los tiempos 4 y 8, es decir que se “canta” 1, 2, 3 (silencio), 5, 6, 7 (Silencio).

uno de los movimientos. El silencio es rotundo, nadie debe hablar, moverse a destiempo, o incluso tomar agua sin autorización mientras estamos en medio del ensayo, debemos estar completamente concentradas en que cada movimiento sea perfecto respecto a la técnica y respecto a las demás compañeras. Los pasos se corrigen sin música, con el conteo básico de la salsa y lo repetimos una y otra vez, eliminando movimientos nuestros que rompan con la sincronía establecida, y buscando mantener la técnica, fuerza, expresión y definición en el cuerpo, finalmente, hay un trabajo grupal homogéneo, y por fin bailamos con música. Pero nunca es suficiente, surgen expresiones del instructor como: “No me inspiran nada”, “esas caleñas les van a ganar”, “Tienen que tener mentalidad de campeonas”, respiramos y la repetimos, esta vez con más fuerza, más expresión y mayor conciencia corporal.

La presión que se vive en el momento hace que los problemas de convivencia no se dejen esperar, una compañera comete un error coreográfico, hay demasiada información nueva que debe llevar a su cuerpo, los brazos aparentemente no tienen la energía suficiente a pesar de que ella se esfuerza enormemente por cumplir con la técnica exigida, hay regaños del instructor y miradas de desaprobación por parte de las compañeras, la escena se vuelve a repetir, su cuerpo necesita tiempo para asimilar la técnica, sin embargo finalmente, la paciencia del instructor llega a su límite y dice “Cojan los tarros”, hay una exclamación unánime de inconformidad, surgen expresiones de hostilidad hacia nuestra compañera que permanecen a lo largo del ensayo y conllevan a una progresiva exclusión del grupo. Posterior a la corrección de cada movimiento y de repetir la coreografía muchas veces, finalmente debemos presentar los avances realizados a la directora de la academia, en ese momento el agotamiento es notorio, luego de ejercicios de tarros y la repetición constante de una coreografía de salsa cabaret, nuestros cuerpos no dan más. Sin embargo la presentación del trabajo al final del ensayo a la directora es la muestra de todos los



avances realizados y nada quisiéramos más que su aprobación, por eso saco mi más grande y último esfuerzo para maximizar mis movimientos, expresión, técnica y toda la energía para ese minuto con treinta y cuatro segundos que dura la coreografía. Mis compañeras tienen mi misma actitud, se evidencia en su fuerza y sonrisa –claramente fingida- que buscan dar lo mejor de sí para una buena impresión ante la directora. En momentos como estos me doy cuenta de la condición teatralizada de la salsa, pues el cansancio y dolor del cuerpo no se veía para nada reflejado en nuestra sonrisa y actitud alegre que estábamos obligadas a adquirir al momento de bailar, para el público seremos solo alegría cuando simplemente nuestro cuerpo correspondió por un claro conductismo a las exigencias de la academia. Por su parte, la directora nos observa con una expresión seria, no se ve en su rostro ni una luz de aprobación o censura, solo nos mira sin gesticular mientras nosotras sacamos todas nuestras fuerzas internas para complacer sus exigencias. Ella continúa inexpresiva durante toda la coreografía y finalmente sin cambiar la expresión de su rostro nos dice “Se pueden ir”.

Esos métodos llamados disciplinas que permiten el control de cada operación del cuerpo se instalan encauzando nuestra fuerza para garantizar la eficacia del movimiento hacia la técnica, así, los cuerpos se vuelven dóciles, maleables y transformables en una corporalidad construida.

Identifiqué entonces que la feminidad no es algo simplemente natural en el baile, se requiere de mucho entrenamiento para alcanzar esa corporalidad que se dice propia de las mujeres y que se visibiliza tan claramente en la salsa. Siguiendo a Butler (1990) y basada en mi experiencia puedo decir que el género es un acto, intencional y performativo que tiene como función social adjudicada al sujeto preservar el marco binario del género.

## *Mujer y lógicas de mercado*

La bailarina de salsa cuando sube a un escenario debe llevar su cuerpo a representar al estereotipo de la mujer latina, es una mujer que se caracteriza por la sensualidad y la fuerza de sus movimientos. Esta mujer busca ser deseada, su mirada, movimientos y vestuario son expresiones de lo que se considera la sensualidad latina y dado que la exhibición de la mujer es una prioridad en el baile, usa esto para contener en ella todo el deseo de la mirada masculina. Ya Ángel Quintero nos habla sobre la mujer en el baile desde la mulata como “-la progenie del pecado- que ejerce una especie de embrujo en los hombres respetables. La mulata es el fruto prohibido, el ideal del canon somático, rechazado por la razón y deseado con ardor; es la pasión embrujante que la etiqueta tratará de contener” (Quintero, 2009: 231), su descripción se remite a la censura de los bailes en el siglo XIX donde la mujer como encarnación de la naturaleza es un mal que debía ser controlado, no obstante, ahora es un elemento de consumo y un estereotipo ideal de mujer.

La sociedad de consumo se hizo cargo de que el cuerpo de la mujer haya pasado de la connotación religiosa del pecado a la del objeto más bello, Baudrillard habla del cuerpo como un objeto preciado que se convierte en mercancía. Debido a la liberación física y sexual, el cuerpo, y particularmente el de la mujer, se redescubre en la moda, la cultura de masas, en la publicidad, obsesión por la juventud, virilidad/feminidad, etc. El cuerpo de la mujer se convierte en un objeto funcional, en un objeto erotizado en el que predomina la función social del intercambio, por ejemplo, el cuerpo de una modelo más que un cuerpo es una forma para demostrar lo socialmente erótico, es decir, hay un estereotipo construido (Baudrillard, 2009).

El cuerpo de la mujer en el baile se muestra, se vende, se alquila, se vuelve fetiche y mercancía, y se reproduce desde ese estereotipo erotizado por las bailarinas que buscan seducir y satisfacer

la mirada masculina. Laura Mulvey (1975) quien realizó un estudio sobre el papel de la mujer en el cine afirma que el poder de la mirada se encuentra puesto sobre la mujer como objeto erótico, ella es observada por el espectador que es concebido como naturalmente masculino, mientras el protagonista dirige las riendas de la situación en la historia y se comporta como el ser más ideal y perfecto.

La salsa como muchos de los bailes latinos mantiene una relación de poder entre el rol masculino y femenino donde el primero es quien crea, lidera e indica los movimientos a la mujer mientras esta, completamente dócil y dispuesta, ejecuta las órdenes del hombre. El hombre como mente maestra del baile, debe tener claro que el objetivo es la exhibición de la mujer, es decir, la mujer es mostrada en el baile como objeto de deseo y, como afirma Mulvey, sujeta a la mirada masculina. Sin embargo las bailarinas no mantienen un rol pasivo, ellas actúan de manera que puedan ser deseadas, personificando una feminidad con el fin de llamar la atención de esa mirada masculina.

### *Así se mueve una bailarina...*



*Ilustración 4. Bailarines del Balcón de los artistas en el Colombia Salsa Festival 2015. Fotografía propia. Junio 2015*

En el mundo de la salsa espectáculo los cuerpos de las bailarinas son la representación de la sensualidad, sus vestimentas se caracterizan por denotar en la mayor medida posible los atributos que se consideran deseables en los cuerpos de las mujeres, las piernas y espaldas suelen estar descubiertos, tienen grandes escotes que insinúan pero los pechos y la pelvis se mantienen cubiertos. La tela que se ubica en la cadera suele tener flecos o boleros que maximizan visualmente el movimiento de la cadera; los vestuarios son coloridos, con lentejuelas y tonos brillantes que denotan la alegría y exuberancia de la salsa; llevan tacones brillantes y medias veladas para mostrar unas piernas tersas y sus cabellos están adornados con tocados brillantes que ponen sobre peinados complejamente elaborados con gel. El maquillaje se caracteriza por ser muy expresivo, se busca que sea intenso, fuerte y visible que maximice los rasgos femeninos en la mujer, por eso es común el uso de largas pestañas postizas, sombras de colores vivos que contrastan con el vestuario, rubor notorio que maximice los pómulos y labios muy rojos, el maquillaje debe ser poderoso, exagerando los rasgos “femeninos” de las mujeres. Además de la

apariencia, su representación implica una expresión corporal que denota a la mujer fatal, seductora, alegre, imponente. Su corporalidad es dramatizada desde la forma de su caminar en el escenario, moviendo las caderas notoriamente hacia ambos lados a cada paso dado, pisando fuerte demostrando su contundente llegada; su expresividad continúa en el baile donde los movimientos de cadera son los protagonistas de su cuerpo, la velocidad de sus piernas refleja un continuo movimiento en los flecos de su vestuario que aunado con esa importante disociación o rotación en la cadera ayuda a visibilizar un mayor movimiento. Los hombros y los brazos siguen el ritmo de la cadera con movimientos circulares siempre conservando la cadencia<sup>6</sup>, ese movimiento no tan marcado, continuo y provocador que se realiza al ritmo de la música y que caracteriza lo femenino en los ritmos afrocaribeños. La cadencia se convierte en un elemento crucial en la feminidad de las bailarinas de salsa en cuanto le facilita la fluidez y circularidad del movimiento, suaviza los marcados movimientos de la salsa caleña que por su velocidad, fuerza musical y carácter escénico requieren mucha potencia que es mayormente aceptada en lo masculino pero que en la mujer se mengua y estiliza. La gestualidad está cargada de miradas prepotentes de mujeres deseadas e inalcanzables que se mezclan con la alegría y la coquetería, hay guiños hacia el espectador, grandes sonrisas y repentinos gritos como ¡Bah!, ¡Je!, ¡Baia! que le dan fuerza al baile y buscan subir la energía del público.

---

<sup>6</sup> Contraria a la cadencia, los movimientos más fuertes y secos corresponden a una estética más masculina. La cadencia se define por la RAE relacionado con el baile como “Medida del sonido que regla el movimiento de la persona que danza” no obstante en los cursos de baile han denominado a la cadencia como esa forma de movimiento femenino.

## *Estética Camp feminidad hiperbolizada categoría de género*

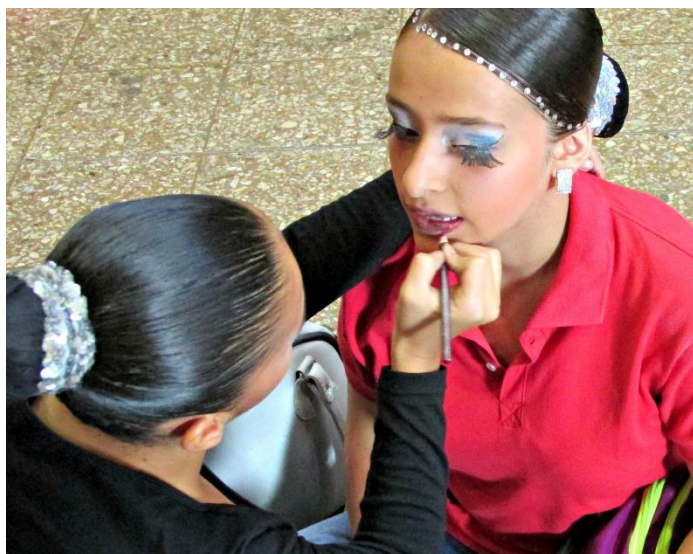


*Ilustración 5. Bailarina del Balcón de los artistas en Colombia Salsa Festival. Fotografía propia. Junio 2015.*

Vemos entonces que su construcción asume una actitud de exageración y grandeza, la mujer en la salsa es la máxima representación de esa feminidad propuesta por el sistema de mercado en el que su cuerpo hiperboliza los preceptos socialmente dados a lo femenino y los lleva al escenario para perpetuarlos como la mujer ideal. Los rasgos exagerados de la feminidad puede ser comparada con la estética *camp* la cual se caracteriza por elaborar una teatralización hiperbólica de lo femenino, no obstante, a diferencia de la apariencia de las bailarinas, esta estética se caracteriza por ser política y subversiva de las categorías hegemónicas de género. Este concepto busca criticar la construcción heteronormativa y rompe con las diferencias de género resignificándolas desde la escena como un dispositivo de poder. El *camp* demuestra una sobrecarga de gestualización que implica una desnaturalización de las categorías de género o de

la misma intención de hacerlas visibles desde la representación distorsionada de la esencia de lo femenino (Santamaria, 2003). A pesar de que claramente es antagónica la estética camp con su intención burlesca de representar paródicamente la feminidad en comparación a los intereses de aprobación y perpetuación del estereotipo que posee la representación de la mujer entre las bailarinas, su antagonismo deja de serlo en cuanto a la praxis de su corporalidad. Un ejemplo de esta estética es el Drag queen, un hombre que vestido de mujer exagera elementos de la feminidad, al igual que la bailarina su representación está en el modelo de mujer dado en las sociedades de consumo y que sigue la estética de las divas del espectáculo que muestran los medios de comunicación. Ambas representaciones visten sus cuerpos con mucho glamour, usan colores fuertes, el maquillaje excesivo, el uso de adornos y lentejuelas en los vestidos además de toda una parafernalia de exuberancia que hace verlas majestuosas (Ibid).

Su similitud no calla el hecho de que la performance de las bailarinas carece de lo paródico y por el contrario es una infinita perpetuación de la mujer que se reproduce en los medios de comunicación. Los cuerpos de las bailarinas se exhiben desde esta estética y conllevan a que la mirada masculina se pose sobre ellas, no importa su edad, pues las academias reciben niñas y niños desde muy corta edad para formarlos en la técnica y corporalidad que la salsa de espectáculo necesita, su formación a edades tempranas facilita que todas las disciplinas aplicadas al cuerpo sean aceptadas con mayor fluidez, llevando a las niñas a naturalizar la técnica de los movimientos que llevan a la construcción de una feminidad hiperbolizada.



*Ilustración 6. Maquillaje de bailarinas del Balcón de los artistas. Fotografía propia. Junio 2015*

Esta idea de lo corporal en las bailarinas compone entonces un acto performativo del ser mujer en la salsa, es decir, parafraseando a Judith Butler (2001), se trata de concebir el género como un acto, una invención o una fantasía que se escribe en los cuerpos de manera intencional y performativa. Este postulado critica contundentemente los dualismos socialmente aceptados en torno al género enmarcados en los conceptos de femenino y masculino como correspondientes del sexo biológico mujer-hombre respectivamente, y propone el género como una imitación de una identidad original basada en una historia personal y cultural para la adopción de prácticas que son imitativas unas de otras en busca de la identidad de género original que se alimenta a partir de los distintos actos que colectivamente producen un concepto ideal del ser mujer u hombre. Así, a pesar de que el mismo género no tiene una esencia asible para ser fácilmente asimilado habita en cada una de las prácticas aprendidas e incorporadas en la cotidianidad. Por esta razón, para Butler es claro que los géneros no pueden ser verdaderos ni falsos, son una invención social creada para construir identidad y que se convierte en una fantasía manifestada



en la exterioridad de los cuerpos altamente punitiva para quienes no incorporan en sí mismos los códigos aceptados. Por lo tanto, a pesar de que la teatralización de las prácticas del género sea realizada por cuerpos individuales, su realización es un acto público que tiene como implicaciones sociales la permanencia del marco binario donde sexo y género son términos que se encuentran inevitablemente ligados y difícilmente subvertido (Butler, 1990).

Para Butler es claro que la feminidad y la masculinidad, se comprenden como construcciones sociales que no tienen una relación natural con el sexo biológico de cada uno de los cuerpos, sino que se trata de un performance que se establece desde el ámbito colectivo donde determinadas prácticas promueven un ideal de mujer y de hombre socialmente aceptado. Estos ideales han llevado a una desequilibrada relación en la cual lo masculino se convierte en lo naturalmente humano y lo femenino es la otredad, construida para satisfacer la mirada masculina.

### ***La hiperbolización de la feminidad en la salsa***

Las bailarinas de salsa para alcanzar esa feminidad son sometidas a un fuerte proceso de disciplinamiento, pues más allá de toda la parafernalia que conlleva implica una puesta en escena, una actitud, una forma de llevar el cuerpo que se nutre de ese ideal de mujer esencializado. Para lograrlo se recurren a las disciplinas muy precisas ejercidas sobre el cuerpo que en los ensayos diarios son ejecutadas repetitivamente hasta su naturalización.

Desde el inicio de los ensayos hay una exigencia porque las bailarinas tengan una apariencia adecuada para los fines buscados, las vestimentas completamente negras deben mostrar el “perfil” del cuerpo que permita visualizar si la bailarina cabe en los estándares corporales “adecuados”, por estos motivos es usual que se exija bajar de peso a aquellas que no cumplan

con el estándar de delgadez exigido en el gremio; los cabellos deben estar también disciplinados, recogidos completamente para dar una apariencia de orden y pulcritud. Luego de recalcar reiteradamente la importancia de una buena apariencia, los ejercicios exigidos llevan a que se genere un moldeamiento de los movimientos hacia esa feminidad. Si bien Mauss ya había aclarado cómo las técnicas construidas socialmente estructuran los movimientos y comportamientos de las personas, el proceso de disciplinamiento en el baile es más que un aprendizaje cotidiano, implica un sometimiento que inicia desde una postura direccionada hacia la elongación, las piernas, torso y cuello deben tener una postura alineada que engrandezca el cuerpo y le proporcione una expresividad de imponencia a la bailarina. Cada movimiento está acompañado de la exigencia de la postura, de mantener torso, cuello y extremidades siempre alineados, siempre elongados de manera que engrandezca las acciones corporales y con ello a la bailarina misma. Expresiones como “Creczan desde la espalda” o “Estiren las piernas hasta que les duela” son comunes en los ensayos mientras se realizan las coreografías y ejercicios técnicos pues los cuerpos de las bailarinas deben ser exuberantes, deben hiperbolizar la presencia y feminidad con los movimientos realizados. Acciones que aparentan sencillez como el caminar, ya implica todo una transformación corporal que se debe llenar de sentido desde la técnica misma de la salsa y de la feminidad hiperbolizada, pues para lograrla es necesario realizar largas sesiones de caminadas en el espacio donde los instructores corrigen y censuran la falta de movimiento de cadera, la postura encorvada de la espalda o la falta de actitud de diva que debe imponerse en el escenario. Las ejecuciones coreográficas se encuentran llenas de la aplicación de las disciplinas que se ejercen en cada paso o movimiento, se exige a las bailarinas mantener la sonrisa a pesar del cansancio, usar expresiones gestuales de seducción además de movimientos

de cadera y de hombros “Sean bien perras” dicen los instructores como un ejemplo del deber ser de la bailarina en escena.

### ***Mi cuerpo no se adapta a esa feminidad.***

Esta puesta en escena de lo femenino que me es exigida por la academia me genera problemas a lo largo del proceso, debido a que mi construcción como mujer no está representado por el estereotipo sensual de mujer que se vende en los medios de comunicación, los modos del cuerpo que exige dicha corporalidad como caminar provocadoramente o coquetear con los gestos son movimientos realmente muy complicados para mí, por otro lado mis compañeras parecen bastante familiarizadas con este ideal de mujer, una de ellas que incursiona en el mundo del modelaje se convirtió rápidamente en el ejemplo a seguir para alcanzar la feminidad requerida, mientras que por mi parte, se me dificulta el no tan simple hecho de entrar y salir del escenario. Caminar en el escenario implica tener gran actitud de fuerza, sensualidad e imponentia, pensar - como nos dicen las bailarinas más experimentadas- que somos todas unas divas, las reinas del escenario. Yo que siempre me sentí incapacitada para lograr esa estética me lleno de frustración, mi caminar lejos de ser “femenino” parece un intento fingido y exagerado o un movimiento sin intención de sensualidad pues no encuentro ese punto medio en el que se cumpla con las expectativas, mi cadera no se balancea lo suficiente, mis rodillas no tienen la flexión necesaria, mis manos están “muertas” –dicen las instructoras-, mis compañeras adolescentes se ríen entre dientes y yo no comprendo por qué un movimiento tan simple no se adapta a mi cuerpo, vivo la censura social en las miradas burlescas de mis compañeras y hay un consenso unánime en esta pequeña comunidad en que yo debo cambiar aspectos corporales de mi puesta en escena como mujer, bailarina de salsa.

Sin embargo, por fortuna la técnica de los pasos de salsa se me facilita mucho más que caminar en un escenario y a medida que aprendo los movimientos entiendo que hay ciertos detalles que le daban al movimiento una marcada diferencia que determina lo femenino. Visibilizar la cadera resulta uno de los elementos más representativo de lo femenino en la salsa, para lograrlo es importante tener una buena disociación que implica una rotación de la cadera mientras el torso se mantiene hacia el frente, es importante para llevar a cabo esa disociación tener fuerza de abdomen, un buen movimiento de rodillas y claramente de cadera que maximice su visibilidad. Debido a que esta disociación es compleja ya que no corresponde a una acción cotidiana, su aprendizaje implica: realizar un paso como el básico de quintas<sup>7</sup> y mientras el torso se encuentra elongado y el abdomen apretado hacia un frente, las caderas y piernas van rotando a medida que se realiza el paso. Para aprender bien esta disociación debe realizarse el paso durante largo tiempo a la velocidad de canciones como “Químbara” de Celia Cruz y otras canciones largas y veloces que nos dejan completamente agotadas. Mientras hacemos el mismo paso buscando la disociación de la cadera, adornamos con las manos primero hacia arriba y luego hacia la lateral, siempre al ritmo de la canción. Los brazos que son otro elemento clave de la feminidad en la salsa, se mueven de manera constante a medida que se baila, la técnica del movimiento implica que el movimiento surja desde el hombro, realizando ondas con los brazos, siempre a la altura del torso y que finalizan en la exhibición de los dedos; en ocasiones se adorna arriba, diagonal, lado o frente, estirando completamente el brazo y quebrando marcadamente la muñeca con la exhibición de los dedos. La fuerza de los brazos es imprescindible pues le dan vitalidad al baile, por ello buscan fortalecer los brazos por medio de los tarros llenos de arena. Claramente otro elemento de la feminidad de la salsa está determinado por la contextura del cuerpo, los cuerpos

---

<sup>7</sup> Paso básico que consiste en el tiempo 1. Pie izquierdo va a la diagonal atrás; 2. Pie derecho marca en el puesto; 3. Pie izquierdo vuelve al centro; 4. Pausa; 5. Pie derecho va a la diagonal atrás; 6. Pie izquierdo marca en el puesto; 7. Pie derecho vuelve al centro; 8. Pausa. Este es el paso básico para la elaboración de vueltas en la salsa caleña.

esculturales basados en el estereotipo de belleza occidental fundamentado en mujeres delgadas es reproducido por las bailarinas y es exigido en nuestro cuerpo, por lo cual era común mientras bailamos, nos observan detenidamente y nos exhortan a adelgazar o mejorar la postura, los cuerpos deben ser delgados y estilizados. Para tener un mayor control sobre nuestros perfiles se nos exige estar en el ensayo con top para ver si nuestros cuerpos finalmente se adaptan a sus necesidades.

Mientras bailamos el instructor nos observa detenidamente y exclama “¡levanten la cabeza!”, “¡párense derechas!”, “¡aprieten el abdomen!”, “¡sonrían!”, nosotras mientras pensamos en el próximo paso, la coordinación de la coreografía, la musicalidad y la espacialidad, elongamos nuestro cuerpo, apretamos el abdomen y sonreímos.

El proceso de disciplinamiento hace que progresivamente nuestros cuerpos se adapten a la feminidad requerida, la soltura surge y nuestra sensualidad se manifiesta con mayor facilidad, las actitudes de divas se arraigan a los cuerpos, se incorporan y salen del aula de clase, se establecen nuevas relaciones con lo corporal. Mi cuerpo se vuelve dócil también, a pesar de las dificultades que implica condicionar mi cuerpo a esta estética, la construcción de la feminidad en la salsa traspasa los límites de la academia y se convierte en una herramienta que se apropia a mi cuerpo, la forma de caminar cadenciosa y el cuerpo erguido son comportamientos que con el pasar de los días empiezan a hacer parte “natural” de mi corporalidad. El embodiment como la incorporación de esa construcción de género impuesta por medio de las disciplinas actúa como constructor de subjetividad en el que se desarrolla una nueva forma de experimentar el mundo ya a partir de esta corporalidad. La incorporación difumina cada vez con mayor certeza el límite entre investigadora y bailarina, siento la presión, el dolor y la transformación de mi cuerpo que con el pasar del tiempo hace que olvide que más que una bailarina en proceso de aprendizaje soy una

investigadora en formación. La relación de mi cuerpo con el mundo cambia, ya hay rastros de una feminidad convencional que anteriormente estaba vetada y por primera vez -de una nueva manera- advierto que soy un cuerpo de mujer. Un descubrimiento similar lo describe Sklar cuando se remite a la bailarina y antropóloga Sally Ness quien describe su experiencia de convertirse en su brazo, ella repitió el movimiento hasta que perdió la conciencia de sí misma y se convirtió en la mente de una extremidad, se desarrolla un estado en el que se difumina el dualismo cuerpo/mente y la relación con el mundo se da desde la experiencia que vive el cuerpo (Sklar, 1991). La experiencia preobjetiva que propone Merleau-Ponty adquiere una nueva significación cimentada en la construcción cultural que se elabora mientras experimenta de manera individual el mundo, es decir que hay un diálogo entre la experiencia individual y las experiencias colectivas que llevan a la construcción de subjetividades.

### ***Coreografía “No puedo más” Colombia Salsa Festival 2015***

Después de tres meses de disciplinamiento continuo, surge una coreografía clasificada como presentable por parte de los instructores, en el marco del evento Colombia Salsa Festival 2015:

Todas con actitud de grandeza, es decir, con el cuerpo elongado, apretado y con completa seguridad corporal entramos al escenario caminando y moviendo las caderas cadenciosamente, nos ubicamos en el fondo del escenario en dos líneas paralelas dando la espalda al público; el peso del cuerpo va en una pierna mientras la otra se exhibe con empeine y cadera rotada; las manos van arriba, la mano izquierda toca el codo del brazo derecho, mientras la mano derecha se exhibe arriba con la muñeca quebrada y la posición

tradicional del adorno de manos, es decir la exhibición de los dedos mientras el del medio y el pulgar intentan tocarse como unas pinzas.

La entrada al escenario y primera posición son fundamentales para lograr una primera impresión entre el público y el jurado, para lograr una adecuada impresión se tomaron muchas horas de ensayo enfocadas en la sincronía y fuerza que nuestros cuerpos necesitaban para lograr la imponente sensualidad que debe estar presente desde el primer momento en el escenario.

En el primer tono fuerte de la canción las bailarinas ubicadas en la parte de atrás giramos rápidamente de frente al público y levantamos ambas manos, en el segundo tono, bajamos la mano derecha adornando con la cabeza para que haya un mayor impacto visual; en el mismo tono, las de adelante giran y mirando al público se inclinan tocando el piso con una mano y adornando atrás con la otra, la postura debe ser con las piernas y espaldas rectas para mantener la técnica y sensualidad. Al tercer tono, todas en los mismos lugares cambiamos el frente hacia la izquierda, estiramos los brazos hacia ese lado cerrando las piernas y haciendo una breve flexión de rodillas buscando la delicadeza y siempre manteniendo las piernas y tobillos rotados hacia afuera como la técnica de ballet lo exige. Posterior a esto, las que conformamos la fila de atrás damos un paso hacia adelante sobrepasando a las de la primera fila y al mismo tiempo hacemos un adorno con la mano derecha que pasa delicadamente acariciando la mano izquierda y el mentón hasta estirarse completamente arriba.

En los siguientes dos tonos, ambas filas se encuentran mirando al público, la mano izquierda va en la parte trasera de la cabeza mientras la derecha se estira lateralmente dirigiendo la mirada hacia ella, y luego cambia radicalmente a la misma posición del lado contrario, es decir, la mano derecha va hacia la cabeza mientras la izquierda se estira.

A lo largo de la coreografía se mezclan movimientos fuertes y rápidos como repiques o básicos de quintas que dan la energía característica de la salsa con elementos más estáticos y cadenciosos como movimientos de brazos que acarician el cuerpo que le otorgan la sensualidad a las bailarinas:

Ahora se inician cuatro básicos de quinta adornando arriba con las manos, estos básicos son desplazados de manera que todas formemos una “V”, es decir que hay dos bailarinas adelante al centro y en sus diagonales se ubican las otras.

Continúan cuatro repiques<sup>8</sup> con las manos adornando al frente y un *slash* en el que abrimos con el pie derecho a una segunda mientras el otro pie cierra el paso deslizando lentamente; las manos soban el torso de manera provocadora y suben hasta arriba mientras se realiza medio giro; al finalizar el giro, la pierna izquierda se encuentra adelante levemente flexionada mientras la de atrás está estirada, el torso inclinado un poco hacia el frente de manera que la cadera sobresale; en esta posición las manos vuelven a sobar el torso y suben lentamente durante los siguientes ocho tiempos.

Se realizan dos ochos<sup>9</sup> y un giro en el puesto para iniciar con un básico de línea; en el siguiente conteo se pateo en el aire con la pierna izquierda primero y luego con la derecha, siempre manteniendo el empeine estirado y adornando al frente con las manos; y al siguiente se saca en punta el pie izquierdo y luego el derecho mientras el torso que está

---

<sup>8</sup> Paso propio de la salsa caleña caracterizada por el rápido movimiento de rodillas, para la mujer debe implicar mucho movimiento de cadera y disociación: 1. Paso al frente con pie izquierdo pasando parcialmente el peso a este pie 2. Movimiento de rodillas, izquierda estira y derecha flexiona, recupera 3. Pie izquierdo regresa al puesto 4. Pausa 5. Paso al frente con pie derecho pasando parcialmente el peso a este pie 6. Movimiento de rodillas, derecha estira e izquierda flexiona, recupera 7. Pie derecho vuelve al puesto 8. Pausa.

<sup>9</sup> Paso de diferentes ritmos tropicales y de salón en el que se camina disociando la cadera a medida que se da cada paso, si el paso es realizado con la pierna derecha, la cadera irá con la pierna hacia el lado izquierdo y si el paso es realizado por la pierna izquierda, la cadera irá direccionado hacia el lado derecho. El torso deberá mantenerse siempre direccionado hacia el frente evitando ser involucrado con la cadera que rota. Las piernas deben verse largas manteniéndolas estiradas.



inclinado al frente se sacude al ritmo de la música; en este momento la planimetría cambia de una forma de “V” a cuatro filas y cuatro hileras.

Continúa un cruce de las dos líneas centrales de la planimetría, con un paso cruzado que termina con un adorno de brazo de abajo hacia arriba, ambas filas se mezclan; posteriormente, con el mismo paso pero hacia el lado opuesto volvemos a la posición anterior incluyendo el mismo adorno de brazo. En las mismas filas con el cuerpo direccionado a la diagonal derecha, adornamos con el brazo derecho arriba y el izquierdo hacia la diagonal; giramos en el puesto de manera que la mitad de las bailarinas queda de espalda al público mientras la otra mitad se encuentra de frente a él; en los siguientes tres tiempos nos agachamos y subimos primero la cadera (una posición erotizada) y luego el resto del torso mientras nos sobamos el cuerpo muy sensualmente, en los otros tres tiempos movemos la cadera hacia el lado derecho y la mano derecha se alza a la altura de la cabeza chasqueando los dedos, luego se repite este movimiento hacia el lado izquierdo, el movimiento debe hacerse con coquetería guiñando el ojo y seduciendo al espectador.

Como referente de feminidad en la corporalidad de las bailarinas se encuentran los adornos de brazos que son fluidos y acompañan constantemente el paso de los pies y los movimientos circulares de cadera que siempre buscan ser provocadores para la mirada del espectador.

En esa misma posición se estira la pierna izquierda exhibiéndose en punta, por lo tanto el apoyo del cuerpo se encuentra en la otra pierna y se realiza un rápido adorno de manos a la lateral pasando por el filtro (por el pecho), los brazos se exhiben con el codo levemente quebrado y las muñecas hacia abajo, esto se realiza como preparación del próximo movimiento el cual consiste en cambiar el peso hacia las dos piernas y hacer un círculo grande con la cadera hacia el lado izquierdo, las manos se encuentran frente al pecho en

posición de jazz replicando este movimiento, una circularidad hacia la izquierda; continuamente en un corte musical los brazos vuelven a adornar de la manera anterior, es decir, lateralmente con un poco de quiebre en el codo y las muñecas completamente quebradas, pero esta vez se encuentra acompañado de la cabeza que va hacia atrás cortantemente; luego de dos tiempos en esta posición nos incorporamos y levantamos las manos adornando arriba y rápidamente cambiamos la posición del cuerpo marcando adelante con el pie izquierdo levemente flexionado y llevando la mano izquierda a la cintura (la mano derecha continúa arriba) para marcar con el pecho los dos tonos siguientes como golpeando dos veces el aire.

A continuación iniciamos un básico de línea, adornamos en el tiempo tres del conteo con una peinada, es decir la mano pasa por encima de la cabeza sobando el cabello y cambiamos el frente hacia el lado izquierdo, luego, tras un medio giro de 180° continuamos el paso ya hacia el lado derecho y finaliza apoyando la pierna izquierda al frente claramente flexionada, la derecha estirada atrás mientras el torso hace una curvatura (Cambré) y las manos soban el torso y suben hasta arriba delicadamente, la pierna de atrás se desliza lentamente mientras se recupera la postura del cuerpo.

La siguiente serie de movimientos se compone de doce repiques, los primeros cuatro direccionados hacia la derecha continuando con el frente con el que veníamos del paso anterior, los siguientes cuatro cambiando de frente hacia el público y los últimos cuatro, con el mismo frente avanzando hacia atrás; continuamente flexionamos levemente las piernas de manera paralela y mientras sobamos el torso y subimos las manos, el pecho y la cadera se mueve hacia adelante y hacia atrás repetitivamente hasta finalizar el conteo de ocho tiempos; la serie de movimientos termina con un giro completo y finalizando el giro se adorna con la mano derecha hacia el frente, la otra se encuentra en la cintura.

Se realizan siete patinetas<sup>10</sup> sencillas, cuatro avanzando hacia el público y tres hacia una lateral, en este momento la planimetría se transforma, la primera y la tercera línea cambian el frente hacia el lado izquierdo, la segunda y la cuarta hacia el lado derecho, haciendo las patinetas nos ubicamos en los espacios libres entre las dos bailarinas de adelante por lo cual ya visualmente para el público no estamos posicionadas en líneas horizontales sino en zigzag, sin embargo desde una mirada lateral se logran ver claramente cuatro líneas. Al finalizar las patinetas posicionamos el cuerpo erguido con la pierna izquierda estirada con empeine, la mano derecha adorna arriba en un tiempo, luego baja la mano a la lateral seguida con la mirada y el adorno termina pasando la mano bajo el mentón sensualmente como si estuviéramos retando a la chica del frente.

Las planimetrías impregnan de orden la coreografía, son producto de la idea moderna de sincronía que usualmente se representa en líneas compuestas por las bailarinas en el escenario, durante la coreografía nuestras planimetrías cambian entre direccionalidad de las líneas, creando diagonales, “V” o zig zags al tiempo que se ejecutan los pasos.

Se realizan dos Pico de garza<sup>11</sup> con cada uno de los pies y luego se hace un latino<sup>12</sup> a cada lado. Continuamente caminamos tres pasos hacia el frente, la caminada debe ser imponente y sensual al mismo tiempo; con esta caminada se cambia nuevamente la planimetría pues las cuatro hileras que se ven lateralmente se convierten en tres filas bien definidas, la primera y la última fila se ubican en el lado derecho del escenario con el frente hacia la izquierda y la del medio al lado izquierdo con el frente hacia la derecha. Constituidas las filas avanzamos cada una hacia nuestro frente haciendo cuatro patinetas

---

<sup>10</sup> O también llamado jale: el peso se encuentra en el pie derecho y con el pie izquierdo se simula el avance de una patineta, el pie izquierdo rozando el suelo pasa adelante deslizándose hacia atrás cambiando el peso para avanzar.

<sup>11</sup> Se puntea con el pie derecho en el puesto, luego se puntea atrás cruzando un poco el pie sobrepasando al que se tiene de base y finalmente se da una patada lateral donde el pie alcanza casi la altura de la cadera.

<sup>12</sup> lanza una patada en punta como a 45°, la misma pierna va a atrás cambiando el frente 180°, luego va adelante y finalmente se repica (un rápido movimiento de rodillas), el movimiento se repite con el otro pie.

sencillas y las manos en posición de jazz al frente haciendo círculos grandes en el aire, finalizamos el avance con tres pasos exhibiendo marcadamente la cadera y acompañando la cadera con el brazo adornando lateralmente, cuando terminamos esta posición las filas ya cambiaron de lugar, la del centro está al lado derecho del escenario y la primera y última están al lado izquierdo; inmediatamente terminado el paso nos agachamos con la cabeza hacia abajo y en un tono fuerte miramos rápidamente al público y gritamos ¡Bah! para subir la energía del espectador con un impacto visual. Nos levantamos subiendo primero la cadera y sobando la pierna como símbolo de la sensualidad, luego con la mano izquierda en la cintura y las piernas cerradas, adornamos con una peinada que pasa acariciando el mentón y mirando seductoramente al espectador.

Seguido a esto se realizan cuatro repiques en los cuales se conformarán nuevamente las cuatro hileras previas al cambio de planimetría y cuatro patinetas con repique; el paso siguiente consiste en dar un paso al frente, atrás y de nuevo al frente con el pie derecho, medio giro con adorno de cabeza y repique, los repiques son fundamentales para demostrar la velocidad de los movimientos, el paso se repite con el otro pie y por medio de un giro la mitad derecha del grupo queda direccionada hacia la derecha mientras la otra mitad se encuentra hacia la izquierda; a continuación, avanzamos un paso con el pie derecho adornando con la mano izquierda al frente, cruzamos con el pie izquierdo adornando con la mano derecha en la misma posición, damos un paso atrás con la pierna derecha exhibiendo la cadera, llevando la mano hacia la cadera exhibida y mirando al público, damos un paso atrás con la pierna izquierda, exhibiendo la cadera hacia el otro lado, tocándola con la mano izquierda y devolviendo la mirada; repetimos el paso tres veces, ambos bloques que se están dando la espalda, a medida que realizan el paso avanzan para encontrarse y a la tercera repetición todas realizamos el paso hacia el frente, mirando al público. Siguen seis tonos fuertes en los que giramos rápidamente de espalda

al público y marcamos los primeros dos con la cadera al lado derecho primero y luego al izquierdo con fuerza, los otros dos tonos también se marcan con la cadera pero con el brazo derecho arriba mientras el izquierdo lo sostiene por el codo, avanzamos todas juntas tres pasos para marcar el quinto tono subiendo las manos con fuerza y nos preparamos para el sexto y último tono en el que llevamos a cabo la figura final.

El final de la coreografía, para generar esa imagen impactante de la salsa que se lleva los aplausos debe representar contundencia, ejecutar los movimientos con fuerza y terminarlos en el último tono de la canción con una pose general que muestre en la mayor medida posible esa relación entre la fuerza y la sensualidad.

En este momento final las todas bailarinas hacen poses clásicas de la salsa, la línea del frente se encuentra arrodillada con los brazos extendidos señalando una bailarina que se encuentra cargada en el centro por las dos bailarinas más altas, la siguiente línea con una pierna flexionada y la otra estirada adornan con los brazos mirando al público de manera que tengan un nivel medio; la tercera línea se empina y levanta los brazos lo más alto posible demostrando los tres niveles de altura; y en medio de todas se encuentra una bailarina adornando con los brazos estirados mientras tras ella, se realiza el levantamiento de una de las bailarinas quien es la que la mayormente exhibida.

La coreografía salió mejor de lo esperado, la cantidad de adrenalina que recorría nuestros cuerpos después de la presentación nos obligó a tomar un largo descanso a pesar del corto tiempo que duró la coreografía. Esos largos y arduos meses de ensayo nos llevó a alcanzar el cuarto puesto de la categoría en la que participamos, además de las felicitaciones de los entrenadores y la satisfacción nuestra por la labor bien cumplida.

### ***La salsa como mercado cultural***

Nuestra coreografía es elaborada para ser presentada en el evento Colombia salsa festival, es una competencia nacional que se realiza anualmente en la cual participan las academias más reconocidas del país para elegir a los bailarines que participarán en el World latin dance cup, una competencia llevada a cabo en Estados Unidos que define a los campeones de salsa a nivel mundial.

La magnitud del evento demuestra que la salsa ya no corresponde más a una manifestación marginal de los barrios latinos de Nueva York, ahora se establece como un elemento partícipe de la industria cultural donde lo local se convierte en global y se desarrolla de manera masiva, mandando mensajes desterritorializados y llegando a la idea de “folclore internacional-popular” de Renato Ortiz (Canclini, 2000). Así, la tradición que parte de un grupo local, es retomada por el sistema mercantil y adaptada para convertirla en objeto de consumo retomando elementos estéticos de lo occidental para hacer de ella más fácilmente consumible.

Siguiendo esta idea, Jane Desmond nos muestra cómo los bailes con estética africana al ser acogidos en Estados Unidos fueron “diluidos” por medio del blanqueamiento en técnica y estilo, su objetivo es ser aceptados por las élites y posteriormente reproducidos en un proceso de hibridación en el que su apropiación implicaba un nuevo significado (Desmond, 1993-1994). La estética africanista donde los cuerpos en el baile son descentralizados y polirrítmicos, además de la apariencia cool en la que la frescura del rostro hace parte de la belleza de su gente, adquieren elementos de las estéticas occidentales como las líneas corporales del ballet y la columna vertebral como el eje central del cuerpo (Quintero, 2009), y llevan a que el significado inicial del movimiento se vea traslapado por las nuevas apropiaciones que se generan en el contexto del mercado cultural.

Los ritmos y movimientos originarios de la salsa dejan de hacer parte del mundo simbólico afrocubano y se convierten en una representación diluida de una latinidad, desterritorializada y parte de las industrias culturales y el sistema global mercantil. Surge con una nueva identidad colectiva e híbrida que demarca “lo culto” y “lo popular” y se separa de una memoria territorial específica (Barbero, 1993):

Nuestros movimientos en el escenario a pesar de que buscan ser esa representación de la mulata latina con el marcado movimiento de cadera y disociaciones de hombros que cuestionan la centralidad del cuerpo, tienen esa fuerte tendencia de elongación del cuerpo hacia arriba y presencia de las líneas corporales propias del ballet, los brazos posan de manera vertical u horizontal creando líneas rectas que serán tenidas en cuenta por los jueces para dar su calificación final; La coreografía debe ser completamente sincrónica y milimétricamente calculada, es decir que es espacio de la improvisación y expresividad subjetiva común en las tradiciones afrocaribeñas es nulo, por el contrario, somos un grupo de bailarinas que producidas en serie durante cuatro meses poseemos una forma única de expresión ya programada minuciosamente con anterioridad en las que la gestualidad, la risa y cada expresión transmitida fueron ensayadas una y otra vez para dar la imagen de alegría propia de la identidad latina. Así, los rostros lejos de tener una estética cool en la que prima la tranquilidad, deben mostrar la misma fuerza y vitalidad que tienen en el resto del cuerpo, entre risa, gritos, guiños y expresiones de asombro variamos la gestualidad para darle vitalidad al baile de la manera más expresiva posible.

Los cuerpos se convierten en un lugar de dilución donde los movimientos de origen afrocaribeños se modifican utilizando nuevos significados culturales para ser mundialmente aceptados, donde el uso del ballet europeo y la concepción de la lógica moderna y fordista del

cuerpo basado en sincronía y cuerpos en serie nos lleva a la representación más clara del blanqueamiento de prácticas culturales para ser consumidas por el público internacional.

Mientras nuestros cuerpos mientras bailan en el escenario se puede leer todo un sistema sociocultural que lo determina, el movimiento es un texto polisémico que sirve para la comprensión del género, la étnia, la clase y otro tipo de identidades que se reproducen en una teatralización de la sociedad en la que hay toda una red de significados (Desmond, 1993-1994). Tanto los procesos de colonización del movimiento retratada en la inserción del ballet, como la reproducción de la corporalidad femenina basada en el estereotipo de la mujer reproducido por el mercado se encuentran adscritos a nuestros cuerpos en el instante en el que por fin después de tantos meses logramos presentar los resultados de nuestro trabajo. En el escenario encarnamos con toda nuestra energía a esa mulata, exótica por su “sensualidad latina” pero delicadamente diluida en las posturas del ballet que delimitan cada movimiento, en conclusión somos cuerpos dóciles y disciplinados para una representación teatralizada del género en el que la mujer busca satisfacer la mirada masculina.



## ESLABÓN PRENDIDO



*Ilustración 7. Eslabón Prendido. Fotografía propia. Octubre 2015*

Ahora mi trabajo investigativo incluía la búsqueda de esa corporalidad de feminidad, que lejos de los escenarios se mueve al ritmo de la salsa desde un ámbito más popular, en búsqueda de un lugar adecuado para llevar a cabo el trabajo de investigación encontré como una gran opción. El Eslabón prendido, es un bar de salsa muy reconocido en la ciudad ubicado en la calle Maracaibo, entre las calles Girardot y Córdoba a media cuadra del parque el periodista. Se ajustaba a la medida ya que es un lugar comúnmente visitado por personas que buscan el baile como un evento recreativo después de la jornada laboral o académica sin la recurrente presencia de bailarines profesionales como es común en otros bares de la ciudad.

El Eslabón prendido hace parte de una serie de bares que hicieron parte de la constitución de la salsa en la ciudad y la mantiene vigente con

Al conocer el bar me sorprendí gratamente cuando me encontré con un largo salón con dos hileras de mesas contra la pared y un espacio cómodo para bailar, lejos de un salón pequeño como lo planteaban mis expectativas, el espacio se presta para bailar plácidamente. Las paredes están adornadas con cuadros del Che Guevara, Héctor Lavoe y Fidel Castro, imágenes que rememoran esos orígenes de la salsa y que dan una imagen clásica al bar. Al fondo justo sobre la barra hay una amplia bandera de un equipo de fútbol que se extiende a todo el ancho del bar y más atrás se encuentra un patio con los baños.

### ***La pareja enlazada en el baile social***

Las personas que van llegando se sientan en las mesas y ya entrada la noche después de las 10 pm empieza la fiesta, nos paramos a bailar al son de chachachá, son cubano, mambo y otros ritmos de orígenes afrocaribeños.

En medio de la gente veo como las personas se mueven al ritmo de la música sincopada, hay parejas que a pesar de no conocer los códigos de pareja enlazada<sup>13</sup> para la salsa se mueven al ritmo de la música siguiendo el conteo (1, 2, 3...5, 6, 7...), si bien no es común que los bailarores realicen este conteo conscientemente, la tradición popular lo ha establecido como un código para la comprensión del baile social de la salsa en pareja. El baile social está basado en una relación heteronormativa en el que la pareja de baile la compone tradicionalmente un hombre y una mujer que se encuentran para compartir un momento musical mientras aplican unos códigos corporales sincrónicamente al ritmo de la música. Su interés es recreativo, la búsqueda del placer en los

---

<sup>13</sup> El baile en pareja Ulloa lo define como un sistema de comunicación no verbal en el que los bailarores intercambian códigos sin necesidad de palabras. Este lenguaje expresa valores de la estructura social en relación con los bailarores entre sí y de estos con los ritmos bailados en la fiesta como un acontecimiento social y cultural (Ulloa, (2004).

cuerpos danzantes. En este espacio no existe una normativa que rija los cuerpos, si bien existe un patrón de pareja enlazada con unos pasos tradicionalmente aceptados, se encuentran los bailarines que se mueven al ritmo de la música sin tener en cuenta esos códigos y disfrutan del baile de una manera completamente individual. El placer es el motor principal del baile social, según Ulloa el baile tiene como razón de ser “el goce propiciado por la sincronización entre la pareja y por la sincronización de esta y cada uno de los integrantes con la música y el ritmo” (Ulloa, 2004: 131), Sin embargo, es necesario para alcanzar esta sincronía entre la pareja enlazada la comprensión de los códigos del baile que permite la elaboración de pasos y figuras más complejas. Los visitantes que conocen estos códigos componen al grupo de bailarines que ya sea por aprendizaje callejero en medio de las fiestas o por haber participado en clases de baile adquieren la naturalización de los códigos que facilitan el movimiento, los roles y el lenguaje que facilita el encuentro con una pareja en el contexto del baile social, no hay pretensiones de profesionalismo, ni participación en espectáculos, solo el encuentro momentáneo del baile (Ulloa, 2010).

Siguiendo con la idea de Ulloa del baile como un lenguaje, pensar que los modos de bailar salsa por diversos grupos sociales como una analogía a cada una de las jergas que hay en una región no resulta descabellada, estas formas de hablar hacen parte de un idioma insitucionalizado y general que representa esos elementos comunes en las diferentes jergas y que son primordiales para una clara comunicación (Ulloa, 2004). Del mismo modo el baile de pareja enlazada ha constituido una gran variedad de estilos y formas para bailar salsa que se viven en los contextos locales como en los globales sin embargo, hay unos códigos comunes que se constituyen en los modos que a lo largo del tiempo y las experiencias salseras han construido un lenguaje generalizado que permite la fluidez en el diálogo del movimiento.

Es importante, recalcar que apropiarse de esta forma de bailar hace parte del habitus social como una serie de movimientos que se adquieren en la cotidianidad del contexto social latinoamericano donde la fiesta y la rumba hacen parte de los procesos de socialización. Es entonces, a partir de la observación y la práctica en medio de las fiestas callejeras, familiares o visitas a discotecas, donde se aprenden los códigos y se reproducen posibilitando espacios de interacción social, Ulloa refiriéndose a la salsa en Cali dice:

“En Cali se baila sin acudir a tales artificios [Lecciones de baile] propios de los “gringos” que todos los días se inventan fórmulas hasta para hacer el amor, como si el amor y el baile no nacieran de lo más profundo y no vinieran desde adentro y estuvieran unidos por el mismo ritmo vital que los convierte en lenguaje” (Ulloa, 2004: 162).

No obstante, las últimas décadas han visibilizado una serie de espacios que se han prestado para el aprendizaje de las técnicas del baile social en la ciudad de Medellín, las academias, cajas de compensación y discotecas abrieron la oferta a una amplia gama de ritmos populares donde la salsa tuvo un papel protagónico abriendo una amplia gama de posibilidades movimientos, estilo y técnica transformando las corporalidades de los bailarines y bailarinas que bailan salsa en las calles de Medellín.

### ***Lo que dice el cuerpo***

Me siento en la mesa con mi amigo que me acompaña a observar el lugar y sus dinámicas, es difícil desnaturalizar la mirada, el baile social ya es intrínseco a mí desde muy joven llevándome al estado en el que la línea entre investigadora y bailadora es indefinido, debo esforzarme para describir los códigos y definir los conceptos de manera clara. Desde una perspectiva

fenomenológica debo poner todos mis sentidos en funcionamiento, sentir desde mi propio cuerpo los códigos y dinámicas que se viven en un bar y adentrarme en el rol de mujer bailadora, no obstante, es primordial mantener una postura dialéctica en la que como investigadora logre interpretar lo que pasa en el contexto (Mora, 2010). omentario

Durante toda la noche, me encuentro sentada en mi mesa y espero alguna invitación a bailar, a pesar de mi conciencia sobre la condición pasiva de la mujer en estos ámbitos que responde a una relación clara de poder entre los géneros, no es sencillo para mí tomar la iniciativa de sacar a bailar a un extraño, culturalmente es una labor que se le adjudicó al hombre y sigue siendo una acción compleja llevarla a cabo por mí como mujer sin sentir un poco de vergüenza de tener las riendas de la situación. Mi capacidad de agencia se encuentra cohibida por los códigos sociales que me dan un rol que debo mantener en el contexto, el ser mujer siguiendo a Butler se compone de un “se llega a ser mujer, pero siempre bajo la obligación cultural de hacerlo” (Butler, 1990: 57), el género como habitus que se hace rutina y se integra a mi subjetividad me llevan a entablar una relación a priori con el contexto en la que los patrones determinados históricamente a la mujer se incorporan y determinan mi forma de relación con el mundo.

Finalmente, un hombre se acerca a nuestra mesa, mira a mi acompañante (hombre) y con un gesto amistoso le pide permiso para invitarme a bailar, la presencia de un hombre en mi mesa me da un sello de pertenencia a mi cuerpo a aquel hombre que me acompaña y me cede con un gesto de aprobación; luego me extiende su mano a modo de propuesta, y mi mano sobre la suya cumple la función de sellar el trato mientras nos dirigimos a la pista de baile. Nuestros cuerpos se buscan y se encuentran uno frente al otro, el hombre pone su mano derecha en mi espalda mientras su mano izquierda toma mi mano lateralmente, yo en mi rol de mujer, pongo mi mano izquierda en su hombro, mientras la derecha toma su mano a modo de apoyo, espero la señal, un

leve movimiento en la intención de su cuerpo me indica el momento y la dirección que tomarán nuestros pasos. Mi cuerpo de mujer ya conocedor de la dinámica del baile social busca ser dócil, atento siempre a la intención de ese hombre que dirige nuestros movimientos, como si buscara leer su mente sigo con rigurosidad las indicaciones que su mano en mi torso describen tan meticulosamente y que se reflejan en nuestros pies como un corrientazo de energía que pasa por todo el eje del cuerpo y que se transforman en un movimiento no premeditado, más bien naturalizado, inducido por esa energía masculina que llega a mi corporalidad para responder positivamente al estímulo. El hombre construye una secuencia de pasos que se ejecutan al ritmo de la clave cubana, siempre atento a los cambios musicales, este decide cuando utilizar cada paso, como girarme y en qué momento intensificar o suavizar los movimientos de manera que el ritmo se una a la fiesta de este diálogo corporal. La salsa retumba, el juego del cuerpo y la música se hace plácido e intenso, los cuerpos sudan pero el escrúpulo no es una opción, es un integrante más que conecta a los bailadores cuando aceptamos nuestra corporalidad entregada a ese extraño y su cercanía. La sincronía es fundamental, un leve movimiento en sus manos indica el cambio de paso que bajo la precisión musical finaliza en un cambio unánime y en un tiempo preciso, cada movimiento tanto de hombre como mujer debe encajar con una manifiesta precisión en los tiempos de la música que conecta el ritmo de los cuerpos. Finalmente, cuando termina la canción ambos nos agradecemos por el baile y nos convertimos nuevamente en desconocidos.

## *Baile como lenguaje*



*Ilustración 8. Parejas bailando en el Eslabón Prendido. Fotografía propia. Octubre 2015*

Ulloa (2004), refiriéndose al baile social de pareja enlazada, lo define como un lenguaje no verbal que se caracteriza por sus códigos actuados que hacen parte de la kinesis refiriéndose a la gestualidad, y la proxemia a la distancia corporal de los bailarines, estos dos componentes se complementan con el sistema léxico que define los pasos, modalidades y estilos. A partir de los códigos de la salsa se establece un lenguaje en el que el cuerpo es quien dirige el diálogo dejando de lado la comunicación verbal y dándole completa prioridad al cuerpo. Siguiendo a Desmond, el baile como un reflejo de la cultura retrata elementos que la constituyen, por lo tanto, el hecho que sea el hombre quien invite a bailar y el conductor del mismo baile no es fortuito, es una clara representación de una larga tradición patriarcal en la que a lo masculino se le ha otorgado el control de cada situación, mientras la mujer, que socialmente se le ha otorgado el rol de lo sensitivo debe responder a los direccionamientos masculinos desde su cuerpo. Los códigos deben ser de conocimiento mutuo para que haya una sincronía en el baile.

Para iniciar el baile, es necesario tener un medio de comunicación que permita un lenguaje donde lo verbal no tenga ninguna participación, es por medio del contacto físico y específicamente desde el abrazo que se logra establecer el medio de comunicación entre ambos bailarines. El abrazo puede ser abierto, es decir, ambos frente a frente con una distancia proxémica media en la que el contacto se limita a la palma de las manos y es desde este contacto que se logra establecer la indicación y posterior respuesta al movimiento. La observación de la pareja permite mejorar la comunicación de los pasos ya que el contacto al ser tan limitado impide una comprensión sencilla de los movimientos que se quieren comunicar. El abrazo cerrado, por su parte, requiere una distancia proxémica más reducida, los cuerpos se encuentran a pocos centímetros de distancia uno del otro, la mano derecha del hombre se posiciona en la espalda de la mujer, dependiendo de los gustos y experiencia esta posición puede variar entre el omoplato y la cintura; su mano izquierda se encuentra a un lado del torso sosteniendo la mano derecha de la mujer, mientras la mano izquierda de la mujer se posiciona en el hombro derecho del hombre. Esta posición permite una clara comunicación entre él y la bailadora en cuanto se establece un mayor contacto que al posicionarse en la espalda y hombro respectivamente, se transmite la energía de los movimientos en el eje de los cuerpos.

Entre los dos bailarines el hombre es el encargado de crear el baile que realizarán, la posición de su mano derecha en la espalda de la mujer le da todo el dominio sobre los movimientos de esta, pues es desde esta posición en la que él le indica hacia donde debe moverse, a qué velocidad y que tan amplio debe hacer el movimiento; La otra mano, que está unida a la de ella, será un importante conductor de energía que si no se mantiene firme bajo una leve tensión va a dificultar la comprensión de las indicaciones. El cuerpo de los dos bailarines debe estar en una completa conexión, deben estar atentos desde lo sensitivo a comprender al otro cuerpo, su peso, fuerza e



intencionalidad de movimiento, de esta manera, la persona que guía dispondrá de una energía particular que concuerde con la corporalidad de su pareja y comprenda cada movimiento indicado, desde su mano en el omoplato de esta, y las manos que se conectan, se direcciona cada paso, es decir que si el guía del baile se dispone a realizar el paso hacia adelante y toda la energía de los brazos va hacia adelante con él, su pareja debe responder con esa energía dando un paso hacia atrás, del mismo modo sucede si el guía da un paso hacia un lado y toda su energía corporal tiene esa dirección, la pareja debe responder a modo de espejo ante la indicación. Es importante aclarar que no siempre son indicaciones tan simples, en ocasiones el paso del guía y la energía de los brazos con las que indica a la pareja son movimientos de disociación, es decir, que no están en la misma dirección, por lo tanto pueden haber movimientos distintos entre los bailarines pero que siempre debe estar en la misma lógica rítmica y en constante conexión corporal para lograr una buena comunicación en la pieza de baile.

La mujer debe responder a esta energía con atención para captar cada uno de los pequeños movimientos que intencionalmente realiza su pareja para realizar una buena pieza de baile. La mujer es considerada una buena bailarina si tiene la sensibilidad de comprender los movimientos deseados por el hombre en la menor cantidad de energía y fuerza que este ejerza sobre su cuerpo, ella debe leer su mente por medio de su sensibilidad corporal. Él sin embargo, también deberá esforzarse en dar una correcta indicación en el momento preciso, teniendo en cuenta el ritmo, los pasos y la intensidad de la música para crear una sincronía entre los cuerpos, tiempo (musical) y el espacio. Finalmente es cuando no es necesaria ninguna palabra de por medio y una buena relación de estos tres elementos, donde lo corporal lo dice todo, que se puede considerar una buena pieza de baile.

La diferenciación de los roles de género no se reducen al control del baile, este también es el medio para lograr la exhibición de la mujer, muchas de las figuras y pasos de baile tienen el propósito de demostrar esa diferencia sobre lo masculino como el sujeto de control mientras la mujer es direccionada para ser exhibida y deseada, los giros que se realizan enfáticamente sobre el cuerpo de la mujer, son un buen ejemplo de ello. La estética femenina busca esa sensualidad que cada vez se instaura más en los cuerpos de las mujeres a medida que las academias desde sus lecciones de baile social forman a los nuevos bailadores y bailadoras que marcan con mayor contundencia a la mulata que propone Ángel Quintero estética exotizada y sensual de la mujer en los ritmos afrocaribeños.

No obstante, el baile social no es coercitivo, es común en espacios como este que se escuchen frases de hombres que dicen “no sé bailar” en cuyo caso, no hay ningún problema en que la mujer sea quien tome la dirección del baile. A pesar de que el rol femenino se ha caracterizado por la docilidad para ejecutar los movimientos y para ser exhibida en las figuras que el hombre le indica, no es difícil encontrar agencia en mujeres que bailan en el bar. Los roles de género reflejan nuevos matices cuando son las mujeres quienes dirigen el baile, ya sea porque el hombre no conoce los códigos y toman el control de la situación o porque deciden bailar con otras mujeres, dado el caso, una de ellas toma el rol de guía mientras la otra responde a las indicaciones de su compañera. La posibilidad de dos hombres bailen juntos por el contrario parece muy escasa debido a la transgresión de la masculinidad que representa y la censura social que conlleva, no obstante algunos pocos hombres atrevidos disponen al reto.

### ***Género y agencia: Tomando el control***

A pesar de que mi cuerpo está condicionado por la dinámica del baile social en el que la mujer es caracterizada por su docilidad, el conocimiento de los códigos de baile me permitió salir del rol femenino de la pasividad y aventurarme a tomar el control del baile aprendiendo el manejo de pasos y figuras desde la perspectiva que tradicionalmente se le ha otorgado al hombre. Esta forma de bailar abrió un nuevo panorama en el que yo como bailadora tenía completa agencia y por lo tanto la capacidad de decidir el tiempo y la velocidad de los movimientos que realizaría junto a mi pareja. Esta condición me abre una amplia gama de posibilidades en las que la expresión del cuerpo se manifiesta desde una condición distinta al “sentir” y “no pensar” otorgado a la mujer y permite la posibilidad de crear el movimiento. En este momento puedo pensar en el género y su poder de teatralización en el baile, pues es claro que el género se ha constituido como una categoría que ha determinado los modos de comportamiento de las personas desde el habitus que rige el ser hombre o mujer y los dota de una forma específica de comportamiento en cada contexto social. El control de los cuerpos a partir del sistema binario heteronormativo, establece lo masculino y femenino como categorías antagónicas y complementarias que determina la relación subjetiva de los cuerpos en el contexto social y que se encuentran determinadas en los estereotipos de feminidad y masculinidad que atraviesa los ámbitos cotidianos partir de formas de ver la realidad, conductas y prohibiciones determinadas por su condición de género (Lamas, 2000). No obstante, a pesar de que el habitus tiene gran peso en nuestros cuerpos, la comprensión del género como una teatralización facilita la subversión de las prácticas socialmente aceptadas y ahora me permite llevar mi cuerpo a una construcción alterna en el baile en la que yo manifiesto los códigos del baile.

Continúa la noche e invito a bailar a mi amigo, debido a su experiencia en el baile conoce bien los códigos pero en este caso yo dirijo el baile, mi cuerpo y mi mente adquieren una disposición de control de la situación, nos ubicamos frente a frente y él espera mi señal, yo pongo mi mano derecha sobre su omoplato y la izquierda toma su mano derecha a la vez que pone su mano izquierda sobre mi hombro e iniciamos el baile. Mi mente y mi cuerpo ya se han hecho uno, la naturalización de los códigos cumple su función y no debo pensar mucho qué pasos deseo hacer pues la energía que pasa por mis manos los indica con firmeza y mi compañero dispuesto, sigue cada una de mis indicaciones. En este momento es él quien se luce en medio de los giros que le indico. La gente nos observa, claramente no es “natural” que sea el hombre quien gire constantemente y sea el exhibido, esa es la función tradicional de la mujer, no obstante continuamos bailando, disfrutamos la transgresión. Sigo atenta al ritmo de la música para encontrar los movimientos adecuados, de repente inicia el mambo de la canción, que corresponde a la descarga instrumental tan común en la salsa, suelto entonces sus manos y los cuerpos se mueven frente a frente con libertad, cada uno se deja llevar por la música con fuerza y energía para responder a la demanda de los instrumentos, en ese momento recupero los códigos femeninos y muevo todo mi cuerpo enfatizando en mis pies y caderas como siempre se me inculcó en los procesos de aprendizaje, frente a frente bailamos hasta que termina la descarga, inmediatamente tomo mi rol de dirigente y de nuevo le indico los movimientos próximos a seguir, pasos de salsa caleña, giros de porro, no hay una reglas que censuren nuestros movimientos mientras se encuentren dentro del ritmo de la canción y el conteo de la salsa que ya tenemos mecanizado (1, 2, 3... 5, 6, 7...). La canción termina y volvemos a nuestra mesa.

Esta agencia se hace partícipe en el contexto cuando se permite la acción subjetiva de mujeres y hombres que en medio del baile deciden trastocar su rol de género socialmente aceptado y

adoptar actitudes ajenas al tradicional sistema heteronormativo que ha dominado en el baile social. Para ser más precisa he de aclarar que Judith Butler (2004) define el término de agencia como un neologismo que proviene del término Agency en inglés y que se refiere a la capacidad de acción de un sujeto o actor social. No obstante, llevándolo a una explicación más política, puede entenderse como “la capacidad-posibilidad de producir un efecto de novedad frente a un trasfondo de constricciones normativas” (Ema, 2004: 17) teniendo en cuenta que no se trata de una propiedad individual del sujeto sino a la posibilidad en medio de las interrelaciones que permite un accionar alterno que conlleve a un acto político (Ibid). La acción del sujeto se encuentra, entonces, en medio de los avatares de la estructura social que determina el comportamiento cotidiano, así la agencia se presenta como una forma de mediar en el binarismo estructura vs individuo si se piensa más hacia una posibilidad de actuar compartida en un contexto social dado que una acción que le pertenece al individuo.

Siguiendo esta conceptualización, puede pensarse que es en el baile social en el que la agencia de la mujer encuentra mayores posibilidades para ser visibilizada, debido a que el contexto permite la irrupción del sistema heteronormativo del baile cuando no hay una estructura rígida en cuanto a la técnica de los movimientos, y no hay una adjudicación precisa en los roles de dirección-hombre/docilidad-mujer, así, cuando el hombre no toma el control del baile, la mujer adquiere esta responsabilidad y toma las riendas del baile, dirigiendo los movimientos de ambos. A pesar de que la mujer en el baile se caracteriza por la docilidad, la construcción de su corporalidad y la forma de relacionarse con el mundo va a establecer en el baile una experiencia única basada en la construcción de su corporalidad, el embodiment como construcción existencial de la cultura y del sujeto se hace explícita en el baile y determina la forma en la que su cuerpo se relaciona con el entorno, con su pareja y con la misma música. Por lo tanto se establecerá una construcción

subjetiva en la que su cuerpo posee una forma única de existencia determinada por la particularidad del movimiento, la gestualidad, la fuerza, e intención de cada movimiento conllevan a una capacidad de acción a una agencia que se encuentra en la misma individualidad del movimiento.

### ***La bailadora***

No obstante, teniendo en cuenta la condición estructural heteronormativa de la salsa, es importante aclarar que el ideal de la feminidad de la mujer en este contexto se encuentra dado por todo un habitus que gobierna los modos de comportamientos tanto de hombres como mujeres en la vida social, y que se refleja claramente en los salones de baile con un protocolo de conductas que se debe llevar a cabo por parte de hombres y mujeres. La mujer, durante el baile, se mantiene en una condición de constante pasividad donde el hombre es quien mantiene el control de la situación, así, es común que sea ella quien espera ser invitada a bailar; si se encuentra acompañada por un hombre, generalmente otro hombre que esté interesado en bailar con ella hace una indicación a este con una mirada, un gesto amistoso de su mano o incluso manifestando verbalmente la solicitud del permiso y evitar disgustos del acompañante. Si la mujer acepta la propuesta generalmente significa que estará dispuesta a seguir las indicaciones de este hombre para ejecutar cada uno de los pasos durante una canción y por lo tanto, responder al deseo de este sobre qué paso realizar en qué momento y con qué intensidad, la mujer para ser una buena bailadora se debe entregar completamente al deseo masculino en el baile. No obstante, con el ánimo de alejarnos de reduccionismos de género, es importante aclarar que la mujer a partir de su experiencia en el mundo aunado con los condicionamientos culturales construye una subjetividad corporal que le permite una relación con su compañero y con el baile mismo

generando una capacidad de acción única. Los pasos realizados, si bien corresponden al direccionamiento masculino no condicionan la postura corporal, los gestos, la expresión facial, la mirada, la sonrisa y todos los elementos que hacen parte cinestesia del baile.

En cuanto a su feminidad se puede observar que, lejos de representar a la mulata latina que identifica a la bailarina de salsa donde predominan los movimientos de caderas y la exhibición del cuerpo que satisface la mirada masculina, se representa más desde su comportamiento en relación con los hombres en el contexto, es decir, si bien es claro que la técnica de la salsa colombiana al igual que muchos otros ritmos tropicales implica el dominio masculino del baile a la vez que la mujer es exhibida en los giros y adornos, los movimientos siguen el patrón de los pasos sin un énfasis particular en el movimiento de caderas o adornos en los brazos, por el contrario, son bailes despreocupados que tienen como fin el disfrute y la socialización. No obstante, la reciente participación de los cursos de baile en academias, ha llevado a que las mujeres incorporen elementos de la corporalidad femenina vendida en la industria cultural, sus cuerpos van adquiriendo mayores énfasis en los movimientos que el mercado del baile considera femenino.

### ***Cuerpos diversos***

Si bien es cierto que el baile de pareja enlazada es la manera más común para bailar salsa, no es la única forma de interpretar la música. Existe otro tipo de bailadores que de manera diferente al baile en pareja enlazada se caracterizan por tener una forma única e indescriptible de bailar, casi siempre solos en la pista, se lucen por la gran velocidad en sus pies que deslizan con gran destreza sobre el suelo y generan admiración entre los demás visitantes del bar. Su forma de

bailar es lejana al baile académico, surge de una relación íntima con el baile que suele estar relacionada con los bailadores y bailarines que décadas atrás hicieron parte del surgimiento de la salsa en las ciudades del país. Se vestían con zapatos sobresalientes, casi siempre blancos o del color de la camisa, camisas con estampado, pantalón bota campana y el chaleco. Estos bailadores que representan esos orígenes se movían a gran velocidad como si los pies no tocaran el piso, mientras el resto del cuerpo se encuentra más estático, tomaban pasos del cine que adaptaban a mayor velocidad para que se viera bien con el pantalón y hacían maromas que impresionaba a los acompañantes (Gómez y Jaramillo, 2013). Actualmente bailan en la pista y continúan luciendo su velocidad y cuando el ambiente sube, las maromas nos sorprenden. Su representación icónica muestra una salsa incorporada desde otra perspectiva en la que no hay códigos para comunicarse con una pareja sino una forma completamente individualizada en la que el bailarín se exhibe mostrando la alegría y fuerza de la salsa.



## **CONTRASTE**

Es cierto que las industrias culturales y los medios de comunicación han logrado que se estandarice un ideal de mujer como bailarina de salsa, basándose en el concepto de la mulata como esa mujer exótica que seduce a los hombres y los lleva al pecado (Quintero, 2009), se ha teatralizado una mujer con un performance de feminidad hiperbólica, construida en los escenarios mundiales en los que son presentadas como mujeres que exaltan todos los atributos físicos y comportamentales de la sensualidad femenina y que busca complacer la mirada masculina (Mulvey, 1975). Sus cuerpos ejecutan los movimientos de la salsa que si bien conserva los orígenes afrocaribeños, genera una estética que se encuentra diluida por medio del ballet y conlleva a que este baile surgido en las márgenes afroantillanas sea socialmente aceptado por el mundo occidental tras satisfacer la demanda del mercado de la belleza que se reproduce en los escenarios.

Sin embargo desde los procesos locales las construcciones corporales de las mujeres en la salsa mantienen una significativa diferencia, los cuerpos que habitan la urbe y sus bares más allá de pretender ser exóticos o hiperbólicos, responde a un habitus que tradicionalmente se han transmitido desde el ámbito social y que se reproducen en fiestas y contextos de socialización. La corporalidad femenina responde a los patrones otorgados por la cultura en las relaciones de género como la condición binaria de mujer/sensibilidad y hombre/raciocinio que ha mantenido una idea de complementariedad entre hombres y mujeres. Su teatralización en el baile social se determina por la condición de docilidad que debe tener la mujer para recibir las indicaciones pero que desde su experiencia única con el mundo constituye una expresión subjetiva de su cuerpo.

Cada una de estas corporalidades tiene una construcción única que se origina desde puntos distintos del contexto social y por lo tanto intenciones diametralmente distintas. Por un lado está la estética de la bailarina que se constituye en la entrada de la salsa a las industrias culturales donde la mercantilización del baile es el principal objetivo, los cuerpos de las bailarinas buscan adecuarse a la estética que presentan los medios de comunicación para ser vendidos como un ideal de la mujer que desde la perspectiva de Baudrillard (2009) es cooptado y convertido en un estereotipo completamente funcional para el mercado. Por otro lado las bailadoras más que satisfacer la mirada masculina, participan del baile social como una forma de socialización y de encontrar el placer de seguir la sincronía de los movimientos y el ritmo de la música. Las formas de interacción que hombres y mujeres experimentan en medio del baile social reflejan las relaciones de género del mundo social donde la mujer espera a ser invitada a bailar y, sujeta al deseo masculino, proporciona un reflejo de las estructuras sociales, por lo tanto, más allá de ser un lugar recreativo, los salones de baile son los “sitios en los que se configuran las relaciones de género y la legitimación pública de los lazos íntimos entre los sexos” (Canclini, 1996: 9).

Tanto el baile social como el baile de escenario, debido que obedecen a intereses distintos construyen modos particulares de llevar a cabo los movimientos. Así las cosas, los cuerpos de las bailarinas que buscan ser socialmente aceptados por el público occidental se encuentran mediados por la técnica del ballet para dar respuesta al canon tradicional de belleza originado en la danza europea, a la par que sus caderas realizan fuertes disociaciones que corresponden a otras estéticas corporales relacionadas con la corporalidad afroantillana. Su puesta en escena implica una exageración de los gestos femeninos, análoga a la estética camp, las mujeres buscan superar el estereotipo de mujer ideal acercándose a la diva del cine que se viste de colores brillantes, maquillaje exagerado, accesorios vistosos y una actitud de seducción y prepotencia, que la

convierte en un deseo inalcanzable. Su cuerpo tiende a moverse de manera cadenciosa con grandes énfasis en cadera y hombros para maximizar la voluptuosidad que tradicionalmente se ha otorgado a la mujer latina. La expresión facial de la bailarina está siempre recordando la alegría de la salsa al espectador, su gestualidad al igual que los pasos realizados son planeados meticulosamente para tener mayor precisión en el movimiento, así, la sonrisa, los gritos, el guiño del ojo, la ceja levantada y su expresiva coquetería corresponde a la misma coreografía que busca maximizar el impacto y la atracción del público. La gestualidad de la mujer en el baile social por el contrario no necesita del ballet y sus líneas corporales para que funcione adecuadamente, su cuerpo tiene mayor afinidad con la corporalidad que no mantiene un eje corporal único, es por tanto una corporalidad descentrada en los que hay juegos con el peso y con la gravedad. Su cuerpo no necesita resumirse en la sensualidad latina, es común que la corporalidad femenina no marque una diferencia completa y absoluta en la elaboración de los pasos respecto al hombre, es su docilidad en el baile social para ser dirigida en la ejecución del movimiento la convertirá en una buena bailadora. La mujer adquiere una gestualidad propia que se vislumbra en el momento, su expresividad corresponde a su corporalidad y al momento del baile, a diferencia del baile espectáculo, cada baile representa una forma única de expresión.

Por otro lado, la agencia de la mujer en el baile de la salsa como reflejo de las relaciones de género en la sociedad demuestra el binarismo otorgado a las categorías, la mujer como ser que siente y el hombre como sujeto pensante determina las relaciones de poder que se establecen entre las parejas de baile cuando se mueven al ritmo de la salsa. Sin embargo, la agencia definida como esa capacidad de acción de los sujetos, se encuentra determinada también por las experiencias que llevan a construir los cuerpos danzantes y su proceso de aprendizaje es decir, que a pesar de que la representación de la mujer implique una idea pasiva del cuerpo de la mujer,

su cuerpo como el medio que experimenta el mundo conlleva a la construcción de subjetividades y modos de acción únicos.

Aun es claro que las técnicas del cuerpo son determinantes en la constitución de los modos para ejecutar los movimientos y por lo tanto cumplen una función primordial en estos procesos de formación. Estas técnicas llevadas al baile, responden a un contexto cultural que particulariza los cuerpos y que incluye a los sujetos a toda una idiosincrasia que pertenece al mundo social de la persona que se mueve. Los cuerpos naturalizan formas de relacionarse con el contexto, con la música y con las demás personas a partir del habitus que determina unas prácticas y representaciones habituales en el baile y que son transferibles por medio de la cultura. El que sea transferible proporciona la posibilidad de aprendizaje en el uso cotidiano del cuerpo, el baile de pareja enlazada, por ejemplo, se fortalece en contextos de socialización como fiestas o eventos festivos donde los cuerpos son moldeados para adquirir los códigos y determinada forma de moverse desde la censura y la aprobación social. No obstante, por otro lado, el contexto de baile de espectáculo va mucho más allá del habitus cotidiano, la adquisición de la estética adecuada para bailar en un escenario implica todo un proceso de corrección del cuerpo en el que las disciplinas cumplen con la función de elaborar cuerpos dóciles, maleables que se adapten a las necesidades del mercado. El proceso de disciplinamiento pasa por el castigo físico y la censura social como formas de ejercer las micropolíticas del poder y de producir cuerpos en serie de mujeres que representan el ideal de la bailarina de salsa. Los procesos de aprendizaje de ambas corporalidades, bien sea el continuo proceso de censura y aprobación que se vive en el contexto social o bien el sistema punitivo en el que hay un proceso de disciplinamiento del cuerpo, se convierte en una forma particular de construir cuerpos de mujeres bailadoras y bailarinas que se mueven al son de la música afroantillana.

Esta idea nos lleva a pensar en la construcción social del género a partir de los mecanismos de control que se ejercen en los cuerpos, podemos concluir que las intenciones sociales que rodean el baile van a ejercer sobre la mujer una presión sobre sus formas de comportamiento que las incita a apropiarse de una feminidad socialmente construida. Tanto a bailarinas como a bailadoras se les ha sido aplicado toda una tecnología de género que las condiciona en movimientos y expresividad para alcanzar los estándares socialmente aceptados bien sea para el baile de escenario o para el baile social.

Somos una puesta en escena, ficciones, cuerpos de fantasía que surgimos desde los intereses ajenos, donde nuestra feminidad se desarrolla con base en estándares de mujeres funcionales para el mercado y que satisface el deseo masculino. Sin embargo, es cierto que nuestra construcción individual vivida nos permite tener una agencia o capacidad de acción que permite que esos movimientos sean individuales y productores de subjetividad creando cuerpos únicos. El embodiment de estos cuerpos nos otorga unos modos de experimentar la realidad y de relacionarnos con el mundo a partir de los las construcciones sociales de género aunados con la experiencia vivida de nuestros cuerpos.

## CONCLUSIONES

Ya es sabido que la categoría de género es un conjunto de símbolos y representaciones que giran en torno a los cuerpos sexuados, su elaboración hace parte del sistema mercantil que ha posicionado a la mujer como objeto de deseo masculino que permea los diferentes ámbitos sociales en el que la salsa no constituye una excepción. Por el contrario la bailarina de salsa se ha establecido como el ícono de la sensualidad femenina teniendo como ideal la representación exótica latina de la *mulata* que se mueve de manera cadenciosa y provocadora. El sistema mercantil y la incursión de la salsa en las industrias culturales han posicionado este estereotipo como el deber ser de las bailarinas que, en el escenario representan una hiperbolización de los elementos constituyentes de la feminidad cercana a la estética camp. La mercantilización de la salsa también implicó un proceso de colonización del movimiento que, a pesar de sus orígenes afrocaribeños, fue diluido por medio de la incorporación del ballet en la estética corporal de las bailarinas y que se reproduce en los campeonatos internacionales. Por lo tanto para alcanzar la corporalidad de la bailarina es utilizado todo un proceso de disciplinamiento, que desde la economía política es utilizado para volver dóciles y moldear los cuerpos ante las necesidades de la industria cultural. Por otro lado los cuerpos de las bailadoras responden a un *habitus* que se refleja en las relaciones de género de la sociedad, así las cosas, estas mujeres responden en el baile social al estereotipo de docilidad mientras el hombre se constituye como la mente que controla y guía el baile, no obstante la construcción subjetiva de la corporalidad implica una experiencia única en relación con el contexto, la música y los demás bailadores, además de la posibilidad subversiva del baile en el que la mujer toma las riendas y dirige los movimientos como una forma de agencia en el baile. Ambos contextos posicionan la corporalidad de la mujer como un constructo que es teatralizado en el baile bajo dinámicas sociales que son incorporadas

y aunadas a la experiencia con el mundo, generadoras de nuevas formas de subjetividad. Por lo tanto, el baile además de ser una experiencia corporal en la que se puede leer el mundo social, establece una forma de relacionarse con él.

El cuerpo deja de ser un actor pasivo en el proceso de construcción de conocimiento, dejando atrás los sistemas binarios de la modernidad, me permito pensar lo corporal como medio no solo para relacionarme, sino para comprender el mundo y generar nuevas formas de experimentarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

Balbuena, B. (2010). *Salsa y casino, de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires:

Balletin dance.

Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 169-178.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina S. A.

Butler, J. (1990). *Género en disputa*. España: Paidós.

Citro, S. (2006). Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Pony y los cuerpos de la etnografía. In E. Matoso (Ed.), *Cuerpo In-cierto: Arte/Cultura/Sociedad*. Buenos Aires: Letra viva. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Daly, A. (1991). Dance and Feminist Analysis<sup>23</sup>, No. 1, 2-5. Retrieved from Dance Research Journal website:

Del Mármol, M., Mora, S., & Sáez, M. (2012). Experimentar, contabilizar, interpretar.

Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza. In S. Citro & P. Aschieri (Eds.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.

Desmond, J. C. (1993-1994). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies, 32.

Retrieved from



- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2010). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 12.
- Ema, J. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital*.
- Farris Thomson, R. (1983). Flash of the spirit *African and afro-american art and philosophy* (pp. 317): Vintage books.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina s.a.
- García Canclini, N. (1996). Público-privado: la ciudad desdibujada6(11), 5-10. Retrieved from
- García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios internacionales*, 33.
- Gutiérrez, B. B. (2010). *Salsa y Casino, de la cultura popular tradicional cubana*. (pp. 109).
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, S. (2002). ¿Existe un método feminista? In E. Bartra (Ed.), *Debates en torno a una metodología feminista* (2a edición ed., pp. 9-34). México D.F: Programa universitario de estudios de género. Universidad Autónoma de México.
- Kasanda Lumembu, A. (2003). Elocuencia y magia del cuerpo. Un enfoque negro africano. *Estudios de Asia y África (México)*, Vol 38, No 03, Sep- Dic. 2003, 20.

- Lamas, M.). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 7, 95-118.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Martinez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas *Papers: Revista de Sociología*, 127-152.
- Martín Barbero, J. (1993). Industrias culturales: modernidad e identidad. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (15), 9-20
- Marín, J., & Serrudo, N. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Marín, J. S., N. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales *Sociología y Antropología* (pp. 337-356). Madrid: Editorial Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Mintz, S., & Price, R. (1976). *El origen de la cultura Africano-Americana Una perspectiva antropológica*. México: Clásicos y Contemporáneos en Antropología.
- Mora, A. S. (2009). Danza, género y agencia. *Prácticas de oficio Investigación y reflexión en ciencias sociales*, 12. Retrieved from

- Mora, A. S. (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. Argentina: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. In B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377). Madrid: Akal Ediciones.
- Pedraza, Z. (2004). Intervenciones estéticas del yo. Sobre estético-política, subjetividad y corporalidad *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas* (pp. 61-72). Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Quintero, A. (1998). Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Antropología: Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, 20.
- Quintero, A. (2009). Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile. Barcelona: Iberoamericana Editorial.
- Quintero, Á. (1998). De "El Pablo pueblo" a la "Maestra vida" *Salsa, sabor y control*. México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- Renta, P. (2004). La danza de la salsa: latino/a history in motionXVI, *Número 002*, 138-157.  
Retrieved from
- Rojas, G. (1989). La historia de mi barrio "Manrique Oriental".
- Santamaría, J. (2003). *Un acercamiento a la estética drag queen desde la performance, el queer y el camp*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sevilla, A. (1996). Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México 6 (11), 33-41. Retrieved from

Sklar, D. (2000). Reprise: On dance ethnography. *Dance Research Journal*, 32, 6-10.

Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis, Revista latinoamericana*, 28, 16.

Turner, B. (1994). Los avances recientes en la teoría del cuerpo, 11-39. Retrieved from

Ulloa, A. (2010). La identidad también se baila. *Nexus*.

Urfé, O. (1977). La música y la danza en Cuba. In M. Moreno Fragnals (Ed.), *África en América Latina* (pp. 16). México: Siglo XXI.