



**“Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría”.
Baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana**

Andrea Ramírez Rojas

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá, Colombia
2022

**“Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría”.
Baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana**

Andrea Ramírez Rojas

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Culturales

Director:

David Fernando García

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales

Bogotá, Colombia

2022

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Andrea Ramírez Rojas

Fecha 03/08/2022

Agradecimientos

Son muchas las personas que han seguido de cerca este proceso, compartiendo conmigo las dichas, las angustias y las dudas que lo alimentaron, así como el deseo de verlo felizmente concretado. Agradezco inmensamente a mi madre, a mi padre y a mi hermana, por su infinita comprensión y confianza, por la paciencia y la escucha. Sus palabras y sus cuidados me regalaron la tranquilidad y la calidez con la que me moví a cada paso.

Agradezco, también, a mis amigas y amigos, y todas aquellas personas cercanas que me hicieron sentir sostenida con su cariño y sus mensajes alentadores. A cada una/o de las/os bailadoras/es que hicieron parte de la investigación con sus historias, sus preguntas, sus réplicas y por toda la emoción que siempre me expresaron, haciéndome sentir que daba en el punto con unas inquietudes que nos tocan y nos conectan a muchas/os. Agradezco la cercanía de sus cuerpos, colmados de afectos que me invitaron a conocer y comprender. Valoro y atesoro su movimiento, su inagotable pasión y el deseo genuino de dejarse envolver por la música, el encuentro con otras/os y los saberes.

Gracias a cada una/o de mis compañeras/os y profesoras/es de la Maestría en Estudios Culturales por contagiarme de su sentido crítico y por sus importantísimos aportes en el camino. Agradezco especialmente a David García, quien me aconsejó y acompañó en el proceso de darle forma a mis preguntas y a lo que se iba tejiendo en torno a ellas. Sus lecturas, siempre agudas y sinceras, le dieron vuelo a esta investigación.

Al baile, a la música, a la rumba, por no soltarme nunca.

RESUMEN

Título: “Muévete bien, bailarador/a, y deja que te invada la alegría”. Baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana

Esta investigación estudia de cerca los afectos que alumnas/os configuran durante sus prácticas de baile y en sus encuentros recurrentes en una academia de baile enfocada en ritmos “latinos”, ubicada en Bogotá (Colombia). Por medio de la atención somática y a través de una perspectiva etnográfica y autoetnográfica, se aproxima a aquello que las personas *hacen* con el baile, *desde* y *con* sus cuerpos, en la interacción con la música, unos saberes, unas condiciones de participación y ciertas narrativas, imaginarios y discursos sobre raza, género, sexualidad, edad, clase social, entre otros. En esta situación particular –la academia como escenario pedagógico de formalización de una práctica popular y taller artesanal del movimiento–, el baile se revela complejo y multiforme, y pide ser comprendido en su dimensión afectiva, histórica, sociocultural y mercantilizada. Así, la investigación parte de un lugar estratégico para analizar la configuración de unas «identidades bailadas», en las que entran en juego relaciones de poder, sentidos sociales y distintos capitales que se negocian e intercambian.

Palabras clave: Baile, Afectos, Cuerpo, Autoetnografía, Identidades bailadas.

ABSTRACT

Title: “Muévete bien, bailarador/a, y deja que te invada la alegría”. Dance, affect and knowledge at Son de Habana academy

This research closely studies affect configured by students during their dance practices and in their recurring encounters in a dance academy focused on “Latin” rhythms, located in Bogota (Colombia). Through somatic attention, an ethnographic and autoethnographic perspective, it approaches what people *do* with dance, *from* and *with* their bodies, in the interaction with music, knowledge, participation conditions and certain narratives, imaginaries and discourses about race, gender, sexuality, age, social class, among others. In this particular situation –the academy as a pedagogical setting for the formalization of a popular practice and an artisan workshop for movement–, dance reveals itself to be complex and multiform, and demands to be understood in its affective, historical, sociocultural and commercialized dimension. Thus, the research starts from a strategic place to analyze the configuration of «danced identities», in which power relations, social meanings and different exchanged and negotiated capitals come to play.

Key words: Dance, Affect, Body, Autoethnography, Danced Identities.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1: El baile salsero y las academias de salsa en Bogotá.....	19
1.1. Bogotá, ¿cuál es tu rumba?.....	20
1.2. Las academias de salsa y la formalización del baile.....	24
1.3. Mercado cultural de la música y el baile.....	31
1.4. Academia Son de Habana: un tercer lugar para el baile de la salsa y otros ritmos “latinos”.....	36
CAPÍTULO 2: Ven para enseñarte cómo se baila aquí.....	53
2.1. Apuntes teóricos sobre una práctica social y cultural.....	54
2.2. Apuesta metodológica: un acercamiento carnal a las prácticas de baile.....	60
2.3. En el corazón del ritmo y la acción: los saberes en la academia Son de Habana.....	73
2.4. Apuntes finales sobre las prácticas de baile.....	100
CAPÍTULO 3: Mi baile es un vacilón. Cuerpo, mente y corazón.....	102
3.1. Una historia personal y afectiva con el baile.....	104
3.2. El baile, una práctica afectiva con potencial terapéutico.....	121
3.3. “Yo quiero un poco de eso”: capital emocional en el baile.....	124
3.4. Agentes sociales, afectos, poder y baile.....	128
CONCLUSIONES.....	148
BIBLIOGRAFÍA.....	151
ANEXOS.....	156
ANEXO 1: Glosario de ritmos y géneros musicales.....	156
ANEXO 2: Índice de entrevistas.....	162
ANEXO 3: Índice de imágenes.....	167

INTRODUCCIÓN

La danza puede revelar todo lo misterioso de la música, aparte de poseer el mérito de ser más humana y palpable. La danza es la poesía con brazos y piernas; es la materia, graciosa, terrible y animada, adornada por el movimiento.

La fanfarlo - Charles Baudelaire (1847)

Atestadas de cientos de personas que regresan a sus casas después de largas jornadas de trabajo, las calles de la ciudad son un amasijo de luces, sonidos de bocinas y motores. Es la hora pico y no hay cómo ignorar la congestión que anuncia el final del día. Desde una de las ventanas del café observo los buses repletos, los rostros silenciosos, el movimiento vertiginoso de la zona. Cuerpos que se preparan para el descanso o se disponen para otras tantas laborales que esperan a la vuelta. Busco caras conocidas entre las personas que cruzan la carrera once y me topo con las miradas curiosas de algunos transeúntes que se detienen a ver lo que sucede dentro de este otro espacio, llamados acaso por el gran mural que ofrece clases de baile. La mayoría continúa su camino para hacer parte de la multitud que terminará por dispersarse hasta el día siguiente; otros pocos se deciden a subir para indagar.

Aquí adentro, la vida sucede a otro ritmo. La sensación de que algo apenas empieza se hace más y más concreta con el flujo de los recién llegados que se saludan, invaden la zona de los *lockers*, los baños, el café. El lugar va entrando en calor con las conversaciones que invocan las vicisitudes de la jornada, una que otra mención sobre el estado de ánimo y la disposición hacia las clases que están próximas a empezar. Aquí y allá, sentados o guardando un lugar en el salón principal, hay quienes sacan provecho de los minutos previos al baile con una bebida y algún pasabocas, poniéndose al día con sus redes sociales, leyendo o atendiendo las últimas tareas en un computador. Son casi las seis de la tarde. Tras mirar el reloj, abandono la ventana y, de camino al pequeño salón trasero donde acabaré de diseñar los ejercicios de las clases, intercambio algunas palabras con alumnas/os¹, otras/os profesores y con el personal.

En el transcurso de esta otra escena del día, la que protagonizamos las/os amantes del baile, nuestros cuerpos se sacuden impresiones, contracturas y sensaciones que dan

¹ A lo largo del texto estaré refiriéndome a las personas con quienes realicé esta investigación utilizando la terminación “as/os” y “as/es” para evidenciar la perspectiva de género que sostengo en mi escritura.

cuenta de otras disposiciones corporales a las que nos exhorta la vida fuera de aquí. En la medida en que avanza la noche, quienes guiamos las clases estamos llamados a conjurar el movimiento de extremidades, el funcionamiento de las distintas articulaciones y la excitación de músculos conocidos y desconocidos en el cuerpo. Para ello, hacemos un pacto con la música, con el ritmo de cada canción que nos recuerda que el tiempo, aparentemente ajeno a nuestra inmersión profunda en el presente del baile, continúa transcurriendo. Acorde con su palpitante se afincan los pasos, se mide la precisión de los gestos y las figuras, se propone la armonía en cada encuentro.

Como si se tratase de un ecosistema, nos vamos adaptando a la cadencia y la temperatura del espacio, a la cercanía de nuestros cuerpos. A través del espejo puedo ver la expresión de rostros concentrados en su propia imagen, exhaustos, frustrados o extasiados. Yo misma dedico unos segundos a detallar mis movimientos, mi cuerpo y mi expresión facial, sin detenerme, sin dejar de pensar en el siguiente paso que voy a indicar. Es allí donde sucede el intercambio, en el flujo de nuestras vibraciones, de nuestras historias personales corporizadas, de nuestros afectos. Y entonces, bailamos para *ser-en-el-mundo*, colmando de sentido nuestra existencia en un trabajo que articula cuerpo, mente y corazón.

Entre las seis y las nueve de la noche, alumnas/os y profesoras/es habitamos los salones de baile, participando intensamente de la incorporación y actualización de numerosos saberes sobre la música, el contacto físico, la expresividad y más. En la medida en que va avanzando la noche, el lugar toma la forma de un auténtico taller en el que el trabajo detallado sobre la materia –sobre el cuerpo mismo– moldea el movimiento. Circulan en este taller-academia todo tipo de manifestaciones verbales y no verbales de la experiencia viva del baile y de las oportunidades de sociabilidad que allí se concretan. Suena la música y a ella se suma nuestra respiración agitada revelando el esfuerzo corporal, expresiones de alegría o de exasperación, el golpeteo de nuestras pisadas en el suelo, palabras que se intercambian brevemente. Resuenan las instrucciones a viva voz de maestras/os, seguida de preguntas, susurros, risas y más. Es como si el revuelo de las calles de la zona se apagara para dar paso al “sabor y el dolor de la acción, el ruido y el furor de la sociedad²” contenida en este pequeño escenario.

² Expresión acuñada por Loïc Wacquant, sociólogo francés, en su libro *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (2006, p. 15). Sobre ella volveré más adelante.

Terminadas las clases, regreso al café desde donde puedo ver a quienes inician su entrenamiento en el salón principal y seguir las acciones de las personas que se preparan para salir del lugar. Me tomo unos minutos para estirar algunos músculos y recuperarme del esfuerzo de la garganta bebiendo agua. El día finalmente termina dejando vivas impresiones en nuestro cuerpo, algunas completamente nuevas, placenteras o contradictorias, inteligibles o inasequibles. Conversamos al respecto entre alumnas/os y profesoras/es, para ir desembocando en los múltiples recuerdos y situaciones que evoca la reflexión sobre nuestro *hacer* con el cuerpo. Antes de despedirnos, nos prometemos una salida a alguna salsoteca de la ciudad, esperando poner en práctica lo aprendido y continuar compartiendo la experiencia conjunta del baile.

Afincando³: de la trayectoria bailada a la investigación

La anterior narración bebe del entramado de recuerdos, impresiones y reflexiones de una experiencia corporal con el baile que me ha traído hasta aquí, al momento en que mis inquietudes y deseos *aparecen hechas cuerpo* en la escritura. Es una descripción detallada y reflexiva de las experiencias que alumnas/os y profesoras/es compartimos, semana a semana, seducidos por el baile, la música, el contacto físico, las conversaciones y más. Una primera invitación a inmiscuirse –a través de mi cuerpo– en una jornada de clases en la academia Son de Habana, el lugar que me permitió imaginar la presente investigación y abrigó, durante los últimos cinco años, el nacimiento de nuevos afectos e inquietudes para mi trayectoria bailada.

Si pudiese hablar de un punto inicial para esta trayectoria sería el momento en el que comprendí –hace unos nueve años– que bailar era una actividad significativa en mi vida, imprescindible en mi cotidianidad, y empecé a circunscribir a su práctica un cúmulo de sueños y deseos personales que hasta entonces solo había cultivado con mi profesión, los Estudios Literarios. Ya entonces había probado con distintos tipos de bailes, pero ninguno logró el efecto que experimenté con el baile de la salsa y –aunque en menor medida– de la bachata. Con la inmersión en ese universo sensible que me ofrecía intensas experiencias corporales, fui explorando oportunidades expresivas, técnicas y estéticas que me llevaron a participar en clases y en montajes coreográficos para distintos escenarios –en *shows* y concursos–. Conocí algunos de los puntos más importantes en el campo de la danza y las

³ Afincar: expresión que habla de fijar, arraigar o plantar algo firmemente en un lugar; así mismo, “a la capacidad que tiene una orquesta o artista para captar la atención e incentivar el goce en el público” (Salsa Sin Miseria, 2018, p. 21). Aquí la utilizo haciendo una mezcla de ambos significados.

academias de baile en la ciudad, formándome, apropiándome de las reglas de juego e iniciándome en la incorporación de los distintos códigos y conocimientos necesarios –en términos de Bourdieu, los distintos capitales–.

Tras un primer quiebre por el cual quise desvincularme de los escenarios, me topé con la academia Son de Habana, un lugar que se ajustaba a mis búsquedas con el baile y mis posibilidades económicas, y cuya ubicación me favorecía. Allí aspiraba aprender sobre los bailes cubanos que poco a poco había ido explorando –desde la rumba cubana, hasta el estilo Casino⁴ y las danzas a los Orishas⁵–. Me vinculé a las clases y, paralelamente, empecé a interesarme por el oficio pedagógico, una práctica que ya venía ejerciendo desde la literatura y en la que encontraba una auténtica vocación. Después de un año participando en la academia, relacionándome con profesoras/es y directivas/os, me postulé para dar algunas clases básicas y propuse el diseño de un curso pre-básico de salsa, bachata y merengue. Por medio de una atención curiosa y detenida en las experiencias corporales y afectos de alumnas/os que llegaban al lugar, había identificado que existía una necesidad apremiante por incorporar “desde cero” los códigos y conocimientos que les permitiesen participar, sin frustrarse o sentir vergüenza, de los cursos básicos de la academia.

Deseaba acompañar aquella “entrada en el juego” del baile y en ello empecé a trabajar desde entonces hasta la actualidad. El curso *Fundamentos del baile social* se convirtió en la puerta de ingreso a la academia Son de Habana y empezó a ser ofrecido como transición/nivelación para las personas que poseían pocas nociones sobre los ritmos enseñados en la academia y sobre los saberes propios del espacio. En medio de la labor como profesora en este y otro curso –*Salsa social*⁶–, tuve la oportunidad de entrar en contacto con múltiples vivencias de las personas que se vinculaban, con sus historias personales con el baile, sus incomodidades, expectativas, frustraciones y deseos. Pude acercarme a comprender lo que significa saberse ajeno a la música, al movimiento del otra/o o al propio cuerpo; enfrentarse a la instrucción de algún profesor/a que cala en lo más

⁴ Estilo de baile que se desarrolló en Cuba, en la década de los cincuenta, al interior de los casinos de la época. Se bailaba con las distintas músicas cubanas previas al songo, para luego vincularse a este género y, en los años noventa, a la timba (Sánchez, 2015).

⁵ Bailes cubanos popularizados en Bogotá por algunos maestros de baile, durante las primeras décadas del siglo XXI. En el caso de la academia Son de Habana, era el maestro Alexander Barreto quien los enseñaba. En esto ahondaré más adelante.

⁶ Curso dedicado a la salsa, enfocado en su “modalidad social”, es decir, en las técnicas y estéticas para el “baile de la rumba”. Inició gracias a una pregunta por la posibilidad de combinar los distintos estilos –Casino, Línea y Colombiano– y de aprender a utilizarlos en la rumba. Hoy, está enfocado en retomar modos de bailar de las/os rumberas/os de la vieja guardia salsera y en los géneros cobijados por la salsa: bugalú, chachachá, pachanga, timba, guaguancó, son cubano, entre otros.

profundo de las propias creencias y valores sociales; experimentar una dicha profunda en la ejecución de un paso o una figura muchas veces practicada.

Con el tiempo, la impronta de numerosos momentos compartidos con las personas que participaban de mis clases y otras a quienes escuchaba hablar sobre sus experiencias, me impulsaron a transitar de unas preocupaciones e indagaciones pedagógicas propias del oficio –sobre las habilidades técnicas y expresivas del baile–, hacia otras de un corte más sociológico, antropológico e histórico. Así, crucé el umbral y empecé a aproximarme a los afectos que configuraban alumnas/os durante las clases de baile, en las conversaciones sostenidas en el café de la academia, en eventos a los que asistíamos. Esto me llevó a comprender que aquello que es visible en el baile y en otras prácticas vinculadas a este –nuestras interacciones, un proceso de aprendizaje, unos saberes corporizados– es apenas un porcentaje de lo que está en juego allí. El resto, una textura afectiva que parece escurridiza y efímera, era poco discutida o considerada como relevante para la práctica. Lejos de eso y gracias al lugar privilegiado que implica el rol de profesora, yo encontraba un valor inmenso en la complejidad y la riqueza que habita las prácticas de baile que semana a semana contribuía a crear y acompañaba.

Poco a poco empecé a tomar nota de lo que entendía como los sentidos –piezas de significado y conocimiento producto de las interpretaciones que hacemos sobre lo vivido– y los sentires –sensaciones, emociones y sentimientos que emergen y se articulan en la experiencia cotidiana del mundo–, que se integraron, tiempo después, en el concepto de «afectos»⁷. Estos me interpelaban y, pienso, pedían ser escuchados, comprendidos y tenidos en cuenta dentro de la práctica pedagógica. Por otra parte, parecía imposible no preguntarse por aquello que movilizaba a cada una de las personas, como a mí, a practicar el baile en ese lugar en específico, a dotar su *hacer* de una significación particular e integrarlo en sus vidas. Diferenciándose de los espacios festivos –discotecas, bares, grilles, etc.–, pero también de las academias más especializadas en el performance coreográfico para los escenarios, la academia Son de Habana parecía estar cumpliendo una función híbrida –y, a mi parecer, novedosa– en las vidas de las personas con las que interactuaba, como en la mía. Esto, por supuesto, sin dejar de lado su condición de espacio regulado y

⁷ Cuando inicié la investigación, antes de entrar en contacto con la sociología de las emociones y los afectos, estos eran los términos que tenía a la mano. Los anoto aquí para dar cuenta del punto de partida, para continuar de aquí en adelante con el concepto de «afectos» e ir profundizando en su definición.

delimitado, diseñado y adecuado para favorecer los procesos de aprendizaje y promover la socialización y el consumo cultural.

No obstante, poner estas intuiciones en palabras fue una realidad que solo se concretó un tiempo después de iniciar con mi labor como profesora, en la convergencia con mis primeras clases en la maestría en Estudios Culturales. Allí llegué movida por el interés que me despertaba la investigación de lo cultural y las preguntas por las prácticas populares que día a día configuran las personas como parte de experiencia vital. Lo que hallé: un campo de estudio que exige un compromiso con el análisis y estudio crítico, tomando herramientas de distintas disciplinas, para examinar de forma atenta las relaciones de poder *en y con* las cuales se configuran las prácticas culturales. Me apasionaba la idea de transitar del estudio de textos –común en los Estudios Literarios– a la investigación de aquello que *hacen* las personas y las múltiples formas en que el poder se hace efectivo creando experiencias diferenciadas y complejas de los fenómenos sociales.

Cautivada por estas oportunidades, me arriesgué a involucrar el baile, mi experiencia corporal, mis memorias y mis preguntas en el diseño de la investigación. Pasaba por un punto crítico con mi práctica producto de una sensación de estancamiento con el baile de la salsa y la bachata que, para mi sorpresa, se sacudió por completo con las nuevas nociones y herramientas que el campo me ofreció. Entendí entonces que contaba con algunas “ventajas” para abordar el proyecto, pues estaba vinculada a un espacio que constituía un “lugar estratégico de investigación” (2006, p. 24), para tomar la expresión que utiliza Loïc Wacquant, a propósito del *gym* en el que realiza su estudio sobre el boxeo. Allí podía comprender, tanto la forma en que se configuran las prácticas de baile, como los afectos de las personas involucradas corporalmente en su creación. También, la relación del baile con otras prácticas sociales y culturales con las cuales dialoga de forma intrincada y significativa.

Aún más, podía reconocer unos grados de implicación o “involucramiento” (Guber, 2012, p. 67) como investigadora, producto de los distintos roles que he apropiado en la academia de baile: como profesora/trabajadora cada lunes, como alumna en otras clases, bailarina participante en los eventos sociales, compañera, colega e incluso amiga de algunas/os alumnas/os, profesoras/es y de sus directivas/os. Partiendo de estos roles desde los cuales soy reconocida en el campo, podía imaginar distintas oportunidades, pero también una responsabilidad inmensa a la hora de analizar las relaciones que sostendría durante el proceso de investigación, durante la participación, la observación, las entrevistas

y demás. Relaciones sociales en las que el poder opera de formas interesantes y en donde estaría señalando, configurando y negociando mi experiencia e identidad corporal (Esteban, 2004, p. 2), como mujer blanca-mestiza, bogotana –y colombiana–, de clase media, con 28 años y una formación profesional. ¿Qué implicaciones tendría esta amalgama con la que me disponía hacia la investigación?

Un incidente revelador en medio del jaleo

La pregunta por los afectos que alumnas/os configuran por medio de sus experiencias corporales, en el contexto particular de la academia de baile Son de Habana, me condujo a sopesar aproximaciones teóricas de tipo historiográfico y sociológico sobre el baile como práctica social y cultural –es decir, como proceso–, como lenguaje del cuerpo y como producto vinculado a un mercado cultural, a nivel local y global. No obstante, el punto clave a la hora de acercarme a comprender aquello que viven las personas y elaboran por medio de sus discursos solo tomó verdadera forma en el encuentro con el paradigma del análisis psicosocial que desde el llamado “giro afectivo” ha dado un lugar privilegiado a los afectos, las emociones y los sentimientos en la investigación social. En palabras de Margaret Wetherell, psicóloga social y profesora, este “giro” significa “un trastorno ontológico y epistemológico más amplio, marcando un cambio de paradigma” (2012, p. 3), antes que una mera inclusión de las emociones al “inventario de temas de los estudios sociales” (p. 2).

Lo emocional y lo afectivo tomaron relevancia en mi investigación, como enfoque, aportando nuevos marcos de referencia y requisitos a nivel metodológico. Fue un proceso apasionante e iluminador en el que me dispuse corporalmente por medio de una escucha atenta a las historias personales con el baile de las/os alumnas/os, ahondando en episodios que identificaron como significativos, para luego analizar, en diálogo con la obra *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*, de Margaret Wetherell, los afectos que allí emergían, es decir, la integración de sentimientos, emociones, pensamientos, narrativas y cierta actividad corporal que sucede en pedazos de nuestro cuerpo (2012, p. 14). Afectos creados y encarnados por las/os sujetas/os, en los que entra en juego –de forma particular– un «capital emocional» por el cual ciertas personas y grupos de personas participan como aventajadas en el mundo social (p. 112).

Esta resonancia con el estudio de los afectos no habría sido tan efectiva, pienso, si no nos hubiésemos visto inmersos en las circunstancias que la emergencia sanitaria por el

Covid-19 supusieron para nuestra relación con el baile, la academia y las personas. Como explico posteriormente, la atmósfera de nostalgia, carencia e incertidumbre que vivimos entre marzo y agosto de 2020, aportó a intensificar la presencia de distintos matices “afectivos” de nuestra relación con el baile, en las conversaciones que sosteníamos y en las entrevistas⁸ que realicé de forma virtual y, luego, presencial. Así mismo, le abrió un espacio considerable a una noción con la que me había venido topando ocasionalmente en el trabajo de campo, pero que, de cara a la contingencia, tomaba una relevancia insospechada: la experiencia del baile en la academia era significada por muchas personas como una terapia para el cuerpo, el alma y la mente.

Hasta el momento había preferido hacerle oídos sordos por temor a que mi investigación se encasillara en el discurso de los “beneficios del baile para la vida”, tan popular en otras disciplinas, pero, en vista de su recurrente mención me decidí a abordarlo. En ese camino conocí el trabajo de la socióloga franco-israelí Eva Illouz, a través de su libro *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo* (2007). Allí, la autora se detiene a analizar el “estilo terapéutico emocional”, es decir, “los modos en que la cultura del siglo XX llegó a «preocuparse» por la vida emocional –su etiología y morfología– y a desarrollar “técnicas” específicas –lingüísticas, científicas, interactivas– para comprender y manejar las emociones” (2007, p. 22). Modos que se entroncan con la configuración de “un conjunto de prácticas culturales que [reorganizaron] las ideas del yo, de la vida emocional e incluso de las relaciones sociales” (p. 23), para producir un auténtico “lenguaje de la terapia”.

Gracias al estudio de esta propuesta comprendí que las afirmaciones de profesoras/es, directivas/os y alumnas/os sobre el baile como una terapia, podían ser interpretadas críticamente en su relación con las operaciones del lenguaje ofrecido por los psicólogos y el psicoanálisis, que se enfoca en las emociones y las motivaciones personales (*Ibíd.*, p. 44). De igual forma, pude examinar los usos de la noción de “bienestar” en las prácticas de baile estudiadas, en las que opera una estrategia de patologización de la vida común, por la cual se afirma que las personas necesitan de procesos terapéuticos para estar sanos y autorrealizarse (p. 104). Un conjunto de creencias en las que la educación del cuerpo se ve cada vez más involucrada y responsabilizada.

⁸ En los anexos de este documento incluyo un índice de las entrevistas (Anexo 2), con información sobre la modalidad y el lugar en el que fueron realizadas, la fecha y un perfil breve de las/os entrevistadas/os (nombre, edad, género, nacionalidad, profesión y tiempo de vinculación a la academia).

Nos sobran los motivos para entrarle a esta rumba

Como profesora, estudiosa de la cultura e investigadora, este proyecto tiene para mí una pertinencia enorme y múltiple. Por una parte, es una apuesta por aportar desde los Estudios Culturales al estudio de prácticas intensamente corporales, de una cultura profundamente cinética (Wacquant, 2006, p. 18) y una dimensión carnal de la existencia con la cual están en deuda las ciencias humanas, acostumbradas por mucho tiempo a acallarla o suprimirla (p. 15). Así mismo, abogar por la riqueza en el análisis de las prácticas culturales asociadas a las llamadas clases “medias” y “altas” de la sociedad –las clases privilegiadas–, y su potencial para alimentar discusiones como las que se sostienen en torno al baile del barrio y la rumba, los discursos sobre el bienestar y la salud en un mundo capitalista, imaginarios sobre “lo latino” y “lo afrolatino”, entre otras.

Por otra parte, pienso que esta investigación es la puerta de entrada a un universo que me interesa continuar explorando, el de los estudios sociales del movimiento y la danza/baile. Considero que existen aún muchas reflexiones por elaborar en este horizonte y que estas pueden dialogar de formas poderosas con lo que sucede en los distintos espacios en los que el baile tiene un lugar: academias, bares, festivales, escenarios, la escuela e incluso en los hogares. Según he podido comprender, existen múltiples caminos por los cuales se puede aportar en la configuración de prácticas de baile y de su trabajo pedagógico desde enfoques decoloniales, antipatriarcales y anticlasistas que son supremamente necesarias en el campo y, en particular, en lo que respecta a los llamados ritmos “latinos”. Esto sumado a la pertinencia que encuentro en poner el foco sobre lo afectivo y sobre la pregunta por aquello que *mueve* –corporal, emocional y espiritualmente– a las personas hacia ciertas prácticas, haciéndolas ampliamente valiosas y significativas.

Fue precisamente por estos motivos que decidí ampliar el alcance de proyecto de investigación cuando todavía se encontraba en curso –hace un poco más de un año– hacia los terrenos de la producción audiovisual y la divulgación en medios no académicos. Para ello apliqué en mayo de 2020 a una Beca de Investigación en Danza (Categoría D: Monografía), del Portafolio de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), con la cual diseñé y realicé, en conjunto con Daniel Felipe Bautista (productor, experto en cine y audiovisual) una miniserie documental titulada “Sentir es crear sentido. El baile y los afectos en la academia Son de Habana”⁹ y un documento en el que hice un primer ejercicio

⁹ Los primeros cinco capítulos de esta miniserie –requisito para presentar resultados del proyecto– se encuentran publicados en el canal [El baile, los afectos](#), en YouTube.

de reflexión y escritura, “#ElBaileNosUne: experiencias corporales y prácticas afectivas en la academia Son de Habana, antes y durante la crisis por el Covid-19¹⁰”. Acceder a esta beca fue posible, sin duda alguna, gracias a los avances que llevaba sobre el proyecto de investigación con la maestría en Estudios Culturales.

El objetivo inicial por el cual emprendí su creación fue sacar provecho del lenguaje audiovisual para acercar a las personas de la academia y a externos, tanto al proyecto de investigación, como a lo que había reflexionado hasta el momento. No obstante, durante la experiencia comprendí que estaba enriqueciendo el trabajo de campo y creando, junto con las personas que participaron, información valiosa con la que podría contar en el momento del análisis de resultados para la elaboración del trabajo de maestría¹¹. Además, el producto me ha permitido llegar a otras tantas personas, vinculadas y no vinculadas a Son de Habana, que se han acercado para expresarme su interés en el contenido y el deseo de compartir conmigo sus propias historias con el baile.

Es este cúmulo de deseos, inquietudes y sueños, con los cuales me identifico y que abrazo, el terreno fértil que hoy quiero cuidar y en el que me interesa continuar sembrando mis intuiciones y pensamientos, ahora por medio de una escritura académica con enfoque etnográfico y narrativo, cuya elaboración no ha sido menos compleja. Frente a la hoja en blanco, como en la pista de baile, he experimentado la inmovilidad ansiosa previa a entrarle al ritmo, la tensión muscular en el “tire y afloje” que exige la comunicación, la plenitud y el placer de hallar un movimiento preciso para avanzar. En ese proceso he agradecido inmensamente la compañía de la música, guía y hechicera del cuerpo –en el baile como en la escritura–. Por ello, invito a leer este documento en clave con una lista de reproducción que lo complementa y que extiende sus alcances, producto de la selección musical que alumnas/os vinculados a la investigación me regalaron, evocando sus experiencias en la academia Son de Habana. “Así suena SDH”¹² es un recorrido por los distintos géneros musicales y ritmos¹³ que bailamos semana a semana.

¹⁰ Este documento se encuentra aún en proceso de edición y diagramación. Se estima que será publicado para finales de 2022. Este fue un ejercicio muy valioso para empezar a sistematizar y analizar los resultados de la investigación, y que, no obstante, se diferencia en buena medida de lo elaborado aquí.

¹¹ Aún más, este documento se nutre de un conjunto de imágenes, en su mayoría extraídas de la miniserie documental, al igual que referencias a videos de las clases con los que iré dialogando. El índice de imágenes se encuentra en los anexos del documento (Anexo 3).

¹² La lista de reproducción se encuentra tanto en el canal de [YouTube](#) de la miniserie documental, como en la plataforma [Spotify](#).

¹³ En los anexos del documento agrego un “Glosario de ritmos y géneros musicales” (Anexo 1) en el que caracterizo brevemente las músicas que se bailan en Son de Habana, junto con un par de canciones recomendadas para cada una, tomadas de la lista de reproducción “Así suena SDH”.

Hasta esta investigación, mi lenguaje en el campo del baile había sido el del cuerpo y sus formas cálidas de crear cercanía. Ante eso, la escritura, actividad silenciosa y solitaria, supone un reto inmenso. En el ejercicio de elaborar lo vivido por medio del lenguaje escrito, en esa búsqueda de una estructura distinta para el pensamiento, el sentir y la memoria, el cuerpo se acomoda a una velocidad discontinua, a los silencios reflexivos, las pausas y las ocasionales ráfagas de expresión que mantienen el impulso creador. Escribir sobre el baile implica, pues, aprender a moverse entre líneas, adoptar un ritmo propio e imaginar los sonidos que acompañan el despliegue de las palabras sobre la hoja. Ha significado un ejercicio de experimentación con el cuerpo que ha enriquecido la forma como comprendo baile y movimiento, ritmo, escucha e interpretación.

Partiendo de allí propongo el siguiente acercamiento a unas prácticas de baile, unos afectos y saberes, por medio de un ejercicio de *zoom in*, que tiene como punto inicial una breve entrada a una historia posible del baile salsero en Bogotá, pasando por la apropiación del fenómeno en los sectores populares, su “popularización” en distintos escenarios de la ciudad y la formalización del baile por medio del trabajo de bailarinas/es y artistas en academias y escuelas. A esto se suma un análisis de las lógicas capitalistas en el mercado musical y danzario en el que se inserta Son de Habana como “tercer espacio” para el disfrute del baile salsero y otros “ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas” (Academia Son de Habana, 2022).

En un segundo capítulo, me adentro lenta y cadenciosamente en la comprensión del baile desde sus múltiples significados –como práctica cultural y social, producto, lenguaje y artesanía–, en diálogo con la apuesta metodológica –de perspectiva etnográfica y autoetnográfica– que diseñé tomando como apoyo técnicas, instrumentos y enfoques como las entrevistas a profundidad y no dirigidas, las «entrevistas bailadas», la «atención somática», entre otros. Así mismo, me aventuro en el estudio de los distintos tipos de saberes que se transmiten e intercambian en las clases, articulados con las condiciones particulares que ofrece Son de Habana.

Finalmente, en un tercer capítulo, la cámara habrá de enfocar a las/os sujetas/os, como a sus experiencias corporales henchidas de afectos que configura *in situ* mientras bailan y en sus conversaciones e intercambios. Allí, el baile toma incluso más formas –como práctica afectiva y como terapia–, y se revela como escenario en el que se juega un capital emocional, que se suma a la negociación de otros capitales de tipo cultural, social y simbólico *por* y *en* el cuerpo. De esa manera, desemboco en la pregunta crucial por la

agencia de las personas en medio de este *hacer* con el baile. Tal es la propuesta con la que me abro paso en medio de esta pista que es la escritura, apelando a mis mejores pasos y movimientos para conjurar la sustancia de una experiencia vivida, sentida y compartida a lo largo de los últimos años.

CAPÍTULO 1: El baile salsero y las academias de salsa en Bogotá

Rumbita en la diecinueve,
bohemia en La Candelaria
baila salsa que tú puedes,
el pregón de la montaña
quién iba a pensar, mi pana,
Bogotá sí tiene magia.

Voy pa'llá, a bailar salsa en el salón
ven pa'cá, charanguita y guaguancó.
Quién iba a pensar, mi hermano,
Bogotá se calentó
y con la Real Charanga
vengo a prender el fogón

[*Charanga Capital*](#) – Real Charanga (2008)

En Bogotá, Cali, Barranquilla y en Colombia entera, la salsa ha impactado hondamente las prácticas festivas de millones de personas. Si bien no goza de la misma popularidad en todas las regiones del país y de cara a géneros como el vallenato, al menos podemos considerar sus músicas como unas de las expresiones privilegiadas en medio de festivales, celebraciones, rumbas y otros encuentros festivos. Y, aunque parece como si nunca hubiese hecho falta en nuestra historia local, su apropiación inició apenas hace unas cuantas décadas, entre los sesenta y setenta, época en la que este fenómeno cultural y musical hizo temblar las pistas de baile en el país y en toda América Latina.

Siguiendo la propuesta de Leonardo Padura, impresa en su libro recientemente editado *Los rostros de la salsa* (2020)¹⁴, la salsa debe ser estudiada, no como un género o un fenómeno exclusivamente musical, sino como uno de tipo cultural y comercial, cuyo origen musical está en el son cubano, que sirvió como “patrón para una re-creación novedosa, francamente experimental, en la que se reinsertaron otros ritmos caribeños como la bomba y la plena puertorriqueña (...), el merengue dominicano, la cumbia colombiana, etc.”, y como una mina de oro de la cual se sacaron numerosas piezas que se vendían como «salsa» (p. 312). Bajo este rótulo, pues, se cultivó un negocio prolífico “capaz de rebautizar toda una larga tradición musical”, por medio de una “propiedad camaleónica de (...) transfiguración [de la misma] y la capacidad de englobarla, de aclimatarla en una perspectiva contemporánea” (p. 329).

¹⁴ El libro fue originalmente publicado en 1997, en Cuba. La versión que cito es la tercera edición, elaborada en Colombia por Editorial Tusquets.

Este fenómeno y la re-creación novedosa que le dio vida surgió entre las/os migrantes “latinas/os” que residían en Nueva York, especialmente, en los barrios marginados de la ciudad. En su génesis estuvo influenciado, además, por el jazz norteamericano que en aquel entonces gozaba de popularidad en los Estados Unidos. Sobre la consolidación de la salsa se han elaborado importantes estudios (Rondón, 1980; Padura, 1997; Quintero, 2005; Pagano, 2018; entre otros), que han sido retomados por otras/os autores para comprender la experiencia desde distintos lugares del mundo (Garzón, 2009; Juárez, 2007; Gómez y Jaramillo, 2013; Jursich [editor], 2014; Llano, 2015; García Arango, 2016; Paz, 2018; Leguizamón, 2019; entre otras/os).

Para esta investigación me interesa retomar algunos de los puntos clave de proceso por el cual fueron apropiadas las músicas del fenómeno salsero en Bogotá, las prácticas de baile que se configuraron a partir de ellas y algunos de los sentidos que las personas otorgaron a sus experiencias en ese itinerario, desde los años sesenta hasta hoy. Esto con el propósito específico de dar unas luces sobre la escena por la cual surge y en la cual se integra la Academia Son de Habana, como parte de una historia posible del baile salsero y de otros ritmos de América Latina y el Caribe.

1. Bogotá, ¿cuál es tu rumba?

Sobre la apropiación de la salsa en Bogotá coinciden distintas/os estudiosos/a, afirmando su arraigo en los barrios populares, especialmente del sur de la ciudad, y ligada a la migración de personas desde las costas, que gozaban de una mayor cercanía con las músicas populares y “tropicales” del Caribe y de las Antillas. Siguiendo a Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo (2013), será las/os aficionadas/os, pero también músicas/os, promotoras/es y programadoras/es radiales las/os responsables de dar visibilidad a estas nuevas sonoridades a lo largo y ancho del país. Hombres y mujeres radicadas/os en los sectores populares de la ciudad que configurarán unos modos de escuchar, sentir y bailar al ritmo de la salsa. Modos que luego se irán diseminando en otros sectores de la sociedad, entre las clases privilegiadas –“medias” y “altas”–.

En el desarrollo de este gusto y devoción por el fenómeno musical y cultural en cuestión, la ciudad vio constituirse importantes espacios radiales, disqueras, y tiendas de coleccionistas, para la promoción de las producciones musicales; establecimientos para la rumba, como tabernas, grilles, discotecas y, por supuesto, las especializadas “salsotecas”;

al igual que, unos *momentos* en medio de los “circuitos rumberos”¹⁵ en los que las/os aficionados al baile, en su mayoría jóvenes, empezaron a poner a prueba sus mejores repertorios bailables y a ser dueñas/os de un reconocimiento. Verbenas, bazares, matines¹⁶ y coca colas bailables¹⁷, en las que se realizaban muestras y concursos, como también sucedía en y entre discotecas. Aquellos lugares y momentos sirvieron a las/os aficionadas/os en la creación de un “mapa rumbero” (Gómez y Jaramillo, 2013) que empezaron a recorrer asiduamente en el sur de la ciudad, para luego tomarse el centro, la Macarena, Chapinero, Teusaquillo y otros sectores. En este proceso, nuevos públicos empezaron a acoger el fenómeno salsero, en especial, estudiantes universitarios y turistas.

Poco a poco, la salsa se fue tomando el cuerpo de rumberas/os que se iniciaban en el conocimiento de los distintos géneros y estilos musicales, perfeccionando “un modo de oír, una educación del oído” (Ulloa, 1988, p. 18). A ello se sumó la apropiación y creación de unos modos de bailar, inspirados en los saberes que se venían cultivando desde los años cincuenta en los clubes y bares de Nueva York, como en los distintos territorios de América Latina. También, en las/os bailarinas/es que figuraban en las películas mexicanas de rumberas y pachucos¹⁸, popularizadas en los años cincuenta, en las que las/os bogotanas/os encontraron referentes para su puesta en escena dancística. La práctica de asistir al cine a ver una y otra vez estas películas para “sacar” los pasos, fue decisiva en la educaciónailable de las/os rumberas/os bogotanas/os (Gómez y Jaramillo, 2013; Jursich, 2014).

No obstante, con su llegada a Colombia y, en particular, a Bogotá el baile de la salsa sufrió cambios, reinterpretaciones y variaciones. En ese proceso fue fundamental la reproducción de unos rituales de enseñanza-aprendizaje que tenían lugar en los hogares, en las fiestas familiares en el barrio, muchas veces en la calle misma, y en los lugares de la rumba. Se daban cita maestras/os de una generación adulta y sus jóvenes discípulas/os

¹⁵ En palabras de Gómez y Jaramillo, “espacios donde confluyen, se sedimentan y expanden prácticas y rutas festivas. Estos circuitos están conformados por uno o varios barrios de un mismo sector, alrededor de los cuales se hibridan tradiciones y legados festivos que con el tiempo contribuyan a la gestación de formas particulares de educación sentimental, es decir, de aprendizajes y enseñanzas alrededor del sentir, escuchar y apreciar diversos ritmos” (2013, p. 59).

¹⁶ Eventos que se llevaban a cabo en lugares de la rumba salsera, a comienzos de los sesenta, con el propósito de adaptarse y llamar la atención de los menores de edad, al igual que su entusiasmo por disfrutar del baile de la salsa. Se realizaban en las tardes, los días sábados y domingos (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 59)

¹⁷ Eventos festivos dedicados a los más jóvenes, usualmente celebrados entre las dos y las seis de la tarde. Su nombre alude a la venta de Coca-Cola para reemplazar el alcohol.

¹⁸ Me refiero a los ídolos de la industria cultural latinoamericana “Tin Tan” Valdés y “Resortes”, que protagonizaban estas películas junto con inolvidables figuras como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Meche Barba y Amalia Aguilar. Recomiendo de estas producciones [“Amor de la calle”](#) (1950) y [“Víctimas del pecado”](#) (1951).

para ser iniciadas/os en el baile salsero. En paralelo, los momentos festivos van cobrando una importancia tal en la vida cotidiana que las prácticas de baile empiezan a impregnarse de un valor especial en tanto mecanismos para la participación en la rumba, la socialización con familia, amigas/os y vecinas/os, y para el encuentro con potenciales parejas o romances.

Las/os jóvenes afianzarán su gusto con la configuración de su propio “mapa rumbero¹⁹” y se harán con nuevos pasos o perfeccionarán los aprendidos, probándolos en las pistas de baile. De esta manera se formarán numerosas/os bailarinas/es, aficionadas/os que empezaron a perfeccionar sus movimientos y crear su estilo propio, una suerte de «identidad bailada», que se exhibe a otras/os en la pista o en concursos, se puede enseñar y convertirse en la marca registrada con la que se transita por el mapa rumbero, noche tras noche. El ejercicio constante y juicioso de estas prácticas de baile permite la configuración de un saber por el que bailarinas/es empiezan a ser celebradas/os y pueden obtener una remuneración por medio de las clases y concursos.

Durante estas décadas de apropiación toman relevancia y forma imaginarios de origen, raza, género, clase y edad, entre las/os aficionadas/os al baile. Algunos de esos se pueden rastrear en las narraciones sobre las experiencias en concursos y exhibiciones, en los que bailarinas/es empezaron a señalarse entre sí como más o menos auténticas/os, más o menos diestras/os, según su lugar de procedencia. Así mismo, en la asociación de unos supuestos “atributos naturales” para el baile y las personas racializadas como negras, del Pacífico y el Caribe colombianos. Este último en particular será capitalizado por la industria musical y danzaria, bajo unos intereses comerciales de mercantilización de “lo negro” y por medio de unos mecanismos de exotización y sexualización, desde lecturas positivas de la raza (Wade, 2002, p. 14), que emborronan una historia de rechazo y discriminación recalcitrante movilizado por las élites blancas y dominantes en el país.

A propósito de las identidades y relaciones de género, los estudios sobre estas primeras décadas de apropiación de las prácticas de baile hablan de una escena altamente masculinizada, en la que son mayoritariamente hombres los que conforman los “combos y galladas juveniles” que elaboran los mapas rumberos de la salsa en la ciudad, haciendo de su baile “una oportunidad para conseguir novia y ganar prestigio en los bares y dentro del

¹⁹ Retomo esta noción, propuesta por Gómez y Jaramillo, que habla de una experiencia exploratoria por la ciudad con los cuales las y los salseros fueron identificando lugares para la rumba, para luego “con un saber incorporado al cuerpo, a través de trahumancias urbanas más especializadas (...) consolidaron la pasión por este género [la salsa]” (2013, p. 88).

combo de amigos” (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 51). Por ende, son sobre todo sus voces y los sentidos creados por esos, los que han hallado un lugar en muchas investigaciones sobre el tema. Aún más, en la descripción de las relaciones de género, las mujeres suelen ser presentadas y/o entendidas casi exclusivamente como las parejas de los bailarines, que de una u otra forma dependen de estos para figurar en la escena y, de ser “cambiadas” o perder el vínculo con los bailarines, estarán condenadas al desamparo (p. 109). Estos valores e imaginarios calarán hondo en la historia del baile de la salsa y serán otro de los aspectos a analizar en esta investigación.

Por último, conviene anotar que desde muy pronto en esta historia del baile de la salsa en Bogotá, se posicionan asociaciones sobre la clase social y los modos de disfrutar de la rumba. Se habla de una rumba “más pesada” e incluso violenta en algunos de los lugares ubicados en el sur de la ciudad y de cómo estas dinámicas cambian con la fundación de otro tipo de bares, en su mayoría en el norte de la ciudad, “que atrajeron también a un público de clase media consumidor de rumba y buen licor” (*Ibíd.*, p. 85). Y en medio de este campo en continuo crecimiento y atravesado por prácticas y discursos elitizantes, resultó provechoso para los “rumberos buenos” de la época que querían darse a conocer, empezar a frecuentar los nuevos bares y discotecas del centro y de Chapinero (Unfried, 2014, p. 270). Allí, podemos suponer, tenían la oportunidad de cruzarse con promotoras/es importantes del medio y con aficionadas/os dispuestos a pagar por *shows* o clases de baile.

Aún más, en Bogotá como en otras ciudades colombianas y de América Latina, el conocimiento, apropiación, disfrute y producción de la salsa se entroncó con acelerados procesos de urbanización de las ciudades, al igual que con el desarrollo y afianzamiento de una industria cultural que popularizó “lo latino” como producto global, un producto que muchas/os aficionadas/os a las músicas y bailes empezaron a consumir. Siguiendo a Arlene Dávila (2012), esto tomó forma a partir de la década de los sesenta por medio del “crecimiento del número de patrocinadores corporativos interesados en los Latinos como mercado objetivo” en los Estados Unidos, así como del fenómeno salsero que, “superando en ventas al *ketchup* y tomándose las pistas de baile”²⁰ (p. 1), aportó a la configuración y mercantilización de las representaciones y definiciones contemporáneas de “latinidad”. Sobre esto volveré un poco más adelante.

2. Las academias de salsa y la formalización del baile salsero

²⁰ Las traducciones del texto de Arlene Dávila son mías.

1.2.1. Un saber incorporado y exhibido

Tales son las circunstancias que abonan el terreno, entre los años sesenta y ochenta, para la consolidación de un gusto cada vez más popularizado por el baile de la salsa, en el que las/os aficionadas/os y amantes de estas músicas se dejan seducir por unas experiencias sensibles, a la vez novedosas y prometedoras. En ellas, el cuerpo se expone a una “artesanía compleja del baile”²¹ (Gómez y Jaramillo, 2013) y se convierte en creador de unos significados sociales y culturales que hacen de estas prácticas de baile lo que son hoy en día. Es por medio del cuerpo, en su afectación sensual y sensible con el baile, que el disfrute de la salsa se hace más deseable y cobra una importancia aún mayor en esa dimensión vibrante y extática de la vida de las personas en la ciudad.

Partiendo de las fuentes abordadas (Garzón, 2009; Gómez y Jaramillo, 2013; Jursich, 2014; Unfried, 2014; Leguizamón, 2019; Tilagüy, 2020), considero que el fenómeno que vengo describiendo y analizando, es nada más y nada menos que el inicio y el motor para el surgimiento de un campo cultural y danzario específicamente ligado a la salsa, pero que se encuentra en permanente diálogo con otras de las llamadas músicas “latinas” o “afrolatinas”. Es por el deseo y el esfuerzo de estas/os primeras/os actrices y actores de la escena salsera, por sus afectos particulares con el baile, que unos saberes empiezan a hacerse visibles, a consolidarse, disputarse y capitalizarse, dando impulso al crecimiento y apropiación entre un público cada vez más amplio y diverso de la ciudad. Circunstancias que no fueron ajenas a los ojos de quienes, por entonces, hacían las veces de promotoras/es de las prácticas artísticas y culturales en Bogotá, como las discotecas, los medios de comunicación y entidades distritales.

Para los años noventa, el foco que se pone sobre el baile de la salsa permite pensar la concreción de algunas transformaciones en los imaginarios y valores hegemónicos de la sociedad, por medio de la configuración de nuevos discursos y prácticas que abogaron por trastocar la percepción que se tenía del mismo, hasta hacerlo objeto de celebración y deseo. Como lo analiza la antropóloga y bailarina Ángela Rocío Leguizamón, en su artículo titulado “Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá: la conformación de un campo danzario en la capital del país” (2019), lo que sucede para la última década del siglo XX

²¹ Como explicaré más adelante, esta noción de “artesanía” puede ser retomada para hablar del baile en las academias. Para ahondar en ello tomaré como referente el libro de Richard Sennett, *El artesano* (2009), en el que el autor hace un esfuerzo por comprender la naturaleza del trabajo artesanal, entendido como una habilidad y un deseo de “hacer las cosas bien”, así como su relevancia en la vida social, económica y cultural de las personas y las sociedades. En esta investigación, el baile también puede ser entendido como tal.

tiene que ver con la popularización del baile de la salsa y el crecimiento de público de bailarinas/es que, además de participar en concursos y exhibiciones en los barrios y las discotecas, produjeron una oferta creciente de clases de baile para iniciar a otras/os en la práctica.

Así pues, siguiendo a Leguizamón, vemos que ya desde los años ochenta es posible hablar de la existencia de un “gremio salsero bogotano” –para usar los términos de la autora– con algunas reglas que lo rigen, como un afán competitivo, vinculado a la delimitación paulatina de un espectro estético y a unos discursos sobre lo que significa bailar bien y cómo se hace (2019, p. 36). Al entroncar con una escena más amplia, a nivel nacional e internacional, de competencias y festivales de baile, estas reglas empiezan a cumplir un papel fundamental, pues se convierten en motivos para formarse, entrenar y trabajar en el diseño de unos “esquemas de movimiento y formas corporales” (Tilagüy, 2020, p. 20) que se ajustan a las tendencias de los grandes escenarios. Así, “nuevas generaciones” de bailarinas/es e incluso algunas/os de la llamada “vieja guardia”²², comenzarán a transitar de los lugares de la rumba hacia los salones de baile, conformando lo que se conocerá como las primeras escuelas y academias de baile de la ciudad.

1.2.2. Nuevas modalidades de formación y reconocimiento

Frente a la formalización del baile de la salsa, fenómeno por el cual se consolidan unos espacios y unos contextos pedagógicos para el baile de la salsa entre los años ochenta y noventa, y en el cual se insertará la academia Son de Habana unas décadas más tarde, quisiera anotar algunas ideas puntuales. En primer lugar, considero, junto con Ángela Leguizamón, que hay que comprenderlo como el resultado de unas condiciones propicias que implican el direccionamiento de entidades distritales, interesadas en “dignificar” y transformar la percepción de estas prácticas disponiendo escenarios artísticos, como el Teatro Jorge Eliécer Gaitán y otros de esa categoría, para su exhibición. También, con el propósito de vincular a las/os “artistas” –concepto que cobrará una importancia fundamental de aquí en adelante– en “un campo laboral para el bailarín y el alcance de un estatus social y económico asociado al baile antes no imaginado” (Leguizamón, 2019, p. 37).

²² En palabras de Leguizamón, se trata de “aquellos [rumberas/os y bailarinas/es] que iniciaron su trasegar en la salsa en los años setenta y hasta la década del noventa y que aprendieron a bailar en las rumbas bogotanas” (2019, p. 41).

El crecimiento del movimiento danzario en la ciudad no sucede de manera aislada, según nos recuerda Leguizamón, sino que está profundamente ligado y articulado con un cambio en el lugar que se le otorga al arte y a la cultura, especialmente en su aporte a la construcción ciudadana. Este fenómeno inicia durante la alcaldía de Antanas Mockus, bajo la iniciativa de Cesar Monroy –en el caso de la danza–, y se extiende en las gobernaciones posteriores (*Ibíd.*, p. 38). Es precisamente con la dirección de la gerencia de danza que asume Monroy –entre 1996 y 2003– que se ponen en funcionamiento diversas iniciativas y programas para impulsar a muchas/os de las/os futuros bailarinas/es profesionales de la ciudad, algunas/os de las/os cuales están, actualmente, a la cabeza de las academias de baile de mayor trayectoria y relevancia.

Llama la atención de esta primera circunstancia la necesidad de marcar una diferencia entre estas nuevas dinámicas de exhibición y formación, y aquellas que sucedían en los lugares de la rumba. Sugiere Leguizamón, al respecto, que ciertos imaginarios asociados a la salsa en su origen popular y barrial, como las riñas, el consumo de alcohol y su relación con las clases “bajas” de la sociedad, consideradas como taras para la “dignificación” del baile de la salsa –o, mejor dicho, para su elitización, blanqueamiento y refinamiento– se van abandonando paulatinamente. Se plantea, pues, la necesidad de “aumentar el estatus” de una práctica que ahora será definida y capitalizada como “un suceso artístico con potencial repercusión social” (*Ibíd.*, p. 36), imprimiendo en ella valores morales alienados con el proyecto político de unas élites. Para ello se pondrán en funcionamiento programas distritales que ofrecerán oportunidades de participación a jóvenes apasionadas/os por el baile –usualmente, de sectores populares–, invitándoles a formalizar su práctica e insertarse en un campo danzario en el que puedan implicarse laboralmente e incluso crear sus propias compañías y academias.

El aumento en la visibilidad de las/os bailarinas/es que empiezan a figurar en estos “nuevos escenarios” provoca un interés cada vez más extendido entre personas de todas las clases sociales por aprender a bailar salsa. La demanda aumenta y los espacios para la transmisión de un saber y unas formas particulares de bailar –según el estilo en el que se especializa cada compañía– se prepararán para recibirla. Retomando a Leguizamón, este fenómeno de consolidación de las escuelas y academias inicia en la década del noventa y a inicios del siglo XXI, pero solo llegará a su punto más alto hacia el año 2010, cuando tiene lugar un “boom salsero que inunda la capital de escuelas y competencias de alto nivel” (*Ibíd.*, p. 36), que además coincide con la creación del Instituto Distrital de las

Artes (IDARTES) –en junio de ese mismo año–, por el Concejo de Bogotá, el cual se enfoca, precisamente, en el “[fortalecimiento y posicionamiento] del campo artístico como sector social y económicamente sostenible en la ciudad”²³.

Si bien estas nuevas condiciones son las que posibilitan la existencia de lugares como el que interesa a esta investigación y alimentan la formación de un campo danzario en el cual se abren preguntas importantes sobre la producción de conocimiento, la profesionalización y participación de un campo laboral, pienso que hace falta un análisis crítico de los motivos que subyacen al fenómeno de formalización. Por una parte, en lo que respecta a las nociones de “aumento del estatus social” y “dignificación”, imaginarios de profundo carácter clasista que soportan y justifican estos programas distritales. Así pues, se plantea un proceso de movilidad social basado en la desaprobación de “impronta popular” –término utilizado por Ángela Leguizamón– de unas prácticas y formas de hacer vinculadas al disfrute y apropiación de la salsa. Se busca que el baile tome la forma de puesta en escena al servicio de las clases privilegiadas de la ciudad, limpiándolo de aquellas experiencias asociadas a “lo popular”, como el alcohol y las riñas.

Como sucede con otras prácticas culturales y artísticas, este tipo de políticas y programas consolidan unas nociones de cultura que responden a intereses elitistas que, además, permean y configuran en buena medida los criterios de valor de un mercado cultural. De igual forma, son iniciativas que terminan por abrir una brecha profunda entre experiencias sociales y culturales que empiezan a entenderse como opuestas. Tal es el caso del “baile de la rumba” y del “baile de academia”, prácticas que, según he podido comprender, suelen mantener una relación de mutuo desconocimiento o desacreditación, y que son percibidas como parte de campos apartados, con límites bien definidos entre sí. Para algunas/os de sus agentes, el baile formalizado de las academias es una práctica ajena y menos auténtica que la que se vive en la rumba; para otras/os, el baile de la rumba es una suerte de versión desactualizada y menos estética que aquella que ofrecen las academias.

Según considero, estas circunstancias hablan de unos procesos sociales, culturales y económicos, que producen límites nocivos entre ámbitos que podrían funcionar de forma mucho más articulada. Hoy en día, el baile formalizado de la salsa y aquel que continúa vinculado a los lugares de la rumba alimentan de formas distintas y valiosas el fenómeno cultural, musical y danzario que es la salsa. Resulta interesante cómo ambas prácticas

²³ Tomado de la [página web](#) de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

ofrecen modalidades diferentes para la enseñanza-aprendizaje del baile salsero que han permitido que un público más amplio se sienta llamado a participar y disfrutar de un *saber hacer* que continúa siendo deseable. Dicho esto, me pregunto, ¿qué papel han tenido los nuevos espacios en este campo cultural y dancístico en la ciudad?

1.2.3. La relocalización y resemantización de una práctica popular

La relocalización de una práctica popular que nace y se configura en los barrios, entre las fiestas familiares o encuentros con vecinos y amigos, en espacios privados en los que rigen otras lógicas de participación, es un fenómeno recurrente y transversal a distintas expresiones artísticas y culturales. En el caso de las academias de baile, según hemos visto, opera un interés por desligar la práctica de su impronta popular y localizarlo en nuevas condiciones, en un afán por resemantizarlo otorgándole el carácter de práctica artística y de mercancía para el consumo. En ese proceso las academias se acogen a las tendencias del mercado cultural del baile y la música, pero también aportan a la configuración de los gustos de sus clientes a favor de estas.

Por otra parte, es preciso reconocer en las academias de baile la vigencia de algunos sentidos que se han configurado en otros escenarios diseñados para relocalizar y resemantizar las prácticas populares, como lo fueron alguna vez los salones señoriales y burgueses durante la Colonia, las grandes y lujosas salas en edificios y hoteles de la capital para las clases privilegiadas durante el siglo XIX y XX, y los lugares de la rumba – discotecas, bares, tabernas y clubes nocturnos—. Sentidos que obedecieron unos proyectos civilizatorios de las élites con las que se apuntó a blanquear y deserotizar unos bailes populares, por medio de la somatización de los modales bajo los principios y valores de la llamada “alta cultura”²⁴. También, a la configuración de un gusto particular, entendido como “buen gusto”, por aquello que podía tener cabida dentro del repertorio musical y bailable de las clases privilegiadas. En dichas instancias las prácticas de baile se convierten en mecanismo para hacer efectivo el ocio cultural y el relacionamiento social entre miembros de condiciones socioeconómicas similares²⁵.

²⁴ Durante la Colonia y a lo largo del siglo XIX, las élites dominantes se encargaron de imponer los bailes de parejas engarzadas traídos desde Europa, al interior de los salones burgueses o señoriales, como una estrategia para oponerse a las prácticas populares, consideradas bárbaras e incivilizadas, que se celebraban a la intemperie (Quintero, 2009, p. 105). Incluso después de la Colonia, esta estrategia continuó siendo vigente entre las élites criollas y las clases medias que consolidaron bailes de salón “autóctonos” –como el vals criollo, el danzón, el merengue y otros– en sus salones.

²⁵ En el siglo XX, con el crecimiento vertiginoso de las urbes y el desarrollo de una industria cultural, se populariza otro tipo de salones: grandes espacios de carácter privado, en los nuevos refugios de las clases

En lo que respecta a los lugares de la rumba, la resemantización sucedió y sucede atendiendo a un interés por promover encuentros y experiencias de sociabilidad entre los amantes del baile, en calidad de “eventos sociales”. Allí se dan cita amigas/os y desconocidas/os –en algunas ocasiones de distinta clase social y/u origen–, usualmente los fines de semana, y se estrechan lazos que exceden los círculos sociales de la familia y la vecindad. En estos casos la participación está mediada por unos costos de consumo y de ingreso que determinan el tipo de público que allí se encuentra. Algunos de los establecimientos se mantendrán ligados al contexto barrial en los sectores populares, mientras que otros se situarán en zonas de la rumba bohemia y en barrios exclusivos de la ciudad.

Dicho esto, y entendiendo que las academias de baile como espacios formalizados hacen parte de una historia de relocalización y resemantización de prácticas de origen popular y barrial, me pregunto: ¿qué funciones se les atribuyen a estos “nuevos espacios”? ¿qué sentidos acogen y abandonan de los demás espacios? ¿cómo dialogan con otras prácticas de baile, como las que suceden en el barrio y en la rumba, o en los escenarios? ¿qué aportan a esta historia de la configuración y apropiación de las prácticas de baile?

Empezaré por anotar, siguiendo con la propuesta de Ángela Leguizamón y de los profesores Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo, que este tercer tipo de espacio nace con el propósito de servir a las/os bailarinas/es de las “nuevas generaciones” como un escenario distinto para practicar el baile de la salsa para la competencia y la exhibición, mientras que se saca provecho de este con una oferta de clases y talleres de baile. Bajo este objetivo, se ponen a disposición otros horarios, dinámicas y programas a quienes se acercan para aprender y/o disfrutar del baile, durante los siete días de la semana. En este sentido, se puede establecer un paralelo con las escuelas y academias de ballet, de larga data, cuyo propósito principal es la profesionalización de sus bailarinas/es y la preparación de montajes coreográficos. También, a aquellas escuelas dedicadas a la enseñanza del tango y otros bailes cuya historia de formalización precede a la salsa.

En el caso de Bogotá, el fenómeno de la formalización del baile de la salsa tiene como pionera a la emblemática escuela Nueva Generación de Mambo y Chachachá, fundada por

privilegiadas, es decir, clubes y hoteles. Estos cumplirán la función de celebrar fiestas, invitar orquestas y recibir a importantes comensales, interesados en disfrutar de un espacio de relacionamiento y ocio cultural. Hablando de Bogotá, específicamente, fueron famosos por estas fiestas el Hotel Tequendama y el Hotel Granada. Allí figuraban las mejores orquestas y artistas que pasaban por la capital, y se ofrecía una programación “exquisita” para el público de élite.

el bailarín y artista Edgar Estrada en el año 2000, con sedes en Kennedy y Chapinero. Se trata, pues, de “la mayor y más antigua academia de la ciudad” (Gómez y Jaramillo, p. 106), un lugar que empezará a ser reconocido como el motor del fenómeno en la capital. También serán mencionadas como parte de la génesis, Afrolatina Salsa Show, Swing y Sabor, y Salsa Sin Límites, “además de algunas tabernas donde se dictaban clases como Del Puente Pa'allá, y la modalidad de clases a domicilio que algunos bailarines ofrecían desde entonces” (*Ibíd.*).

Con estas primeras academias y las que empiezan a formarse a continuación, el foco será la transmisión y consolidación de unos saberes sobre los ritmos, los estilos, la técnica y otras dimensiones de ese *hacer con el cuerpo*. Conocimientos a incorporar, que funcionarán como la base para la creación de unos modos de bailar compartidos por un grupo de bailarinas/ en formación, quienes se identificarán como parte de una “compañía de baile”. Su entrenamiento permitirá el desarrollo de unas destrezas y habilidades para el baile, entendido como práctica corporal artística, con las cuales podrán hacer de embajadores de un estilo en concursos y exhibiciones dentro y fuera del país. En medio de este contexto serán cada vez más vigentes y celebrados ciertos valores como la disciplina, la constancia y la templanza; también, la capacidad de replicar un estilo –el que hace reconocible a la compañía–, de perfeccionar unas estéticas y formas corporales, de ajustar en unos roles de género bien definidos, entre otros.

Por otra parte, las academias se preocuparán por conformar un equipo de trabajo con las/os bailarinas/es que se especializan en los distintos estilos, para poder asegurar una oferta variada a ojos de sus comensales. Muchas/os de las/os que iniciaron como aprendices en dichos espacios se formarán para ejercer como profesoras/es, lo que les permitirá dedicarse de lleno al baile o encontrar un ingreso valioso y una labor dentro de la academia. Con el tiempo, también se empezarán a realizar intercambios entre escuelas y se invitará a maestras/os de reconocimiento nacional e internacional con la modalidad de los talleres.

Estos espacios harán de las prácticas de baile una experiencia cada vez más exclusiva, por medio de unas condiciones de participación y unos costos –que cubrirán el pago de profesoras/es y directivas/os, el sostenimiento de la academia e, incluso, el pago de los gastos de la compañía en festivales y congresos–. En algunos casos estarán integradas a contextos barriales, específicamente de sectores populares de la ciudad, manteniendo sus tarifas accesibles para quienes viven en las proximidades y encuentran en el baile una

actividad valiosa y novedosa. También surgirán cerca de las zonas de rumba e, incluso, en sectores comerciales o financieros. En dichas circunstancias los precios y horarios se ajustarán al perfil del público y a las rutinas laborales que frecuenta la zona.

Visto de esta manera, las academias y escuelas de baile le dan continuidad a una historia de la relocalización y resemantización de unas prácticas de baile de origen popular y barrial, puesto que reproducen el interés por diferenciarlas de lo que sucede en las calles, en la rumba y en las fiestas entre vecinos. También, en la medida en que hacen de estas prácticas el foco de un estudio cuidadoso, de perfeccionamiento y adecuación a nuevas exigencias del campo danzario. En medio de estos procesos surgirán nuevos imaginarios sobre el cuerpo y la cultura como, por ejemplo, el reconocimiento de un capital corporal que será ofrecido como valioso y deseable para un público variado, y que aportará a consolidar la importancia incuestionable del baile en la constitución de la identidad cultural entre las/os habitantes de estos territorios.

1.3. Mercado cultural de la música y el baile

Para las urbes latinoamericanas fue fundamental la profunda relación de las músicas y de la cultura salsera con el fenómeno migratorio y de desarraigo que sufrían muchísimas personas en el continente y dentro de cada país. En la experiencia de las/os cubanas/os, puertorriqueñas/os y, en general, latinoamericanas/os en Estados Unidos, se apelaría a “lo latino” como “término abarcador, cuyo origen se encuentra en los contextos comunitarios creados por personas de diversos países de América Latina en Nueva York” (Quintero, 2009, p. 172), es decir, como mecanismo para reunir y articular a personas de distintas procedencias dada su experiencia común y necesidad de identificación. También, como indicativo de un territorio geográfico cuyas/os habitantes han sido agentes de la historia de las expresiones musicales y bailables “latinas”.

Al respecto de esta cuestión agregará Andrea Tilagüy Téllez, citando a Leopoldo Tablante, periodista y autor del estudio “De la Salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco” (2001), que la salsa estuvo en el corazón de la configuración de dispositivo simbólico de “lo latino”, explotado por una “industria especializada” cuyo auge tendrá lugar en la década del setenta (Tilagüy, 2019, p. 17). Este proceso que, sin lugar a duda, tiene sus inicios en el llamado “Barrio Latino” de Nueva York, desemboca en la consolidación de Fania Records (sello discográfico) y de la agrupación Fania All Stars,

“ídolos de la comunidad latina residente en NY” (Garzón, 2009, p. 12) y de millones de personas a lo largo y ancho del territorio americano.

Lo que este dispositivo simbólico de “la latinidad” llega a exaltar es una homogeneidad deseada y estratégica que, sin embargo, “[borra] las diferencias en tanto abarca poblaciones altamente heterogéneas y es susceptible de ser usado para una variedad de políticas” culturales, económicas, etc. (Dávila, 2012, p. 15). En ese proceso vincula a sus agentes con valores e imaginarios como el disfrute de la música y el baile, y la fortuna de ser dueñas/os de un talento particular para estas expresiones culturales. También, con la idea de que las penas y los trabajos se sortean con las alegrías que proporciona la fiesta y la música. Y, sobre todo, el dispositivo simbólico se concretará en el imaginario de una “mixtura sabrosa” que está directamente relacionada con unos modos novedosos de hacer cultura, que se esfuerzan por no perder su arraigo en unas “tradiciones populares” que son propias de sus lugares de origen y sobre las cuales se afirman las identidad en medio de condiciones de migración y desarraigo.

En suma, hay que reconocer que la salsa ha estado ligada desde su nacimiento a un proceso de industrialización cultural que obliga a entenderla como un “proyecto de universalización y estandarización de las identidades latinas” (Tilagüy, p. 26). Esto significa que la salsa nació para concretar un fenómeno comercial, por una parte, puesto que sus promotores se plantearon agrupar un conjunto de músicas –y bailes– bajo el renombrado término, para mayor comprensión y apropiación del público en Estados Unidos y en el mundo. También, porque esto permitía capitalizar y poner a la venta un cúmulo poderoso de imaginarios de “latinidad” que prometía arraigarse en todos los territorios de América Latina y el Caribe, como mecanismo para la producción de una identidad compartida y homogénea.

Adicionalmente, el proceso de industrialización se vio fortalecido con la consolidación de lo “afrolatino” como factor “articulador de las experiencias culturales y sociales de estos territorios [por el cual] se produce una alta difusión hacia la mayoría de países centroamericanos y caribeños” (Tilagüy, p. 26). Las gentes de los territorios latinoamericanos encontraron en la salsa un producto de valor para representarles en su identidad, en tanto hijas y habitantes de un territorio común y diverso a la vez, e hicieron – y continúan haciendo– de ella una carta de presentación en el resto del mundo. En ese proceso, lo “afrolatino” también toma la forma de un dispositivo simbólico que, en este caso, “transforma positivamente términos originalmente peyorativos” (Quintero, 2009, p. 82) –“lo

africano” y “lo latino”– para visibilizarlos y extraer de ellos su potencial como producto consumible, de cara a una industria cultural que explota cada vez más la exotización de dichas identidades.

Tal es el complejo de sentidos y valores que acompañan y justifican la creación del fenómeno salsero, con miras a su inclusión en una industria cultural creciente y cada vez más globalizada a finales del siglo XX. Junto con la música, el baile fue concebido como un producto cultural, es decir, como mercancía con unos circuitos propios de valoración e intercambio. Para ello fue fundamental el interés en aumento sobre un mercado objetivo norteamericano y “latino” que los promotores de estas músicas rápidamente identificaron. Desde los años cincuenta y durante las siguientes décadas del siglo, conciertos y clubes se coparon hasta casi reventar cada vez que una de las estrellas de la escena “latina” subió a un escenario. De la ciudad de Nueva York hasta las urbes de distintos países en América Latina, las músicas que serían conocidas como “salsa” se tomaron el corazón de millones de personas, quienes aprendieron a disfrutar bailando sus más renombrados temas y crearon un “saber sabroso” y complejo con sus cuerpos.

“¿*Do you know how to latin?*”, se solía preguntar en las fiestas del Palladium Ballroom, el Cheetah y otros clubes y salones de Nueva York, para referirse a los bailes “latinos” que estaban de moda: el mambo y el chachachá²⁶. Así lo recuerda Eddie Torres, reconocido bailarín y maestro nacido en Nueva York y criado por padres puertorriqueños, quien solía frecuentar las fiestas “latinas” con la ilusión de bailar junto a la orquesta de Tito Puente, una de las más solicitadas por el público. Ya para entonces se sabía que bailar “latino” significaba estar en posesión de un capital cultural, corporal y dancístico asociado a unas músicas específicas –de origen cubano y de gran popularidad en la época– y a una identidad “latina”. Así mismo, se comercializaba como *algo* que se podía aprender, justamente de la mano de bailarinas/es que, como Eddie Torres²⁷, empezaron a trabajar para orquestas y clubes enseñando a cientos de comensales que desean hacerse con dicho capital.

²⁶ Hago alusión a una entrevista a Eddie Torres realizada por miembros del Canal [SalsólicosAnónimos](#), en el año 2013.

²⁷ De hecho, fue justamente Torres quien, por sugerencia de la bailarina italiana e instructora de *ballroom mambo*, June LaBerta, y con el apoyo de Tito Puentes, se embarcó en el estudio de la teoría musical para poder diseñar una forma de conteo para su baile. Esto le permitiría enseñar a más personas sin importar su cercanía y su relación con las músicas “afrolatinas”, pues se trata de una estructura básica y de fácil réplica basada en la comprensión del ritmo. Su impacto fue tan grande que continuó utilizándose una vez se popularizó el baile de la salsa y hoy en día es el referente en la enseñanza de muchos de los distintos estilos.

1.3.1. Una creciente industria cultural de la música y el baile de la salsa en Colombia

Tal es el producto cultural que se empieza a exportar desde Nueva York y se apropia en distintos lugares de América Latina y el mundo, articulándose y alimentándose de las maneras de bailar vigentes en cada territorio. Y, como bien es sabido, Colombia hizo parte de este vertiginoso despliegue de la industria salsera recibiendo la música por sus costas, gracias a sus importantes puertos comerciales y a las emisoras que posicionan franjas enteras con las tendencias musicales de Estados Unidos y de América Latina y el Caribe. Así mismo, participando de la configuración y popularización del baile salsero.

Puesto que ya hemos ahondado en la apropiación de este fenómeno musical, cultural y bailable en apartados anteriores, tan solo quisiera detenerme aquí en un factor crucial que articula el crecimiento del mercado cultural de la salsa en Colombia con el fenómeno de las academias. Resulta interesante y sugerente pensar que el valor del baile en su articulación con el dispositivo simbólico de “lo latino” y las identidades que se configuran desde allí, se posiciona y arraiga de tal forma en nuestro país que la demanda de espacios para aprender a desempeñarse bailando no deja de aumentar desde los años sesenta hasta hoy. Crece, incluso, de forma inversamente proporcional al debilitamiento de la industria musical salsera, que hacia los años noventa se verá opacada por “otros géneros musicales [que] se arraigaron en las ciudades del país: el pop, el hip hop, el reggae, el ska, el rock” (Garzón, 2009, p. 15).

Podríamos decir que el fenómeno de las academias y el interés de más personas por aprender en estos espacios, bajo el formato de las clases de baile, mantiene vivo el gusto, el interés y, por ende, el consumo de la salsa como música bailada y como acontecimiento cultural, dando continuidad a lo que hacían –y hacen– conciertos, ciertas emisoras, bares y discotecas. Aquello se soporta, además, en la existencia de un mercado cultural nacional que ha hecho del baile de la salsa, y especialmente del estilo creado por las/os bailarinas/es caleñas/os, un motivo de orgullo, un producto de exportación y, como no, un atractivo turístico al que se puede acceder en festivales y por medio de las academias.

Teniendo en cuenta lo mencionado hasta aquí, me pregunto: ¿cómo se configura el baile de la salsa en las academias, ya no solo como práctica cultural y artística, sino como mercancía en medio de una industria cultural?

1.3.2. Las academias de baile en el mercado salsero de la ciudad

Cuando hablamos del baile de la salsa como mercancía cultural nos referimos a un producto con un valor de cambio, uno por el cual varias personas están dispuestas a pagar, bien sea para disfrutar de este en su calidad de espectáculo o para aprender y cualificarse con maestras/os especializadas/os. Funciona, también, como un capital cultural, social y simbólico, por su amplia acogida en el contexto latinoamericano y global, al igual que por su posicionamiento en el mercado cultural nacional. Capital en tanto que implica la posibilidad de contar con cierto reconocimiento y prestigio en buena parte de los círculos sociales a los que se pertenece o se desea pertenecer.

Como mercancía, además, participa de las lógicas capitalistas que operan en un mercado transnacional (Wade, 2002, p. 183), donde se intercambian productos de distinta procedencia, carácter y valor. Este fenómeno es especialmente interesante cuando se estudia lo que sucede al interior de las academias de baile, puesto que allí la oferta se realiza en buena medida con base en unas tendencias de estilos y estéticas estandarizados por los concursos y festivales internacionales. Pero, también, tomando en consideración, aunque no con la misma rigurosidad en todas las escuelas, la demanda de los públicos que frecuentan la rumba salsera y no salsera.

En esa medida, la configuración del baile como una mercancía en el contexto de las academias implica el vínculo estrecho de estas últimas con un campo danzario nacional e internacional, que incluye la rumba y los escenarios; también, una relación estratégica con el mercado musical, que populariza unas músicas y la necesidad de aprender a bailar una u otra cosa. Directoras/es –bailarinas/es reconocidos a la cabeza de estos espacios– y empresarias/os del baile –aficionadas/os por esta práctica que ven una oportunidad de negocio y promoción en las academias– aprenden a insertarse en esta compleja red de valor para crear programas llamativos para sus clientes, atendiendo a diversos perfiles.

De hecho, dada la necesidad de insertarse en una industria cultural que ha dejado de ser ajena a la existencia de unos gustos y exigencias de unos individuos que constituyen su público (García González, 2016, p. 125), las academias de salsa se han visto en la necesidad de ampliar la oferta de contenidos para acoger otros de los bailes “latinos” y “afrolatinos” más populares de América Latina y el Caribe. Esto incluye, por supuesto, la bachata, el tango, el merengue, la champeta y el reggaetón, principalmente. Así, las personas que se acercan buscando aprender algún baile en particular se encuentran con una experiencia abarcadora de “lo latino” y “lo afrolatino”, que es comercializada en el mercado nacional y transnacional.

Tales son las condiciones en las que nace, se inserta y opera la academia Son de Habana, a la cual llegué por primera vez en el año 2017 movida por la curiosidad y por las recomendaciones de algunas/os amigas/os a quienes había conocido entrenando durante seis meses en Paso Latino²⁸. Como analizaré a continuación, se trata de un ejemplo supremamente interesante y particular en el campo danzario de la ciudad, uno desde el cual se alimenta la historia posible de la apropiación de la salsa y la formalización de su baile en Bogotá que he venido proponiendo.

1.4. Academia Son de Habana: un tercer lugar para el baile de la salsa y otros ritmos “latinos”

De las calles de La Habana
Todos tienen que decir
Todos tienen que decir
Pero de muy buena gana
Como si esto fuera poco
Es la nota del momento
El comentario que tiene
La esquina del movimiento

Cuál será, cuál será
La esquina del movimiento

Caballero, qué caliente
La esquina del movimiento

[*La esquina del movimiento*](#) –
Nelson Pinedo y la Sonora Matancera (1962)

1.4.1. Academia, café, bar y casa cultural

Son de Habana es un caso particular entre los muchos espacios del campo danzario que he conocido, un lugar no convencional con un poco de los dos mundos por los cuales merodeamos las/os amantes del baile: la academia, iluminada, con espejos inmensos cubriendo sus paredes y privada de objetos que puedan incomodar la ejecución de las clases o ensayos; y el bar salsero, con sus mesas, el olor a café, comida o cerveza, las conversaciones multitudinarias y una pista de baile. Fue precisamente por estas condiciones tan novedosas –al menos lo eran para mí– que me interesé por el lugar y decidí inscribirme. Luego, con esta investigación, comprendí que varias personas más se sintieron motivadas a vincularse por estas condiciones particulares. Por ello, considero clave

²⁸ Paso Latino es una de las academias de salsa más reconocidas de la ciudad –si no la más–, heredera de la escuela pionera del fenómeno de formalización en Bogotá, Nueva Generación de Mambo y Chachachá, mencionada previamente. Sus directoras/es son Nicolás Carreño y Catherine Estrada, de los primeros bailarinas/es en transitar de la formación con los “rumberos de la vieja guardia”, a las clases, los entrenamientos y los escenarios de competencia nacional e internacional.

examinar con detenimiento las circunstancias que permitieron que la academia Son de Habana terminara convirtiéndose en ese tercer lugar, un espacio híbrido para el aprendizaje y el disfrute del baile de la salsa y otros ritmos.

Lo primero que hay que mencionar al respecto es que en su locación actual conocida como Sin Visa Bogotá, la academia hace parte de una Casa Cultural, proyecto diseñado por sus fundadores para acoger eventos de diversa índole, relacionados con un campo cultural y artístico. Aunque la academia nació en 2013, el espacio que estudio en esta investigación es aquel que se inaugura como Son de Habana/Sin Visa en el año 2016, en pleno centro financiero de la ciudad, gracias a la asociación de cuatro amantes del baile de la salsa y a sus particulares intereses para la configuración del proyecto. En palabras de su actual director, Javier Puentes, un publicista y fotógrafo bogotano, de 46 años: “[en esta zona] el mundo corporativo-empresarial está latente. Hacía falta una casa cultural que no solamente les diera esa parte pedagógica-académica, sino que también los pusiera a gozar un poquito con una mezcla de café, *shows* y entrenamiento artístico” (Entrevista 4.2.).

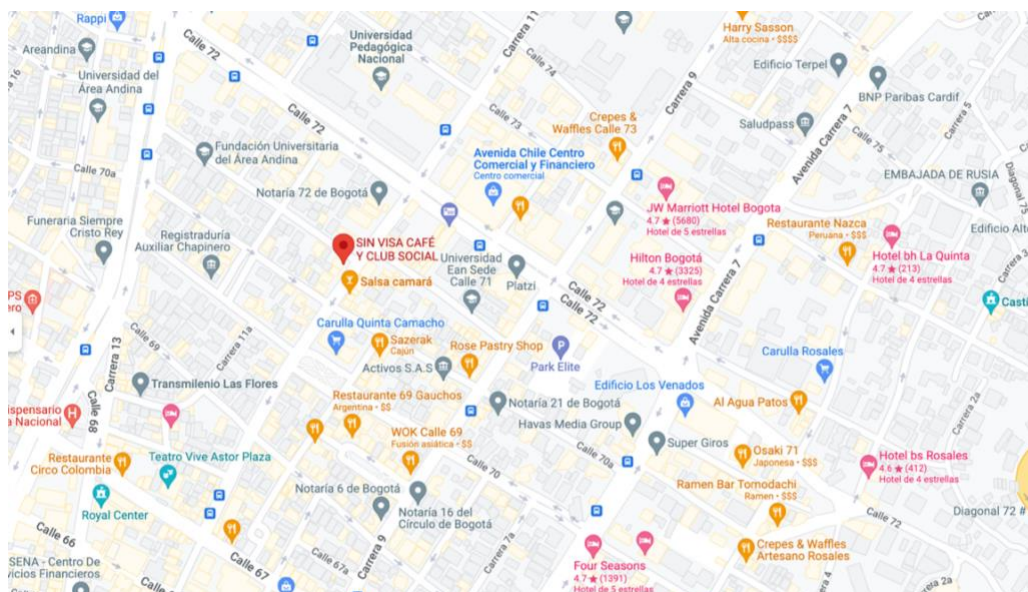


Imagen 1. Mapa de ubicación actual de Sin Visa/Son de Habana en el barrio Quinta Camacho, nororiente de Bogotá. Abril de 2022.

Como se puede ver en la imagen anterior (Imagen 1), la Casa Cultural Sin Visa Bogotá está emplazada en el corazón del barrio Quinta Camacho, al nororiente de la ciudad, reconocido por su amplia oferta en términos culturales, gastronómicos y comerciales. En sus inmediaciones se encuentran ubicadas las sedes de distintos bancos –Bancolombia, Finandina, Davivienda, Colpatria, Banco de Bogotá, entre otros–, pero también importantes

instituciones financieras como la Bolsa de Valores de Colombia y la Financiera de Desarrollo Nacional –el mismo centro comercial y financiero Avenida Chile–, y compañías de seguros como HDI Seguros, Liberty y Seguros Bolívar. Por otra parte, el sector alberga varias embajadas –Suiza, Japón, Indonesia, Rusia, Suecia y más–, reconocidos hoteles –Hilton, Four Seasons, Marriott, Hotel BH La Quinta, entre otros– y algunos hostales, perfilándose como punto de referencia para muchas/os extranjeras/os en la ciudad.

Por el sector transita un público universitario numeroso dada la cercanía de varias instituciones como la Universidad Pedagógica, Santo Tomás, EAN, Sergio Arboleda, la Fundación Universitaria Área Andina, el Politécnico Grancolombiano y la Escuela de Artes y Letras, por nombrar algunas de ellas. Para este público joven y el de funcionarias/os de las distintas empresas, Quinta Camacho tiene una oferta rumbera que incluye bares y discotecas, de las cuales tres son especializados en salsa y quedan a menos de una cuadra de la academia Son de Habana: Salsa Camará (cra. 11 # 70ª - 22), Rumbantela (cl. 71 # 11 - 19) y un restaurante-bar, Son Siboney, abierto tras la pandemia (cl. 71 # 10 - 74). Finalmente, cabe agregar que el barrio es aledaño a una de las zonas residenciales y gastronómicas de más apetecidas por las clases privilegiadas de la ciudad, conocida como la Zona G –entre la carrera 4ta y 9na, y las calles 64 y 62–.

Dicho esto, me interesa detenerme sobre la historia específica de la academia para comprender mejor su estado actual. Partiendo de unas entrevistas realizadas en 2020²⁹ a las/os ex-integrantes de la sociedad y quienes dirigen actualmente la Casa Cultural, me encontré con que la academia Son de Habana es heredera de una trayectoria del estilo cubano Casino en Bogotá, que inicia con Nelson Cano, el primer bailarín colombiano en apostarle a los bailes cubanos en la ciudad. La fundación de la academia estuvo en manos del bailarín bogotano y profesional en Arte Dramático, Alexander Barreto, uno de los primeros aprendices de Cano en la escuela Patakki³⁰, quien decidió tomar su propio rumbo después de varios años de formación en bailes afrocubanos³¹ y abrió Son de Habana en el año 2013, en el barrio 7 de Agosto³². Así pues, el proyecto nace para hacer parte de un

²⁹ Estas entrevistas las hice con el propósito de conocer mejor los intereses de las/os socios en el proyecto, sus nociones del baile y su enseñanza, su experiencia previa a la configuración del nuevo espacio.

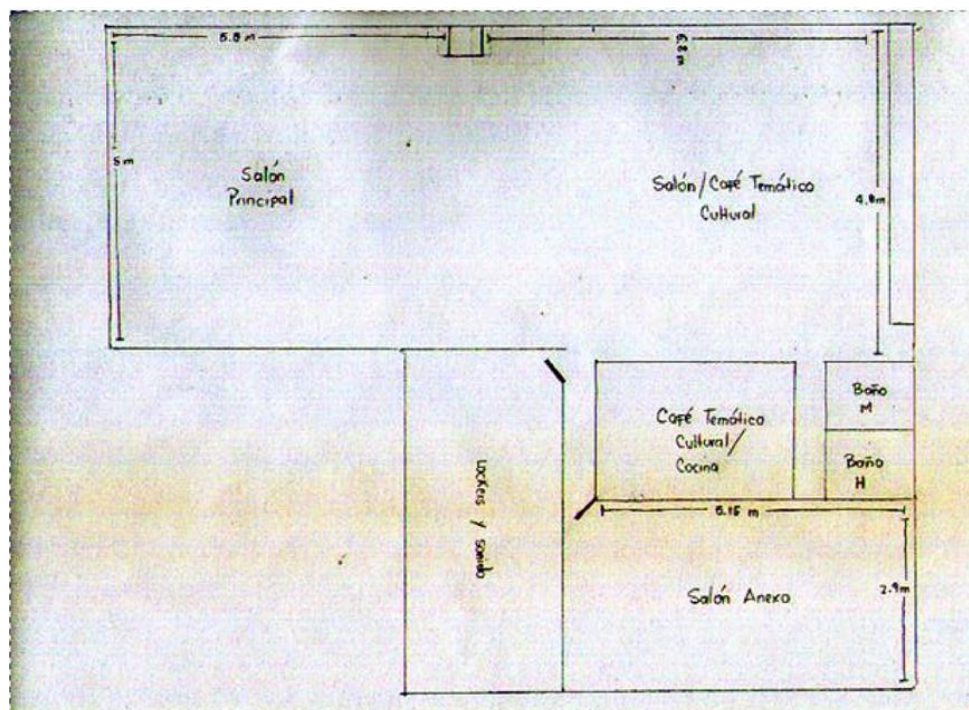
³⁰ El nombre inicial de Patakki era Ireaiku y nació en el año 2006.

³¹ En Patakki, Barreto aprendió y se formó como profesor de Casino, pero también entró en contacto con otros bailes de origen cubano como la rumba, el son, las danzas a los Orishas, entre otros.

³² Barrio ubicado de norte a sur entre las calles 68 y 63ª y de oriente a occidente entre las carreras 21 y 27ª, cuyos inmuebles son de estrato 3. Es famoso por sus numerosos talleres de reparación automotriz.

conjunto –no muy numeroso aún– de escuelas enfocadas en el Casino y otros bailes afrocubanos, como parte del campo danzario salsero de la ciudad.

A pesar de los esfuerzos de su fundador y de quien fuera su primer socio, Pedro Mora, para el año 2015 la academia no tenía una locación propia y necesitaba ampliar su público para poder sostenerse³³. Esto les condujo a pensar, apoyados por otros tres socios involucrados en el medio salsero, en una transformación del proyecto. Tal fue el propósito cuando se planteó una tercera apertura de la academia, esta vez como parte de Sin Visa Bogotá, un nuevo espacio ubicado en la esquina de la calle 71 con carrera 11 (segundo piso). La elección de esta locación estuvo mediada por el interés de acceder, principalmente, a un público con condiciones socioeconómicas privilegiadas que quisiese disfrutar de las distintas actividades después de su horario laboral, que trabajara en la zona financiera o en sus alrededores, que estuviese hospedándose en los hoteles de la zona o estudiando en alguna de las universidades aledañas. De cualquier modo, personas que pudiesen costear los servicios que se esperaba ofrecer, desde las clases, hasta la comida y las entradas a los eventos.



³³ Ya había pasado, para entonces, por un primer cierre que su director le atribuye a la zona en la que estaba situada, percibida como insegura por algunas/os de sus alumnas/os.

Imagen 2. Plano de la Casa Cultural Sin Visa³⁴, elaborado en diario de campo. Febrero de 2020.

Desde un principio, la asociación quiso poner en diálogo los intereses particulares de sus integrantes, con miras a crear algo novedoso en el medio salsero y en la zona. Se buscó desde entonces que la academia compartiera sus actividades con el Café Cultural, un espacio diseñado para el consumo de bebidas y comidas inspiradas en la cocina de distintos lugares de América Latina y el Caribe; también, con eventos como exposiciones fotográficas, noches temáticas, rumbas y presentaciones de obras artísticas de diversa índole. Adicionalmente, el proyecto integró la Tienda Cambalache, una vitrina con artículos idóneos para hacer de sus compradoras/es “buenos bailadoras/es” –tomando sus palabras– y con los que se promete el acceso a un capital cultural mayor relacionado con “la cultura latinoamericana y el mundo de la salsa” (Academia Son de Habana, 2022). La Imagen 2 es un plano a escala de los espacios y su distribución en el establecimiento.



³⁴ Las medidas de los espacios de la Casa Cultural Sin Visa son: salón principal (5 x 5.5 mts.), Café Cultural (6.8 x 4.8 mts.), salón pequeño (2.9 x 5.15 mts.).



Imagen 3. Collage de fotografías del espacio, logo y eventos en la Casa Cultural Sin Visa. 2016-2019.

Ahora, como se puede ver en las imágenes anteriores, el establecimiento fue diseñado tomando como inspiración los cafetines cubanos de La Habana en los años cincuenta. En palabras de Javier Puentes –publicista, bailarín aficionado y actual director de la academia– quisieron reproducir, con la guía de Pedro Mora –arquitecto venezolano– “el tema maderoso, entre tropical y bohemio que respondía a ciertas inversiones que hacían los extranjeros [principalmente estadounidenses] en aquella época en la isla, que permitían [dar cuenta de] ciertos lujos o cierta estética, más bien” (Entrevista 4.2.). Esa ambientación fue reforzada agregando luces cálidas y tenues, utilizando una paleta de colores cremosos en las paredes y manteniendo el vinotinto y el azul petróleo en la decoración y el mobiliario –en consonancia con los colores del logo de Sin Visa y de Son de Habana–.

De izquierda a derecha, el collage anterior da cuenta de la vista del espacio central (Café Cultural, Tienda Cambalache y salón de baile) en una tarde corriente entre semana, cuando aún no llegan las/os alumnas/os a tomar sus clases; el logo de la Casa cultural Sin Visa con su paleta de colores que componen la identidad de marca y una alusión a Cuba como origen del producto; dos fotografías tomadas en la “Noche de bailarines para bailadores”, donde se presentaron importantes representantes del baile de la salsa en la ciudad, entre los cuales estaban Alexander Barreto y Susana Osorio, antiguas/os directoras/es artísticos de Son de Habana; y, finalmente, dos fotografías tomadas en uno de sus noches de Fiebre de Social³⁵ –la primera, de un grupo de alumnas/os, y la segunda de una pareja de bailarinas/es de otras academias de la ciudad–.

³⁵ Marca de la academia Son de Habana con la cual se alude a un evento mensual en el que bailarinas/es se dan cita para poner en práctica sus repertorios bailables. Como formato, los sociales son ampliamente celebrados en distintos países de Latinoamérica y el mundo en donde hay movidas fuertes de academias de baile.

Resulta interesante detenerse en estas circunstancias para comprender que en el proyecto Son de Habana/Sin Visa confluyeron tres perfiles de aficionados a la salsa, muy propios de la historia de la apropiación del fenómeno que he venido proponiendo a lo largo de este capítulo. En primer lugar, Alexander Barreto –34 años– y Susana Osorio –35 años, nacida en Medellín, Antioquia–, dos bailarinas/es profesionales formadas/os en importantes academias de la ciudad y del país desde la primera década del siglo XXI, que se han dedicado de lleno al baile y a actividades complementarias como el teatro y el diseño de modas. Dos personas que encarnan el concepto de “artistas”, por su inserción en un campo laboral danzario, en el cual obtienen una remuneración por clases, talleres y *shows*; pero también en un campo artístico y cultural en el que empiezan a gozar de un reconocimiento, a consolidar un “nombre” y una marca personal, con la cual han creado distintas academias³⁶.

Un tercer socio, Pedro Mora –47 años–, es un arquitecto formado como bailarín de Casino en Venezuela, quien, a pesar de haberse alejado paulatinamente de este aprendizaje, se convirtió en un promotor, empresario y estudioso de la música y el baile. Así mismo, dos amantes de la rumba salsera, Paula Mejía –administradora y fotógrafa, de 44 años, nacida en Pereira, Risaralda– y Javier Puentes, quienes decidieron migrar de las discotecas y bares a las academias de baile para seguir alimentando su afición con clases y se enamoran del estilo cubano Casino en el proceso. También ellos terminaron por entrar en el mercado cultural del baile como empresarias/os y promotoras/es. En el cruce de caminos entre estos distintos perfiles se crea Sin Visa Bogotá, haciendo uso de un nuevo nombre como estrategia para desmarcarse de lo exclusivamente cubano y así poder acceder a un público más amplio, con gustos e intereses diversos³⁷. También, desde el deseo de diferenciarse de las muchas academias que utilizan “el apellido «latino»” (Entrevista 4), no desde el interés por distanciarse del mercado cultural correspondiente, sino, por el contrario, como una afirmación particular y aún más decidida de inserción en el mismo.

La elección del nombre Sin Visa estuvo igualmente mediada por el interés de hacer de la nueva casa cultural un “punto de unión latinoamericano”, según explica Pedro Mora. En sus palabras, “la legalidad siempre ha sido un problema para los latinoamericanos, como lo

³⁶ Después de Son de Habana, Alexander Barreto y Susana Osorio crearon la academia Zafra Dance, en el año 2019. Hoy en día, Barreto dirige dicha academia y, Osorio, un proyecto personal llamado Bailo: Formación Artística, con un enfoque feminista.

³⁷ No se desecha la marca Son de Habana pues se busca conservar a las/os alumnas/os que ya la conocían y asociaban a su fundador, Alexander Barreto.

dice la canción de Juan Luis Guerra, *Visa para un sueño*, y por ello la creación de un lugar al que todos pudiesen entrar” (Entrevista 1). De hecho, una de las exposiciones con las que se inauguró la Casa Cultural, realizada con la colaboración de varias/os artistas colombianas/os, fue titulada “Diversidad: Sin razas, sin fronteras, Sin Visa”. Fue uno de los primeros guiños para ese público deseado que se identificaría con “lo latino” como símbolo de unión y, a la vez, de respeto a una celebrada diversidad cultural. Desde entonces, la identidad “latina” como dispositivo simbólico opera en este contexto por medio de discursos –slogans, visuales y más–, y de prácticas que poco a poco van articulando los servicios y productos que allí se ofrecen con un mercado cultural de “lo latino” y “lo afrolatino”.

Aún más, Sin Visa será efectivamente un punto de confluencia para distintas personas emparentadas por su experiencia de migración desde Venezuela, especialmente entre 2016 y 2017, cuando solían darse cita en eventos como la “Noche de InMaduros”³⁸ y la “Noche de amor venezolana”. A este fenómeno se sumó la llegada de un buen número de bailarinas/es e instructoras/es venezolanas/es, en su mayoría vinculadas/os, hoy por hoy, al equipo de profesoras/es de la academia. Su participación ha sido clave en la consolidación y reproducción de la oferta de clases sobre ritmos de origen cubano, en los que son especialistas. También han sido varias/os de estas/os maestras/os quienes han llevado el liderazgo de los grupos de formación y representación de la academia desde el año 2018.

Por esta misma vía, ha sido un propósito permanente para la dirección consolidar la marca “Sin Visa” y a su equipo de profesoras/es como “embajadoras/es de «lo latino» para el mundo” (Entrevista 4). Para dicho propósito proyectaron, desde un inicio, la apertura de distintas sedes en lugares estratégicos dentro y fuera de Colombia³⁹. Así, el interés por ser identificadas/os como un punto de convergencia y exponente integrador de una identidad cultural y sus símbolos se verá representado en la oferta gastronómica y cultural, como en el baile. Sobre esto ahondaré a continuación.

1.4.2. La academia, el campo danzario y el mercado cultural

³⁸ Evento lanzado en mayo de 2016, bajo el slogan “recordando la Venezuela que queremos”. La pieza publicitaria invita a compartir experiencias “con panas sobrevivientes y persistentes que no se rinden”, como llamado a los migrantes venezolanos que desde Colombia se oponen abiertamente al gobierno de Nicolás Maduro.

³⁹ Hasta el momento solo han probado con una sede adicional, ubicada en el Centro Comercial Nuestro Bogotá, que estuvo en funcionamiento durante algunos meses en 2021.

En el campo danzario de la ciudad, Son de Habana/Sin Visa es un espacio relativamente “joven”, teniendo en cuenta que la mayoría de las academias vigentes con las que se codea tienen cerca de diez años de trayectoria o más⁴⁰. Sin embargo, ha logrado participar del fenómeno de la formalización de la salsa, contribuyendo a la popularización de la modalidad de aprendizaje que se diferencia de aquella que se vive en la rumba, proponiendo unos tiempos, momentos, costos y condiciones particulares dentro del espacio de un salón, bajo la guía de unas/os instructoras/es especializadas/os. Aún más si se tiene en cuenta que su oferta de clases está enfocada en los estilos más populares en el mercado transnacional de la salsa: el estilo cubano llamado “Casino”⁴¹, el estilo “Colombiano”⁴² – particularmente asociado a los modos de bailar popularizados por bailarinas/es caleñas/os– y el estilo “Línea”⁴³ –configurado en Nueva York y Los Ángeles–.

Para su público de interés la academia ofrece un abanico de servicios que invita a participar en horarios no-laborales –después de las 6:00 p.m., entre semana– y los días sábados a partir de las 11:00 a.m. Desde inicios de 2022, el costo mensual de un paquete de cuatro clases –una hora cada una– está en 120.000 COP (30.000 COP cada clase); mientras que una sesión personalizada de la misma duración tiene el valor de 70.000 COP, y, en pareja, de 95.000 COP. Un *full pass* –para acceder ilimitadamente a todas las clases durante un mes– cuesta 360.000 COP⁴⁴. Adicionalmente, desde el presente año se anunció la aplicación de un costo a la inscripción que se renueva anualmente y que garantiza descuentos en talleres y actividades de la academia (Academia Son de Habana, 2022).

Estos valores son elevados respecto a los de otras academias, incluso de aquellas ubicadas en las proximidades, con públicos objetivos de un perfil similar⁴⁵. El costo de la mensualidad es comparable al de un mes de inscripción inicial a un gimnasio como BodyTech (160.000 COP) –uno de los más cotizados de la ciudad–, y está por encima del valor de los paquetes corporativos de otros gimnasios que rondan los 80.000 COP.

⁴⁰ Me refiero a academias como Paso Latino, Esfera Latina, Salsa Latina, Ilé Danza, Imperio Latino, entre otras.

⁴¹ Para conocer más del estilo Casino recomiendo el trabajo de la [Compañía All Star](#), de Santiago de Cuba, quienes incluso impartieron talleres en la Academia Son de Habana en 2018.

⁴² Uno de los referentes principales de este estilo a nivel local e internacional, con presencia permanente en la Feria de Cali, es la compañía de [El Mulato y su Swing Latino](#).

⁴³ La academia referente del estilo Línea en la ciudad vendría siendo [Paso Latino](#), de Nicolás Carreño y Catherine Estrada.

⁴⁴ En la academia Ilé Danza, una de las más parecidas a Son de Habana por su énfasis en el Casino y por estar situada en el nororiente de la ciudad, el costo del *full pass* está en 285.000 COP para 2022.

⁴⁵ Por ejemplo, la diferencia del valor del *full pass* entre Son de Habana y la academia Bailo Formación –de Susana Osorio, exdirectora– es de 130.000 COP, actualmente. No obstante, es preciso tener en cuenta que en Son de Habana el número de clases disponibles también excede con creces el de esta academia, hasta casi triplicarlo.

Partiendo del salario mínimo para 2022 en Colombia –un millón de pesos– una mensualidad representa un 12% y un *full pass*, el 36% de las ganancias de una persona. Si tomamos como referencia la información proporcionada por un artículo reciente de la revista Portafolio, según el cual el 88% del salario mínimo en Colombia se utiliza en gastos básicos⁴⁶, el acceso a una mensualidad en la academia Son de Habana resulta impensable. De hecho, este valor está muy cerca del que se estima a modo de auxilio de transporte para 2022: 117.172 COP.

A estas condiciones hay que agregar el costo de los productos gastronómicos que se ofrecen en el Café Cultural –sándwiches, pizzas, café, cerveza, cocteles, empanadas horneadas y otros similares–. Una comida –un plato fuerte y una bebida– puede costar entre 20.000 y 30.000 COP, aproximadamente. El costo de una lata de cerveza Club Colombia es de 8.000 COP, casi el doble de lo que cuesta en una licorería corriente. De hecho, este ha sido un punto crítico en la trayectoria del establecimiento desde sus inicios, puesto que se encuentra ubicado justo encima de una cigarrería con permanente concurrencia, donde el costo de la cerveza es mucho más llamativo y accesible, incluso para quienes tienen las condiciones socioeconómicas para pasar por alto esta diferencia.

HORARIOS Y ESTILOS 2022		
LUNES	MARTES	MIÉRCOLES
6 p.m. Salsa Social - CICLO BÁSICO - Salsa Casino - CICLO INTERM. 7 p.m. Cuban Lady Style - CICLO BÁSICO - Bachata - CICLO BÁSICO 8 p.m. Baile Social - FUNDAMENTOS	6 p.m. Salsa Social - CICLO BÁSICO - Salsa Estilo Colombiano - CICLO INTERM. 7 p.m. Champeta Salsa Choke - CICLO BÁSICO - Bachata - CICLO INTERM. 8 p.m. Salsa Casino - CICLO BÁSICO - Salsa en Línea - CICLO BÁSICO	6 p.m. Champeta Salsa Choke - CICLO BÁSICO - Salsa Estilo Colombiano - CICLO BÁSICO 7 p.m. Salsa Casino - CICLO INTERM. - Salsa Social - CICLO INTERM. 8 p.m. Salsa Social - CICLO BÁSICO - Salsa en Línea - CICLO INTERM.
JUEVES	VIERNES	SÁBADO
6 p.m. Salsa Social - CICLO BÁSICO 7 p.m. Salsa Casino - PRE-BÁSICO - Bachata - CICLO INTERM. 8 p.m. Bachata - PRE-BÁSICO - Kizomba - CICLO BÁSICO	5 p.m. Reguetón + Dance Hall - CICLO BÁSICO 6 p.m. Salsa en Línea - CICLO BÁSICO 7 p.m. Bachata - CICLO BÁSICO 8 p.m. CLUB SOCIAL - RUMBA LATINA - SALSA BACHATA TIMBA KIZOMBA	11 a.m. Ritmos Urbanos - KIDS 6 a 10 AÑOS - Salsa Casino - CICLO INTERM. 12 m. Bachata - CICLO BÁSICO - Salsa en Línea - CICLO BÁSICO 1 p.m. Salsa en Línea - CICLO BÁSICO 2 p.m. Baile Social - FUNDAMENTOS - Salsa Casino - CICLO BÁSICO 3 p.m. Afro Fusión - CICLO BÁSICO

Imagen 4. Oferta de cursos en academia Son de Habana para 2022. Abril de 2022.

⁴⁶ Información tomada de la [Revista Portafolio](#), sección de Finanzas.

Por el pago de alguno de los paquetes de clases, las personas que se vinculan a la academia Son de Habana pueden elegir uno o varios estilos, unos horarios para asistir que se adecuen a sus rutinas, una regularidad –mínimo una a la semana y hasta diecinueve si se tomasen todas las clases ofrecidas–, la cantidad de estilos y/o géneros que desean aprender, e incluso unas/os instructoras/es con los cuales formarse. Visto así, cada cliente puede elegir los contenidos que harán parte de una suerte de “trayectoria de aprendizaje”, tomando los cursos que le permitan acercarse a aquello que aspira a conseguir en medio de este intercambio: cualificar sus movimientos, aprender nuevas figuras, introducirse en un género o estilo, ejercitarse, etc.⁴⁷

Con la apertura de la academia en el espacio de la Casa Cultural Sin Visa y la ampliación de su público objetivo, se buscó consolidar como cursos fijos los que corresponden a los estilos y géneros reconocidos por los más importantes concursos nacionales e internacionales, alineados con el mercado cultural de “lo latino” y “lo afrolatino” (ver Imagen 3): bachata, kizomba, salsa estilo Casino (de la mano de los bailes asociados al ciclo de la rumba cubana –guaguancó, yambú y columbia–), estilo Colombiano y estilo Línea. Hoy en día, esta oferta se complementa con clases de otros ritmos que se ofrecen por temporadas, siguiendo las tendencias de la industria cultural y partiendo del análisis de los intereses de sus alumnos que se hace desde la dirección de la academia: ballet y danza contemporánea, tango, champeta, salsa choke, otros de los llamados “bailes urbanos” – como dancehall, reggaetón e hip-hop–, baile comercial –para TikTok, por ejemplo–, entre otros.

Así mismo, se distribuyeron las distintas clases a lo largo de la semana atendiendo a una escala de niveles de dificultad: pre-básico, básico e intermedio. No existen ciclos avanzados en la academia porque el perfil del público que asiste a las clases es de personas que no suelen permanecer lo suficiente como para producir esta demanda, o simplemente no tienen un interés en especializarse en demasía. Aquellas personas que desean invertir más tiempo y continuar cualificándose en su formación son invitadas a participar de los grupos de representación de la academia, con los que acceden a entrenamientos y se preparan para realizar *shows* o competir. Así pues, es evidente que las/os directivas/os han identificado como no rentable la apertura de ciclos avanzados y, de

⁴⁷ Sobre estas y otras motivaciones para acceder a los servicios de baile que ofrece la academia hablaré en el tercer capítulo, a la luz de lo hallado en las entrevistas y en el trabajo de campo.

hecho, se han inclinado hacia la ampliación de la oferta de cursos pre-básicos⁴⁸, contrario a lo que sucede en otras academias de la ciudad en las que he tenido la oportunidad de tomar clases.

La programación regular está compuesta por clases grupales (veintiocho entre lunes y sábados) y personalizadas (agendadas por demanda); un evento semanal para la práctica social (viernes) y otro mensual, “Fiebre de Social” (domingo); ensayos de los grupos de formación y representación (sábados y domingos). Los espacios de los salones y el Café también son usados por las/os alumnas/os para bailar en momentos no regulados por los tiempos de las clases, de forma espontánea o concertada.

Los horarios son determinados por quienes dirigen la academia, en diálogo con las posibilidades y necesidades de alumnas/os y maestras/os. horarios que no coinciden con la jornada laboral, adaptándose al llamado “tiempo de ocio” del que disponen algunas personas durante la semana. Así, las clases inician a las 6:00 p.m. y culminan a las 9:00 p.m. También se ofrecen clases los sábados, iniciado a las 11:00 a.m. y culminando a las 5:00 o 6:00 p.m. Las “clases privadas” –nombre con el cual se ofertan (Academia Son de Habana, 2022)– se dictan en horarios en los que los salones de baile se encuentran disponibles y las solicitan personas que asisten solas, en pareja o, en algunas ocasiones, en grupos pequeños.

El horario semanal de clases incluye también, como se puede ver en la imagen anterior (Imagen 4), un espacio de práctica que se lleva a cabo todos los viernes desde las 8:00 p.m. Este momento de la semana ha mudado de propósito constantemente desde que la Casa Cultural inició su funcionamiento, poniendo en evidencia las dificultades para involucrar a las/os clientes con eventos regulares de carácter festivo, cercanos a la rumba. La oferta ha pasado por fiestas temáticas –noches cubanas, celebraciones de cumpleaños del mes, Halloween, amor y amistad, y más–, eventos dedicados a ritmos particulares correspondientes con las clases –milongas, noches de kizomba y zouk, noches timberas– o versiones de Fiebre de Social. Recientemente el espacio es presentado bajo el concepto de “Club Social/Rumba Latina”, para hacer énfasis en las oportunidades de socialización

⁴⁸ La demanda de cursos pre-básicos responde al perfil de las personas que suelen llegar a la academia, muchas de las cuales toman clases de baile por primera vez y desconocen los códigos y el lenguaje con el que se enseñan los saberes técnicos, estéticos, expresivos y demás.

que se espera ofrecer, en el carácter distintivo que se le busca atribuir⁴⁹ y en el tipo de música que se programa⁵⁰.

Para profundizar en los significados de esta programación semanal de cursos quisiera detenerme sobre una cuestión fundamental, el rótulo “ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas” (Academia Son de Habana, 2022) que se utiliza desde la dirección de la academia para particularizar y presentar la oferta de géneros y estilos. Esta definición se soporta en una concepción que integra nociones e imaginarios sobre la identidad de los bailes, en primer lugar, desde “lo latino” como dispositivo simbólico abarcador y unificador. Aún más, podríamos decir siguiendo la propuesta de Ángel Quintero, asociado al término “ritmos” para aludir a aquellas músicas en las cuales el componente rítmico es primordial y que son, por consiguiente, “inseparables de su expresión social espacialailable” (2009, p. 77).

Una segunda expresión, “del Caribe”, invita a retomar el protagonismo de las Antillas en la historia de estas músicas y bailes. “Mencionar al Caribe supone referirse a un espacio relacional de sociedades que se han distinguido por su insistencia, pasión y creatividad danzarias, y cuyas músicas bailables y sus bailes mismos han tenido repercusiones amplias evidentes a nivel internacional” (*Ibíd.*, p. 10). Aquí, incluso, cabría la acotación “de origen Cubano”, dado que en los discursos y estrategias promocionales se hace alusión permanente a la isla como “madre de todas danzas”. No en vano se han esforzado los actuales directores de Son de Habana por realizar talleres y eventos dedicados a enseñar lo que se entiende por los orígenes cubanos de la salsa.

El rótulo cierra con la expresión “de raíces africanas” que plantea la “africanía” de los ritmos enseñados en la academia. Aunque podríamos pensar que esta se encuentra implícita en las dos expresiones anteriores –“ritmos latinos” y “del Caribe”–, parece necesario nombrarla. Basándome en mis observaciones y en las múltiples conversaciones sostenidas con sus directivas/os, diría que esta noción en particular responde, por una parte, al interés por acentuar “lo afro” como valor comercial y atractivo que enriquece la oferta cultural de la academia, y que se entronca con la mercantilización de un conjunto de imaginarios sobre “el sabor”, “la sensualidad”, la riqueza corporal, el carácter jovial y divertido de “lo negro”.

⁴⁹ Sobre estas circunstancias particulares volveré en el tercer capítulo, para analizarlas en detalle y en diálogo con los distintos afectos de alumnas/os asociados al espacio.

⁵⁰ Recientemente se programa algo de merengue y reggaetón en estos espacios de práctica –como nunca antes había sucedido– para apelar a los gustos de un público más amplio de rumberas/os y bailadoras/es.

A esto se suma la reproducción de un discurso sobre “la mezcla” y el carácter diverso de la identidad y la cultura “latinas”, en las cuales se exotizan y romantizan las nociones de “herencia” o “raíces africanas” de estas músicas y sus bailes. Según argumenta Quintero, “el léxico popular afrolatinoamericano se ha caracterizado por transformar positivamente términos originalmente peyorativos”, y por naturalizar unas “supuestas «raíces constitutivas»” ignorando por completo la “mulatería” de estas expresiones, es decir, el “proceso relacional (político, en el sentido amplio del término) y enriquecedor de la hibridez, desde donde fueron conformándose unos modos de elaboración y expresiones sonoras y corporales en –y más allá de– los trasfondos y las combinaciones” (2009, p. 82). A propósito de esto la respuesta de uno de los directores de la academia a la pregunta por su noción de “cultura latinoamericana”:

Nosotros debemos aceptar algo. Somos una mezcla racial y étnica impresionante. Eso también nos hace ricos en diversidad, eso nos ha permitido hacer esa mezcla de ritmos y estilos desde la misma esclavitud, esos procesos que se vivieron desde los bailes de salón. (...) El negro veía que no podía entrar a los mismos *ballroom*, a los mismos salones y decían, “nosotros también podemos construir nuestra propia coreografía, baile sincronizado de salón”. Esa necesidad de mezclar cosas, eso es lo que somos los latinos, ese *blend*, esa mezcla, ese coctel espectacular de diferentes culturas. Decantado, claramente en una cantidad de expresiones culturales geniales. La cultura latinoamericana es eso, diversidad. (Entrevista 4.2.)

Estos y otros saberes, en los cuales se encuentran afincados imaginarios sobre la raza y la identidad “latina” hacen parte del capital cultural, de tipo simbólico, que se ofrece a alumnas/os en la academia Son de Habana, como resultado de su inversión económica, de tiempo y esfuerzo corporal. A ello se suman unos objetivos de aprendizaje relacionados con el capital corporal de tipo dancístico que busca hacer efectivo el entretenimiento y el goce durante las prácticas de baile, mientras que se promueve la incorporación de aquellas técnicas y “estéticas institucionalizadas que se han construido en [uno u otra] danza” (Tilagüy, 2019, p. 12). En esa vía, se plantea como estrategia pedagógica y de marketing la promoción de un ambiente “distendido y agradable”, apenas regulado por algunas normas de fácil apropiación –condiciones de inscripción y pago, tiempos de inicio y finalización de las clases, condiciones “básicas” de higiene personal y vestimenta deportiva, entre otros (Academia Son de Habana, 2022)–. Aún más, se espera que esto contribuya a brindar un contexto propicio para la socialización y el relacionamiento entre las/os asistentes, tal como lo explica uno de sus directivos:

Nosotros somos hacedores de nuestras comunidades. Yo escucho hablar a la gente en Sin Visa y ese *networking* que hacen es apasionante para mí. Les permite en un momento olvidarse de sus procesos laborales, pero luego también les permite una comunicación muy par, muy enriquecedora. Ese ambiente es lo que es ganador para nosotros (Entrevista 4).

De hecho, recientemente –desde inicios de 2022– se viene desplegando una estrategia publicitaria y de marketing para dar una imagen nueva al establecimiento, partiendo de la noción de Club Social que, como sus términos lo indican, implica exclusividad, distinción y, en cierta medida, “familiaridad” o al menos “confianza” entre personas que comparten condiciones socioeconómicas y experiencias culturales similares. Estas pretensiones requieren de un ambiente propicio para la socialización, que estamos llamadas/os a promover las/os profesoras/es, quienes hemos aprendido a resaltar el “disfrute del baile” como elemento diferencial de la academia frente a otras del medio. Adicionalmente, Son de Habana es pensada y exhibida como un islote de bienestar y sosiego –del trabajo, de los distintos “males” del mundo moderno, de ciertos esquemas y normas sociales, etc.– para quienes tienen los medios con los cuales acceder a ella⁵¹. Sobre esto hablaré en el tercer capítulo.

Para cumplir con tales propósitos, actualmente la academia cuenta con un equipo de diecisiete profesoras/es –que aumenta o disminuye según la oferta de clases– dedicadas/os a enseñar los distintos ritmos y estilos, como a guiar a sus alumnas/os en sus trayectorias particulares de aprendizaje y participación. Cada una/o de estas/os bailarinas/es⁵² nos hemos formado como profesionales⁵³ en importantes academias de la ciudad, aunque muchas/os no nos dedicamos tiempo completo al baile. A pesar de que sus directoras/es no son profesionales del medio y, por ende, no participan asiduamente de festivales y competencias, se mantienen actualizados en las tendencias del campo gracias a su relación con bailarinas/es de otras academias mucho más orientadas a los escenarios. Esto coloca a Son de Habana/Sin Visa en un punto intermedio en el que se le puede reconocer claramente vinculada con el fenómeno del baile formalizado, mientras que se alimenta de

⁵¹ Tomo el término “islote” de la propuesta de Loïc Wacquant según la cual el *gym* de boxeo, inscrito en un contexto humano y ecológico en el cual ofrece unas posibilidades sociales, puede ser pensado como un “islote de orden y virtud” (2006, p. 32).

⁵² A febrero de 2022, el equipo estaba compuesto por un número casi igual de mujeres (8) y de hombres (9).

⁵³ Esto significa que han llegado a los niveles más altos de formación en sus respectivas academias y que han participado de festivales y competencias, o incluso ganado reconocimientos importantes en el medio. No significa que han pasado por un programa universitario vinculado a la danza o las artes escénicas. De hecho, muchos de las/os profesoras/es tenemos una formación universitaria en otras disciplinas, como derecho, psicología, literatura, ingeniería, entre otras.

los gustos e intereses de un público que no suele estar al tanto o interesado en profesionalizarse, presentarse en *shows* o competir.

Además de articularse y alinearse con un mercado cultural nacional del baile en el que se comercializa/ofrece/promete con un capital cultural, corporal y danzario, la academia se encuentra al día con las oportunidades comerciales del mercado transnacional, para las cuales se ha insertado poco a poco en el campo del turismo local. Allí promete una experiencia de lo “latino” y de Colombia a través del baile, con la oferta de cursos intensivos y personalizados a visitantes extranjeros que se alojan por la zona. Para ello, se encuentra vinculada a plataformas como TripAdvisor y Meetup⁵⁴, a la vez que mantiene relaciones con hoteles, hostales y Airbnb’s del sector. Para el año 2019, el 40% de las/os alumnas/os eran extranjeras/os, según explica uno de sus directivos. Esta cifra disminuyó con la pandemia, puesto que muchos de ellos regresaron a sus países de origen, pero ha vuelto a aumentar recientemente con personas de países como Francia, Holanda, Alemania, Portugal, entre otros.

Dicho esto, no caben dudas de que, en la historia de la apropiación de salsa y su baile, la academia Son de Habana ofrece entradas realmente interesantes que merecen ser analizadas y desde las cuales es posible aportar a la comprensión de las prácticas de baile como prácticas culturales y sociales en la ciudad. Prácticas que son “el resultado de complejas relaciones y negociaciones, mediadas permanentemente por el mercado” (García González, 2016, p. 47), en diálogo y tensión con lo que sucede en el campo danzario y con unos públicos específicos. En su configuración se juega la creación de sentidos, valores e imaginarios que ofrecen una perspectiva compleja y rica de la cultura, al igual que unas rutas para comprender otros significados asociados al baile –como artesanía, producto cultural, lenguaje, práctica afectiva y terapia– por las cuales me han conducido las/os sujetas/os que participan de este escenario social, desde sus experiencias afectivas.

Por consiguiente, en el siguiente capítulo profundizaré aún más en las múltiples tonalidades de esta práctica, en diálogo con otras propuestas teóricas –desde los estudios del baile y el movimiento–, para conocer los saberes que se intercambian en su *hacer*. También, me detendré en la propuesta metodológica que articulé para abordar su análisis

⁵⁴ TripAdvisor es un sitio web para revisar reseñas y contenidos relacionados con viajes y turismo. MeetUp, por su parte, es una plataforma que permite a sus miembros encontrar eventos cercanos, “hacer amigos, buscar apoyo, desarrollar negocios y explorar sus intereses”. Tomado de la página web de [TripAdvisor](#) y [MeetUp](#).

a lo largo de los últimos dos años, con el propósito de ir transitando a paso afincado hacia la comprensión de las experiencias de aquellas/os “[seres] de carne, nervio y sentidos (en el doble sentido de sensual y significado), unos «seres que sufren» (...) y que participan del universo que los crea y que, por su parte, contribuyen a construir con todas las fibras de su cuerpo y corazón” (Wacquant, 2006, p. 15); quienes se encuentran en el corazón de esta investigación.

CAPÍTULO 2: Ven para enseñarte cómo se baila aquí

Muévete bien, muévete bien bailador
y deja que te invada la alegría
pa' los muchachos que no sabían cómo bailar un son,
no, no, no,
liberarse en armonía, qué fascinación
al compás del son, contentar el corazón.

[Pa'l Bailador](#) – Joe Arroyo (1989)

Al interior de la academia, el baile se convierte en una práctica multiforme y compleja. Allí se encuentra atravesado por discursos sobre la calidad del movimiento y la interpretación, disputas sobre el manejo de las distintas técnicas y estéticas institucionalizadas desde uno u otro estilo, saberes que nacieron en escenarios y circunstancias diversas –el bar, el salón, la escuela, las calles del barrio– y que confluyen en medio de relaciones de tensión. Sin embargo, nada de esto se percibe a primera vista, en medio de un contexto que exhibe y ostenta una cultura musical y danzaria como un producto valioso a ser adquirido por la buena cantidad de personas que, semana a semana, se acercan a indagar cómo es que se baila allí. Me interesa, pues, escarbar en aquellas dimensiones menos evidentes e igualmente interesantes de esta práctica, vista a través de los cuerpos de las personas que participan de su configuración y enseñanza.

En este segundo capítulo abordaré, inicialmente, la inquietud por el baile como una práctica social y cultural cuyo estudio es valioso para los Estudios Culturales, visto incluso desde un espacio formalizado y elitizado como el de Son de Habana. Como veremos más adelante, aun cuando la situación social que describo y analizo es aparentemente ajena al carácter popular del fenómeno salsero y en general dancístico de la ciudad, son muchas las razones que permiten volver sobre la riqueza y pertinencia de las prácticas de baile que allí se configuran. Así, me pregunto: ¿cómo entender el baile en esta situación particular y cómo estudiarlo desde los enfoques y herramientas que utilizan los Estudios Culturales?

Dicho esto, me internaré en la dimensión metodológica de la investigación que tiene como punto de partida la experiencia de usar “[mi] propio cuerpo para entender lo que sucede en y con los cuerpos de otros” (Puglisi, 2019, 23). Un cuerpo que también se convierte en instrumento para incorporar las múltiples percepciones e impresiones que emergen del trabajo de campo; en un medio para reflexionar sobre mi propia vivencia del baile y lo que esta tiene para aportar a la investigación; y, sin duda, en un cómplice a la hora de encontrar una expresión propia y encarnada que me permita narrar, describir y

analizar lo vivido. En este segundo apartado hablaré sobre las metodologías, técnicas y herramientas que, articuladas, me han permitido volver sobre ese universo que creía conocer a la perfección, para sorprenderme con todo aquello que ignoraba o no conocía a profundidad.

Finalmente, en un tercer apartado me detendré a analizar otros sentidos del baile a partir de la amalgama de elementos que lo configuran en el contexto particular de la academia Son de Habana, perfilándolo como artesanía del movimiento y como proceso. Me interesa analizar los saberes que se transmiten e intercambian en este lugar que, en tanto academia, reclama autoridad sobre una trayectoria de los bailes “latinos” y “afrolatinos”, a la vez que ostenta un equipo de profesoras/es dotadas/os de un saber especializado que se encargan de perfilar, ante su público de clientes/aprendices, unos conocimientos normalizados, legítimos, deseables, etc. También, comprender su carácter de escenario pedagógico-social, en el cual el baile es una acción social viva y en constante configuración gracias a las distintas formas de interacción de las/os sujetas/os entre sí, con los elementos de la situación social de la que participan y crean, y por cuenta de los intercambios que allí tienen lugar. Esto es, precisamente lo que me propongo estudiar.

2.1. Apuntes teóricos sobre una práctica social y cultural

Lo que alguna vez fue para mí una actividad de entretenimiento y sociabilidad a la que no le hacía mayores interrogantes y que vivía de forma esporádica, se ha convertido, a fuerza de una experimentación reiterada e intensa en distintos contextos, en una práctica social y cultural profundamente significativa. En otras palabras, tomó la apariencia de una acción social situada, temporal y espacialmente, de cuya configuración soy responsable y por la cual entro en relación con otras personas. Durante un año entero fue, incluso, una práctica cotidiana a la que podía dedicarle entre tres y seis horas diarias. Todo ello gracias a las condiciones de participación que ofrecen los espacios formalizados de las academias, en los que además me encontré con otras muchas personas envueltas e igualmente *seducidas* por aquel universo dancístico y cultural.

Con la asistencia recurrente a distintas academias, pero sobre todo desde que me vinculé por completo a Son de Habana, comprendí que, en esta determinada situación social, el baile es objeto de constante reflexión y discusión por parte de profesoras/es y alumnas/os. Si bien esto no es un rasgo exclusivo de los espacios pedagógicos, sí es cierto que su configuración favorece el acontecer de conversaciones espontáneas en las que el

baile es tema y materia a la vez. Tanto en las clases, como en el espacio del Café que se presta muy bien para el encuentro antes, durante y después del ejercicio de estas prácticas, el baile es discutido y, de cierta forma, moldeado por medio del discurso. Lo que se dice se convierte en una parte de lo que se vive, estableciendo un constante diálogo de ida y vuelta.

De hecho, en varias oportunidades conversando con profesoras/es y alumnas/os, entendí que el baile es materia no solo por lo que se puede decir sobre sus elementos, su ejecución y sus saberes, sino por lo que se conversa sobre la relación con otras experiencias y prácticas de la vida cotidiana de las y los sujetos: su vida laboral, familiar, sus relaciones de amistad y de pareja, su vida emocional, espiritual y más. Así, por ejemplo, recuerdo siempre una ocasión en la que una pareja inscrita al curso “Fundamentos del baile social”, que solía tener dificultades para acoplarse en el sentir del ritmo, se acercó para conversar conmigo en el Café después de una de las clases. Como cito en una entrada de mi diario de campo:

Me contaron un poco sobre su vida personal y su relación, a la luz de lo que significaba para ellos, como individuos y como pareja, asistir a clases de baile. En menos de media hora, hablar sobre el baile se convirtió en un camino para conversar sobre cuestiones personales como el desgaste que sentían por el exceso de trabajo, sobre su estilo de vida, su identidad geográfica y cultural –él era mexicano y ella colombiana–, aquello que admiraban y disfrutaban del otro, entre otras cosas [*Nota del 24 de febrero de 2020*].

Conversaciones y comentarios como estos me llevaron a indagar por el lugar que ocupa el baile y su aprendizaje en la vida de las personas que allí participan, como en mi propia vida. ¿Cómo se torna el baile en una práctica significativa y relevante, sobre la cual volcamos sueños, deseos y expectativas relacionadas con otros aspectos de nuestras vidas? Una mayor destreza y facilidad para relacionarse con otras personas, una oportunidad para expresarse de forma distinta a la que exigen ciertas maneras rigurosas del trabajo y el ambiente laboral, un motivo para rechazar el consumo de alcohol y de sustancias psicoactivas, un medio para hallar a una posible pareja para la vida, y más.

Buscando responder a esta pregunta, continué prestando atención a lo que veía y vivía, y comprendí que la pista más importante se encontraba en el cuerpo. Sin duda, las experiencias con el baile son experiencias corporales, no solo porque participamos de su ejecución con nuestra carne, nervios y sentidos –lo hacemos en todas nuestras actividades–, sino porque allí el cuerpo se torna en medio expresivo y comunicativo a través del cual entramos en relación con otras personas, con el espacio y la música; en materia

viva *sobre* y *con* la cual se producen, negocian, remueven y encarnar sentidos sociales; y en agente creador que da cuenta de la incorporación de unos saberes específicos y de un capital cultural y simbólico, de tipo dancístico y corporal.

Esta relación entre la práctica del baile y la materialidad del cuerpo es lo suficientemente estrecha como para permitirnos hablar de la consolidación de un lenguaje –o lenguajes– “socialmente construido para establecer otras formas de comunicación, para experimentar otros modos de sentir al otro y de hacernos sentir ante él” (Ulloa, 2004, p. 136). Un lenguaje compuesto de “códigos, sensibilidades y gestos” (p. 125) que dialogan con la experiencia cotidiana de ese cuerpo con el que vivimos y sufrimos la vida social. Por consiguiente, resulta necesario preguntarse por las múltiples formas en que el baile como actividad pone en funcionamiento diversos usos del cuerpo, a la vez que da forma y es formado por otras configuraciones sociales del individuo y de las comunidades⁵⁵ (Desmond, 1997, p. 2).

2.1.1. Investigar el baile desde los Estudios Culturales

En su libro *Meaning in motion: New Cultural Studies Of Dance* (1997), la antropóloga y profesora norteamericana Jane C. Desmond vuelve sobre la noción del baile como una práctica social y cultural desde la cual es posible indagar por las maneras en que se construye y se performa el sentido *desde*, *en* y *con* el cuerpo. Sentido, o mejor, sentidos que aluden a nuestra vida en sociedad y a nuestras relaciones en un contexto específico y como parte de una historia particular del baile, en un lugar y un tiempo determinados. Bailando se encarnan y expresan, por ejemplo, sentidos sobre la belleza y la armonía corporal, por medio de movimientos y poses –un cuerpo que se mueve fluidamente y que guarda ciertos límites es considerado un cuerpo bello y armonioso en casi todas las danzas–; sentidos sobre la salud física, emocional y mental –gestos amplios, miradas directas, movimientos ágiles suelen ser leídos como exponentes de un cuerpo en “buen estado”–; sobre “lo femenino” y “lo masculino” –la ejecución de movimientos ondulatorios, que exhiben las caderas y el pecho son asociados con “la feminidad”, mientras que los gestos seguros y fuertes, más “secos”, se le atribuyen a la parte “masculina”–.

Estos sentidos han sido estudiados por algunas/os especialistas de la sociología del cuerpo y el movimiento, pero también por investigadoras/es del género, desde distintos tipos y estilos de la danza (Tilagüy, 2019; Echeverri, 2019; Paz, 2018; García, 2016; Llano,

⁵⁵ Esta y las demás alusiones y citas al texto de Jane C. Desmond han sido traducidas por mí.

2015; Talbot, 2014; entre otras). Para el momento en que Jane C. Desmond publica su libro, en el que se encuentran compilados trabajos de distintos autores de las ciencias sociales y humanas, la apuesta es abogar por la relevancia de este enfoque para dichas disciplinas y corrientes, pero también para los Estudios Culturales, que poco a poco han empezado a trabajar en clave con teorías y herramientas valiosas para analizar el baile. Hoy por hoy, estas prácticas son un objeto de estudio pertinente y significativo para el campo por motivos sobre los cuales me interesa volver a continuación, a la luz del caso específico que estudio.

Un primer planteamiento apunta a la relevancia del estudio de las prácticas de baile que suceden en la vida social –en los hogares, en las calles, en el contexto barrial, etc.–, tanto como el de aquellas con una base ritual –ejecutadas con motivos religiosos o ceremoniales– y las que suceden sobre y en función de los escenarios. En cada una de estas situaciones, nos dice la autora, el baile pide ser pensado como producto y como proceso. Por una parte, se refiere a las distintas danzas que se producen en contextos particulares y que conocemos como tipos, géneros o estilos que pueden ser aprendidos, exhibidos, comercializados, etc. También, desde la noción del baile como acción social en constante elaboración, con sus respectivas “posibilidades de producción y recepción de esos textos y procesos, y su articulación en sistemas de valores” (Desmond, p. 2).

Las prácticas que se configuran en la academia Son de Habana son, en esta vía, tanto producto cultural como proceso. Aún más, podríamos decir que beben de los saberes que componen las distintas modalidades señaladas por Desmond –social, ritual y escénica– para ofrecer una cuarta posibilidad: la de un baile formalizado que busca la incorporación de unas técnicas, estéticas y otros saberes, para ser llevado a contextos festivos como la rumba, las fiestas de bailarines y otro tipo de eventos sociales. Como expliqué en el capítulo anterior, los saberes que aquí se enseñan, se exhiben y se comercializan responden tanto a las tendencias del ámbito escénico, como a conocimientos populares y tradicionales de la escena social y festiva. Incluso incorporan, en algunos cursos, saberes vinculados a bailes de base ritual que suelen presentarse como conocimientos necesarios para la comprensión de las “raíces”, de lo “auténtico” y lo “tradicional” de ciertas danzas. Sobre esto último volveré más adelante en este capítulo.

En medio de esta articulación de saberes y elementos, el baile en esta situación social particular es proceso *en y por* el cual se crea y se trabaja –de forma particular y distinta, usualmente, a la cotidiana– el movimiento corporal, entendido como materia cultural, histórica, social y política. Esto requiere de quienes lo investigamos, una disposición hacia

el estudio de las acciones y movimientos en sí mismos, y no solo de las representaciones del cuerpo y la vigilancia discursiva que sobre este se ejerce (*Ibíd.*, p. 30), como un abordaje posible y poco tenido en cuenta por los análisis críticos sobre el cuerpo. Al respecto, la autora sugiere las siguientes preguntas: ¿qué nos puede decir el estudio del movimiento sobre las formas en que opera el poder en el baile y en las relaciones que se ponen en funcionamiento cuando bailamos? ¿Qué, acerca de nociones e imaginarios sobre la clase, raza, género, edad e incluso sobre lo sano, lo insano, lo agradable, lo desagradable en las relaciones sociales?

Continuando por esta vía, el análisis atento y minucioso del baile posibilita y exige explorar “cómo las identidades sociales son señaladas o presentadas, configuradas y negociadas a través del movimiento corporal” (Desmond, p. 29). Identidades de género, por una parte, puestas en juego constantemente dentro de las clases y de forma especial en aquellas que prometen el desarrollo de un “estilo femenino” o “estilo masculino”; identidades raciales, especialmente señaladas en las clases de ritmos urbanos y llamados “afrolatinos” como la champeta y la salsa choke; identidades nacionales o regionales, reclamadas con vehemencia por aquellas personas que eligen un estilo por su vínculo cultural y geográfico —sucede, sobre todo, con la salsa estilo Colombiano y los bailes cubanos—.

Algunas pistas de la forma en que se configuran y se negocian las identidades de género, se pueden extraer de los múltiples comentarios de alumnas/os y profesoras/es durante las clases o en conversaciones alternas en el Café. Aquí unos cuantos ejemplos a los cuales me refiero en entradas de mi diario de campo:

Durante la secuencia de pasos libres, Sebastián enseña un adorno para el *slide* de las mujeres y otro para los hombres. El de los hombres incluye un brazo extendido y el otro que pasa en línea recta frente al pecho; el que le corresponde a las mujeres varía en que uno de los brazos pasa sobre la cabeza y el cabello como una caricia. Los aclara repitiéndolos varias veces y luego agrega entre risas: “a menos de que algún hombre quiera hacer de mujer”. [*Nota del 06 de enero de 2020*]

Y una más, esta vez sobre una secuencia de bachata en la que estuve haciendo el rol de “guía” por falta de hombres en la clase:

Sigue un giro guiado para la mujer, al final del cual queda dándome la espalda, muy cerca. Debo indicarle otro *roll*, esta vez con el torso inclinado hacia adelante marcando la ondulación profunda de abajo hacia arriba. El movimiento en sí mismo es como muchos otros que se hacen en la bachata, pero lo que me impresiona es la posición, la postura

que resulta del movimiento. Además, se espera que ella se exhiba con sensualidad. Después de probar con mi pareja, siento que el movimiento es brusco, me incomoda muchísimo y literalmente me hace pensar que estoy sometiendo a la persona que baila conmigo. *[Nota del 14 de enero de 2020]*

En estos dos fragmentos alusivos a las prácticas de baile en las clases de la academia, relato experiencias que me impresionaron y en las que los sentidos se encarnan y se producen por medio del movimiento corporal. En el primer ejemplo se trata de la demarcación puntual y explícita de los roles de género haciendo uso de “adornos” –gestos y movimientos que acompañan un paso, usualmente ejecutados con los brazos– de forma diferenciada. Cualquier trasgresión a esta directriz dada por el profesor⁵⁶ produce, cuando menos, risas y bromas. De hecho, él mismo lo advierte en el comentario con el que concluye la explicación, aportando a la reproducción y afirmación de imaginarios sobre los roles de género en el baile.

En el segundo ejemplo utilizo mi propia experiencia corporal para dar cuenta de lo que producen los ejercicios propuestos por el profesor⁵⁷ en una clase de “Bachata Intermedia”. Allí el momento crítico está dado por un movimiento que la parte “masculina” del baile “genera” con el cuerpo de su pareja. En este caso el hombre indica una ondulación que la mujer hace a profundidad, inclinándose hacia el frente mientras su pareja se mantiene erguido, observándola. Es una pose y un movimiento tomados del Sexy Style, un estilo derivado del Hip Hop, en el que se busca “una exacerbación de los atributos tradicionalmente relacionados con lo femenino” (Tilagüy, 2019, p. 81).

En este caso, aunque se explica que es la mujer quien “decide” hacer el movimiento en profundidad, toda la postura la diseña el guía, desde el momento en que la gira para que quede de espaldas a él y le sugiere la ondulación. La relación que se propone por medio de ese ejercicio en pareja es, a mi parecer, una de muchas en las que las mujeres son *puestas* en –y expuestas a– una situación de subordinación bajo el argumento de usar su movimiento para seducir y deslumbrar a su pareja. Esto no solo me resultó incómodo en

⁵⁶ De la misma forma en que lo he hecho con directivas/os y lo haré con alumnas/os, me interesa dar algunas coordenadas sobre las/os profesoras/es que damos clases en esta academia de baile. En este caso me refiero Sebastián Montero, profesor de salsa estilo Línea, un hombre que ronda los 35 años, bogotano y blanco-mestizo. Está dedicado al baile de lleno y se ha formado como profesional en la academia Paso Latino. Lleva alrededor de 4 años dando clases en Son de Habana.

⁵⁷ El profesor de la clase “Bachata” (básica e intermedia) es Alejandro Alvarado, venezolano, de 30 años que se identifica como hombre, homosexual y blanco-mestizo. Es profesional en administración, con estudios en enfermería y formado como bailarín en su país. Se vinculó a Son de Habana en 2018. Sobre sus clases volveré constantemente en este estudio.

calidad de “guía”, sino que ha sido un sentir constante cuando he asumido el rol de “guiada” y es un motivo de malestar que he identificado en el caso de otras mujeres e, incluso, algunos hombres.

Como estos, son muchos los ejemplos de experiencias corporales que he registrado en mi diario de campo o que me han narrado alumnas/os, en relación con las relaciones de poder y la forma en que se presentan y negocian las identidades de género en el baile. Son insumos supremamente valiosos para un análisis desde los Estudios Culturales, como sugiere Jane C. Desmond, por la relación que mantiene el sentido que se construye y performa al bailar con “otras maneras socialmente prescritas y significativas de moverse y con el contexto de la historia de formas de bailar en sociedades específicas” (p. 31). En este capítulo ahondaré en ello, partiendo de los distintos saberes que se enseñan y transmiten en la academia, para pasar, en un tercer capítulo a construir un diálogo con los afectos que alumnas/os configuran en sus experiencias.

Hasta aquí y gracias a las propuestas y preguntas que se plantea Desmond en su introducción al libro *Meaning in motion*, he buscado tender los primeros puentes con la noción del baile como una práctica social y cultural, partiendo del caso específico de la academia Son de Habana. Sin duda, la clave para estudiar y comprender desde este enfoque lo que nos atañe está en el cuerpo, en su materialidad histórica y cultural, su movimiento y las maneras en que es configurado por y configura las subjetividades sociales. Partiendo de allí me pregunto: ¿cómo abordar metodológicamente esta cuestión en medio de la situación social particular de la academia? ¿Qué “herramientas, escalas, teorías y referencias” son necesarias? ¿Qué retos y oportunidades implica sobre mi ejercicio como investigadora?

2.2. Apuesta metodológica: un acercamiento carnal y sensible a las prácticas de baile

2.2.1. Primeros pasos desde la autoetnografía y la atención somática

Desde que me planteé la posibilidad de realizar una investigación sobre las prácticas de baile en la academia Son de Habana, donde me sentía familiarizada y me entusiasmaba poder contar con mis propias experiencias como profesora, supe que este sería un proceso que requeriría atención, dedicación y muchísima sensibilidad. Me asustaba, en primera instancia, emprender un trabajo etnográfico con la rigurosidad y pericia que los Estudios Culturales exigen, con la que algunos de mis compañeras/os ya habían experimentado. No obstante, me entusiasmaba el deseo de volver a analizar prácticas en un contexto

pedagógico –lo había hecho, intuitivamente, con el trabajo de grado en Estudios Literarios– y el cúmulo de metodologías, estrategias, técnicas y referentes que los cursos en la maestría me iban dando a conocer.

Contaba con unas primeras luces para diseñar la ruta tentativa de la investigación, pero necesitaba un punto de partida y dar un paso antes de volcarme hacia el trabajo etnográfico sobre el cual apenas estaba aprendiendo. Así pues, la primera apuesta fue por mi propia experiencia con el baile. Quería conocer el origen de mis inquietudes y de mi vínculo con los bailes “latinos” y su enseñanza. Para ello emprendí un ejercicio de memoria, empezando por el diseño de una línea de tiempo, en la cual anoté las distintas “situaciones” vividas desde 2013, el año en que tomé mi primera clase de salsa: cursos en varios espacios formalizados, concursos en los que participé, talleres que tomé, mis propias clases (tanto en Son de Habana, como en otros espacios), algunas noches en discotecas, fiestas y otros lugares de la rumba. En cada punto, identifiqué las preguntas e intuiciones que me suscitó lo vivido, las mismas que fueron abonando el terreno sobre el cual empecé a construir, con mi llegada a la maestría en Estudios Culturales, la pregunta central del proyecto de investigación.

Con el ejercicio de memoria se hizo patente que mi experiencia con el baile, aquello que solía llamar “mi trayectoria”, se componía de varios momentos significativos para mí y, a su vez, muy distintos unos de otros. Momentos en los que comprendí lo que disfrutaba al bailar y lo que no podía soportar, las dificultades de comunicar una incomodidad, la intensidad del deseo sexual vivido en medio de un contacto, la frustración producto de intentar continuamente un esquema corporal que no se ajusta a mi sentir. Adicionalmente, la perspectiva temporal me permitió entender que mi comprensión de aquello que se articula en las prácticas de baile se ha ido transformando, al igual que mis inquietudes y la forma en que vivo cada oportunidad bailando. Esta exploración me sorprendió al punto de permitirme agarrar al vuelo el término central de mi pregunta: los afectos –sentidos, emociones y narrativas encarnadas– que creamos quienes bailamos, en el momento en que bailamos y cuando reflexionamos sobre esta práctica.

Como era de imaginar, el siguiente reto, aún más interesante y complejo, me llevaría a pensar en las maneras de acercarme a esos afectos para aquellas personas, alumnas/os de la academia, con quienes tenía contacto regularmente. Era el momento de plantear el tipo de trabajo etnográfico que me interesaba hacer y que la situación social en la que me encontraba me pedía. Empecé por reconocer, gracias a una mayor conciencia de mi lugar

de enunciación y mi trayectoria, que este trabajo tendría un fuerte componente autoetnográfico, con descripciones y reflexiones profundas sobre lo que yo misma viviese durante el proceso de investigación. En otras palabras, mi participación como sujeto político, consecuente, sincera y responsable respecto a las implicaciones y limitaciones de mi trabajo, sería fundamental.

En tanto modalidad de investigación y de escritura, la autoetnografía es el proceso en el que lo personal se entronca con lo cultural y lo biográfico con el contexto social en el que se investiga (Blanco, 2012). Es, como agrega Mari Luz Esteban siguiendo a Donna Haraway, un proceso y un relato que tiene “las mismas dosis de parcialidad que el resto, pero [que es] absolutamente privilegiado e imprescindible” (2004, p. 18). Allí resulta clave alimentar una perspectiva crítica que permita participar de la situación social que se está analizando para conocer lo que otras y otros viven, lo que experimentan en sus cuerpos, a través del propio (Puglisi, 2019). Pero también cuidarse de realizar “una autoetnografía narcisista, fascinada con uno mismo y alejada de la experiencia del otro” o de caer en la idea ingenua de “volverse un nativo” (*Ibíd.*, p. 26), lo que sin duda sería un reto.

Tal fue mi apuesta desde inicios de 2020, cuando di mis primeros pasos con el trabajo etnográfico y autoetnográfico, que iría cualificando poco a poco durante los siguientes dos años. Para entonces, tomé como referente principal el trabajo del sociólogo francés Loïc Wacquant, sobre la práctica del púgil en el *gym* de Woodlawn, del gueto negro de Chicago: *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (2006)⁵⁸. Su defensa de una “sociología carnal” en la que el cuerpo es “herramienta de investigación y vector de conocimiento” (Wacquant, 2006, p. 16), me invitó a sopesar la posibilidad de articular la pregunta por las experiencias corporales en el baile con un enfoque metodológico consecuente y pertinente. En sus palabras:

La sociología debe intentar recoger y restituir esta dimensión carnal de la existencia, especialmente llamativa en el caso del pugilista, pero que realmente todos compartimos en diversos grados, mediante un trabajo metódico y minucioso de detección y registro, de descifrado y escritura capaz de capturar y transmitir el sabor y el dolor de la acción, el ruido y el furor de la sociedad que los pasos establecidos por las ciencias humanas ponen habitualmente en sordina, cuando no los suprimen completamente. (Wacquant, 2006, p. 15)

⁵⁸ El libro fue publicado con el título original *Corps et ame. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, en el año 2000. La traducción de María Hernández es del año 2004 y la reedición que cito es del año 2006.

Como sucede en el boxeo, en las prácticas de baile es imposible ignorar la confianza que las/os sujetas/os otorgan a esa “dimensión carnal de la existencia” en la que el aprendizaje y la acción se viven con las fibras, la piel, los nervios y los sentidos. Esto, como anota Wacquant, no es exclusivo de las prácticas intensamente corporales que aquí asocio, pues la vida social no puede ser habitada o creada *fuera del cuerpo*. Sin embargo, también es cierto que el baile, como el boxeo y como otras experiencias corporales similares, reúnen características particulares que nos recuerdan la riqueza de las culturas cinéticas por las que algunas personas nos dejamos seducir día a día.

Otras claves importantes para el trabajo etnográfico las hallé en textos de Rosana Guber (2011) y Rodolfo Puglisi (2019). Con Guber tuve la oportunidad de volver sobre la razón de ser de la etnografía, en tanto enfoque –“concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros”–, método abierto de investigación y texto –donde “el antropólogo[/a] intenta representar, interpretar y traducir una cultura o determinados aspectos de una cultura”– (p. 16). Una forma integral de comprender lo que en muchas ocasiones se piensa como un mero procedimiento predecible en el estudio de los fenómenos sociales.

Como concepción y práctica de conocimiento, la etnografía exige un trabajo de atención, participación y reflexión *con* el cuerpo, en la que los saberes se producen constantemente, se contrastan y se ponen a prueba. Se trata de una “participación con observación”, término sugerido por Wacquant, dada la importancia vital de sintonizar el cuerpo con la situación social que nos ocupa y preocupa (Puglisi, 2019, p. 23). En mi propio trabajo etnográfico, esta participación supuso una presencia atenta y activa en las clases de baile y los eventos, pero también en distintos momentos conversando o escuchando a otras y otros en el Café, en la recepción, en la zona de los *lockers*, en los recorridos saliendo de la academia hacia nuestros hogares y demás espacios habitados por las y los sujetos con quienes realicé la investigación.

Durante este proceso fue cada vez más evidente que la observación es mucho más que el ejercicio de abarcar con la mirada aquello que se quiere comprender. Para ser más exactos, se trata de una «atención somática» –un término de Thomas Csordas–, es decir, unos “«modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros» (1993:138)” (*Ibid.*, p. 23). Así, en el trabajo etnográfico, pero sobre todo en aquellos momentos en los que la investigación fue bailada, la observación-atención involucró por completo mis facultades auditivas y

olfativas, la sensibilidad de mis receptores táctiles, la respuesta inmediata de mis reflejos, la capacidad para sentir sorpresa, disgusto, desagrado, placer y más.

Sobre esta cuestión hay que agregar otro punto importante. Sucede que, como apunta Puglisi haciendo alusión a su investigación sobre prácticas de meditación zen, algunos de estos trabajos de investigación requieren “un entrenamiento gimnástico del cuerpo del etnógrafo” (*Ibíd.*, p. 27) que le permita participar y experimentar lo que otras y otros viven *en y con* sus cuerpos. En su caso suponía tener la capacidad de meditar y guardar silencio durante varias horas al día; en el de Wacquant, entrenarse intensamente, día tras día, participando en sesiones de sparring, familiarizándose con la mecánica de los movimientos, etc. En mi caso implicó la participación en clases en las que puse a prueba mis conocimientos de distintas técnicas y esquemas de movimiento, aprendí otros nuevos, y bailé durante horas con personas conocidas y desconocidas.

No ser una novata o estar iniciándome en ese entrenamiento gimnástico del cuerpo probablemente significó cierta ventaja a la hora de participar de la situación e investigarla, si se compara con otros casos. Esto porque en muchas ocasiones pude ocuparme de atender y observar lo que estaba sucediendo con otras personas, sin preocuparme por la dificultad de entender o ejecutar un paso, una figura o un movimiento –aunque, sin duda, no fue siempre así–. No obstante, ha sido inevitable preguntarme si esta condición me ha privado, también, de entender mejor las experiencias de aquellas personas que están iniciando o llevan menos tiempo que yo en contacto con el baile formalizado.

Una forma en la que siento que ha sido posible sanar esta presunta limitación tiene que ver con mi labor como profesora –y como profesora de cursos básicos y pre-básicos– otro de mis lugares de enunciación para esta investigación. La exposición constante a esta experiencia, a las preguntas, dificultades, alegrías y descubrimientos de las/os alumnas/os en mis clases, me ha permitido trabajar en una mayor sensibilidad hacia aquellos afectos y sensaciones que habían quedado fuera de mi alcance con el desarrollo de la técnica, es decir, de un conjunto de habilidades que se desarrollan en el trabajo repetitivo y práctico, en el que la persona aprende por medio de la conexión “mano-cabeza” –o, diríamos, cuerpo-cabeza– y que ha sido mal considerada en muchas ocasiones como insensible, privada de expresión (Sennett, 2009).



Imagen 5. Instante en el que doy una explicación a las/os alumnas/os de salsa Social acerca de un tipo de agarre de manos. Febrero 22 de 2021.

El trabajo de enseñanza en clase también me arrojó el reto de prescindir del registro de lo visto/percibido en los instrumentos que venía utilizando (un cuaderno, una aplicación de notas en el celular y la grabadora), obligándome a complementar con la información que podía producir después de las clases apelando a mi memoria y, específicamente, a las impresiones y sensaciones corporales. Arriesgarse a proceder de este modo en la producción y el registro de los conocimientos es, de hecho, otro de los aspectos que resalta Rodolfo Puglisi en el trabajo etnográfico encarnado, abogando por el uso de otras alternativas –dejando de lado papel y lápiz– (2019, p. 27). Para ello es necesario trabajar en un entrenamiento de la atención y la conciencia volcada al momento presente de la experiencia, en especial cuando se está atento a tantos factores distintos como sucede cuando se está dictando una clase.

2.2.2. La investigación remota y virtual: un incidente revelador

El lapso de tiempo durante el cual fue imposible investigar en el espacio físico de la academia, a raíz de las medidas de aislamiento por la emergencia sanitaria, entre marzo y agosto de 2020, fue sumamente significativo para mí y para la investigación. A pesar de no haber optado por hacer de las prácticas de baile en su modalidad virtual el principal objeto de análisis, considero que este “contratiempo” supuso una ruptura en el trabajo etnográfico, al igual que en mi relación con las prácticas de baile y con el espacio. Hoy por hoy, tiene

para mí el carácter de un “incidente revelador” (Guber, 2011, p. 21) por el cual me vi movida a tomar decisiones que le dieron nuevos e interesantes rumbos a la investigación.

Lo primero a resaltar es que las condiciones remotas y virtuales en las que se llevaron a cabo las clases de baile me permitieron experimentar con la perspectiva netnográfica y con la recolección de información publicada en redes sociales. En palabras del sociólogo César Augusto González, la netnografía es la aplicación de la perspectiva netnográfica a la investigación con “comunidades online”, que no se puede reducir al ejercicio de recolectar y analizar datos disponibles en Internet (2020, p. 15). Por el contrario, “[exige] una inmersión e interacción en una comunidad virtual, lo que supone diálogo e intercambio entre actores y una identificación del investigador ante las personas” (p. 16).

Tal fue el proceso que llevé a cabo, de forma específica, con mi participación en algunas clases virtuales y remotas, pero también en conversaciones con alumnas/os y profesoras/es vía WhatsApp, por medio del grupo oficial de la academia y de chats directos. A esto sumé una recolección de información en Instagram y Facebook –fotografías, memes y comentarios– sobre la cual reflexioné constantemente en mi diario de campo. Fue un proceso valioso para identificar, en primer lugar, el creciente desinterés de las/os alumnas/os por las clases online y por continuar configurando sus prácticas de baile en la modalidad remota. Una buena parte se sentían incómodos por la falta de espacio y de condiciones adecuadas, por la presencia de miembros de sus familias o amigas/os con quienes no suelen compartir sus prácticas o, por el contrario, la ausencia de compañía para bailar. También, por las dificultades técnicas con la plataforma, el sonido y demás. Así mismo, algunas/os se vieron ahogadas/os en medio de las dificultades económicas y el aumento de la carga laboral y les fue imposible participar de las clases virtuales.

El trabajo netnográfico significó una oportunidad para reconocer y conversar sobre un sentimiento generalizado de nostalgia de lo que nos había sido “arrebataado”, de incertidumbre sobre el regreso y sobre la posibilidad de retomar en el lugar que tanto añorábamos. Pude comprender que, para una buena parte de los participantes, la irrupción significó la renuncia forzada a un lugar que funcionaba como un refugio o un remanso en medio de su semana laboral, la pérdida de contacto cercano con personas con quienes se

habían establecido relaciones significativas, o la suspensión de un proceso de aprendizaje intenso sobre el cual habían volcado expectativas y deseos⁵⁹.

Por otra parte, llamó mi atención y me conmovió inmensamente identificar, en mis exploraciones en redes sociales y conversaciones virtuales, la consolidación de un temor y un recelo generalizados hacia las prácticas artísticas que utilizan el cuerpo como medio e instrumento de aprendizaje, contacto y expresión. Se convirtieron en objetivo para la vigilancia colectiva, en medio de un régimen de higiene y disciplinamiento corporal con el que se buscó que cada persona asumiera por completo la responsabilidad sobre su estado de salud y desviara su atención de las inconsistencias y el mal manejo de la emergencia sanitaria por parte de las instituciones gubernamentales encargadas. Así mismo, se les tildó de “banales” en medio del afianzamiento de una ideología de la renuncia y el recogimiento que privilegió el trabajo duro y la productividad laboral por encima de todo.

¿Cómo vivían y dialogaban con estas circunstancias las/os alumnas/os de la academia Son de Habana? ¿Cuál era su sentir y qué sentidos nuevos estaban emergiendo en su relación con el baile? Pero, sobre todo, ¿qué efectos tendría esta experiencia sobre nuestros cuerpos –en su dimensión física, emocional, mental y espiritual– una vez pudiésemos reencontrarnos y retomar? Fueron algunas de las preguntas que busqué responder con el trabajo netnográfico y que solo fue posible abordar a profundidad cuando decidí iniciar con las entrevistas a alumnas/os, desprendiéndome del deseo de realizarlas cara a cara y en el contexto de la academia.

Inicié con esta tercera etapa en julio de 2020, de forma remota y virtual, por medio de llamadas telefónicas y vía Zoom. Me interesaba llevar a cabo entrevistas a profundidad y no dirigidas, es decir, aquellas en las que “el entrevistador/[a] está atento a los indicios que provee el informante, para descubrir, a partir de ellos, los accesos a su universo cultural” (Guber, 2011, p. 75). Estaba convencida de que, para poder comprender las diversas formas en que las personas viven y crean sus prácticas de baile, debía conocerles mejor, acercarme a sus marcos de referencia y a los modos en que “producen e interpretan su realidad” (p. 45). Para ello, tomé como base el ejercicio de memoria que realicé al inicio del proyecto y planteé, a modo de guía, la pregunta por “una historia personal con el baile”.

⁵⁹ Recomiendo ver el segundo capítulo de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”, en el que se aborda en mayor profundidad la experiencia de una de las alumnas que asistió a las clases online –de abril a septiembre–: [“Sin el baile, otra sería la historia”](#).

Indagar por una historia personal con el baile significaba asumir lo que Rosana Guber denomina como “una nueva reflexividad”, es decir, una interpretación creada conjuntamente por el entrevistador y el entrevistado, en medio de una situación social en la que se encuentran distintas reflexividades (*Ibíd.*, p. 70). Así, tras plantear la propuesta de conversar sobre los momentos significativos con el baile que podrían componer dicha historia, empezando desde el recuerdo más antiguo, las personas se descubrían contando un relato que nunca antes habían elaborado o imaginado. En ese proceso me permití hacer algunas preguntas, siempre distintas, en correspondencia con lo que iba hallando en su discurso por medio de un ejercicio de “atención flotante”, entendida como “un modo de escucha que consiste en no privilegiar de antemano ningún punto del discurso (Michelat y Maitre, cit. en Thiollent, 1982: 91)” (p. 75).

A la conversación sobre su historia personal con el baile agregué, luego de volver sobre los resultados de las primeras entrevistas, algunas preguntas adicionales que me permitieran rastrear las motivaciones que les llevaron a vincularse a la academia, explorar sus conocimientos, supuestos e ideas previas sobre el baile, y acercarme a un par de experiencias significativas de su tiempo en Son de Habana. Debo decir que la modalidad remota y virtual, al igual que el sentimiento compartido de nostalgia por la imposibilidad de continuar disfrutando del baile y las charlas cara a cara, aportaron a que estas entrevistas desplegaran una buena cantidad de afectos particulares que probablemente no habrían emergido en otras condiciones. Haré el análisis de esta dimensión en el capítulo tres.

Estas entrevistas confirmaron una intuición que venía rondándome desde que inicié con la investigación: muchas personas que frecuentan la academia Son de Habana están ávidas por hablar de sus experiencias y encuentros con otras/os por medio del baile, y tienen la voluntad de reflexionar y poner en palabras lo que han vivido, lo que les inquieta y lo que esperan del ejercicio constante de sus prácticas. Fueron conversaciones cruciales que enriquecieron mi enfoque para el trabajo etnográfico que retomaría poco tiempo después, a partir de septiembre de 2020. En total realicé nueve entrevistas remotas con alumnas/os antes de tener la oportunidad de empezar a hacerlas cara a cara, gracias a la reapertura de la academia.

2.2.3. De vuelta a la etnografía y la investigación cara a cara

A partir de septiembre de 2020 retomé el trabajo etnográfico en la academia Son de Habana, ahora con nuevos ojos, oídos y con una nueva piel. Después de seis meses de

virtualidad y presencia remota, habiendo perdido la experiencia casi cotidiana de las clases y las visitas a la academia, fue imposible no sentir cierto extrañamiento ante el campo y en la práctica misma. Esto sucedió, en buena medida, por las medidas y protocolos de bioseguridad que empezaron a mediar nuestros encuentros bailados y nuestras conversaciones, transformando la manera en que nuestras emociones se hacían visibles ante los demás, poniendo de manifiesto la “anomalía” de la situación y el riesgo latente del contagio. También, porque volvía a participar intensamente de unas prácticas de baile con un cúmulo de afectos novedosos, muchos de estos vinculados a la enfermedad y al cansancio físico, emocional y mental. Pronto me di cuenta de que compartía esta experiencia con muchas otras personas para quienes fue igualmente complejo –e incluso doloroso– retomar.

La práctica etnográfica de aquellos meses –entre septiembre de 2020 y junio de 2021– confirmó mis sospechas sobre la participación de las/os alumnas/os después del periodo de cuarentena y distanciamiento: la gran mayoría estaban ansiosas/os por regresar a la presencialidad, aun conociendo el riesgo del contagio y el malestar de familiares y/o amigas/os respecto a su decisión. Aunque se llevaron a cabo algunas clases combinadas entre lo presencial y lo virtual, era cada vez menor la cantidad de personas que se conectaba, bien sea porque retomaban en presencialidad o porque no se sentían a gusto en dicha modalidad. Para muchas/os, los encuentros cara a cara no fueron una posibilidad hasta después de varios meses de la reapertura⁶⁰.

Partiendo de allí, decidí mantener la pregunta por afectos configurados a través de las experiencias corporales que alumnas/os vivían en sus prácticas de baile en la academia Son de Habana. La investigación estaría centrada en las vivencias cara a cara, sin dejar de lado aquello que había reflexionado durante los seis meses anteriores y lo que las personas quisieran extraer de allí. Para ese propósito, continué realizando entrevistas a profundidad y no dirigidas –dieciséis en total, entre virtuales y presenciales⁶¹–, e intensifiqué el trabajo de participación con observación, que ahora volvía a abarcar mis cursos de “Fundamentos” y “Salsa Social”. Fue un proceso etnográfico de casi diez meses, que inició con la reapertura

⁶⁰ Especialmente para las personas de mayor edad –alumnas/os que rondan los sesenta y setenta años– y para personas que, aunque jóvenes, padecen enfermedades como asma o diabetes. Esto se hizo evidente en la miniserie documental, en la que aparecen pocas personas mayores de cuarenta años, no solo por la media de edad de la academia, sino porque nos encontrábamos en un momento en el que aún prevalecía una fuerte sensación de peligro respecto al contagio.

⁶¹ Como anuncié en la Introducción, en los anexos se encuentra un índice de estas entrevistas que da cuenta de la modalidad, fecha, lugar y un perfil de cada entrevistada/o (Anexo 2).

del espacio y culminó con el cierre de un proyecto documental y de escritura monográfica en junio de 2021.

2.2.4. Del diario de campo al producto audiovisual: una miniserie documental sobre el baile

El diseño y la producción de la miniserie documental “Sentir es crear sentido. El baile y los afectos en la academia Son de Habana⁶²”, fue la etapa final del proceso etnográfico, una oportunidad para explorar otras técnicas, estrategias e instrumentos para la investigación, así como otras narrativas para lo estudiado. En esta ocasión implementé como técnica principal entrevistas dirigidas y no dirigidas. Las primeras tenían como propósito volver sobre los relatos con el baile de tres participantes –dos alumnas y un alumno– a quienes ya había tenido la oportunidad de escuchar. Me interesaba retomar y ampliar lo conversado con ellas, pues consideraba de especial complejidad y riqueza lo que habíamos elaborado en una primera oportunidad a partir de sus memorias.

De igual forma, realicé entrevistas dirigidas con otras/os alumnas/os –a algunas/os apenas las/os conocía–, con las/os profesores de los distintos cursos, y con las/os actuales directoras/es. En estos casos las preguntas fueron puntuales y el tiempo que se dedicó a cada persona fue más reducido, dadas las condiciones y necesidades del proceso de producción del documental. Aquello no me coartó de profundizar en algunos temas sugeridos por los entrevistados/os, en las ocasiones en que lo consideré pertinente.

La información recabada con las entrevistas dirigidas giró en torno a conceptos y temas que había identificado como recurrentes en los discursos de alumnas/os y profesoras/es durante el trabajo de campo previo a la grabación de la [miniserie](#): el “sabor” y la “sensualidad” en el baile, lo “femenino” y lo “masculino”, la educación somática en el baile, el contacto corporal, la conexión en pareja y las interacciones sociales. Con las/os profesoras/es indagué, además, por la particularidad de cada uno de los ritmos y estilos que se enseñan en la academia. Sus respuestas, junto con las grabaciones de clases, eventos y montajes coreográficos aportaron de forma significativa a la investigación.

⁶² Como lo menciono en la Introducción, este fue uno de los productos que creé, de la mano de un productor experto en cine y audiovisual, gracias a la beca de Investigación en Danza – Categoría D 2020, del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). El material audiovisual producido durante la semana de grabación tiene una duración aproximada de veinte horas. Hasta el momento, la miniserie cuenta con cinco capítulos de corta duración y se proyecta la edición de al menos cuatro más.

Por último, quisiera hablar de un ejercicio adicional de investigación con el cual experimenté, sin duda el más fascinante durante la grabación del documental. Me refiero a un par de «entrevistas bailadas» realizadas con dos de las/os alumnas/os que protagonizaron capítulos de la miniserie, diseñadas con base en la propuesta de Cecilia Musicco y Victoria D'hers, según la cual se “convoca a la danza como contexto de expresión para que el cuerpo en movimiento rescate/potencie lo que en ella hay de acto del habla” (2015, p. 3). Con esta técnica se apuesta por una alternativa para el análisis del movimiento corporal, entendido como “camino expresivo y generador de información sobre la realidad social” (p. 2) y como enfoque clave para los estudios del baile, desde una sociología de los cuerpos y las emociones.

Así pues, tomando como punto de partida los tres momentos que señalan las autoras –i) pregunta/respuesta bailada, ii) explicitación por parte del sujeto del sentido/significado de lo bailado y iii) diálogo sobre la experiencia y lo explicitado (p. 6)–, invité a uno y otra⁶³ a realizar su entrevista bailada. En el primer caso, retomé el concepto más relevante al cual había aludido el alumno en nuestras conversaciones previas, su “identidad latina”, para indagar por la forma en que esta correspondía, se manifestaba o se encarnaba en movimientos, pasos o gestos en su baile. Esto lo motivó a hacer una pequeña muestra en la que, además, me ofrecí como pareja. Así, eligió la música⁶⁴, me enseñó algunos pasos y gestos –primero frente al espejo y, luego, en posición de abrazo, (ver video de la entrevista en YouTube⁶⁵)– mientras explicaba los sentidos que atribuía a cada uno.

En el caso de la alumna⁶⁶, el ejercicio varió un poco, acogiendo la propuesta de Daniel Bautista (productor de la miniserie), quien también planteó algunas de las preguntas realizadas en las entrevistas. Partimos de la alusión de la alumna al merengue, ritmo con el cual podía evocar memorias y sentires significativos de su juventud en Venezuela, su país de origen, para invitarla a bailar y, posteriormente, a describir lo experimentado en el

⁶³ Me refiero aquí a Jhon Trujillo, un hombre blanco-mestizo, heterosexual, de 25 años, nacido en La Sierra, Cauca y vinculado a la academia desde 2018. Es Ingeniero electrónico y de comunicaciones, y vive en Bogotá hace 4 años. Por otra parte, hablo de María Fernanda Perdomo, una mujer blanca-mestiza, heterosexual, de 39 años, nacida en Caracas, Venezuela. Es Artista y vino a vivir a Colombia hace varios años, donde se le ha dificultado mucho hallar estabilidad económica y arraigo.

⁶⁴ Para el caso, Jhon escogió una canción de Leoni Torres, “[Me quedo contigo](#)”, uno de sus artistas preferidos de timba cubana. En el caso de la rumba cubana, fue el inicio de “[Aguanile](#)” –canción de Héctor Lavoe y Willie Colón–, pero, por lo corta, le sugerí que usáramos una de las que más utilizan las/os profesoras/es que enseñan estos ritmos en la academia: “[La Gozadera](#)”, de Yoruba Andabo.

⁶⁵ Recomendando ver la entrevista bailada completa ([Parte 1](#) y [Parte 2](#)), en el canal de YouTube de la investigación.

⁶⁶ Parte de esta entrevista bailada abre el tercer capítulo de la miniserie documental, “[Cambiarle el sabor a la tristeza](#)”, en el que se profundiza en la historia de María Fernanda Perdomo. No obstante, recomiendo ver la [entrevista completa](#) en el canal de YouTube.

proceso. Ella aceptó y eligió como pareja a un profesor y amigo, también venezolano, con quien disfrutaba bailar merengue. Acto seguido, escogió un par de canciones⁶⁷ apreciadas para ella y empezaron a bailar. Durante toda la pieza, mi compañero fue acompañándoles con la cámara, mientras ambos planteábamos preguntas para a la alumna a evocar sensaciones específicas con algunas partes de su cuerpo y registrando lo que se manifestaba en sus rostros, sus brazos, su cadencia. Fue un ejercicio supremamente iluminador y conmovedor para todas/os los que hicimos parte.

El curso de cada entrevista lo fue dando la interacción durante el baile, al igual que los afectos que iban emergiendo *in situ*. Un proceso dialógico entre la persona entrevistada/danzante y su propio cuerpo, con su pareja, con la cámara y con sus entrevistadoras/es-interlocutoras/es, que terminó en el momento en el que se sintieron satisfechos con su respuesta bailada. A continuación, les invité a conversar sobre su interpretación de lo vivido. Ambas/os entrevistadas/os hablaron con sorpresa sobre lo que pudieron crear y evocar con el movimiento sin una planeación previa. Para él, además, fue muy satisfactorio descubrirse dueño de unos saberes incorporados desde su llegada a la academia, con los cuales pudo ampliar y complementar su discurso.

Desde mi perspectiva, las entrevistas bailadas significaron una oportunidad para ampliar miras y poner en funcionamiento el enfoque teórico que venía elaborando para el estudio de las prácticas de baile cuya premisa principal, siguiendo a Loïc Wacquant, aboga por el cuerpo y el movimiento como herramientas de investigación y vectores de conocimiento. A pesar de que no tuve la oportunidad de realizar una mayor cantidad, hallé una guía para poner en diálogo los relatos de las/os entrevistadas/os con aquello que percibía al verles bailar y con sus propias interpretaciones sobre su práctica. En definitiva, pienso que se trata de una técnica con un potencial inmenso para comprender el cuerpo danzante como lugar del sentido en movimiento (Desmond, 1997). Un cuerpo que merece ser estudiado en su rotunda materialidad por medio de este tipo de alternativas metodológicas, con el ánimo de ir más allá del análisis de sus representaciones discursivas.

Cada una de las entrevistas, pero también las clases, el evento Fiebre de Social⁶⁸ que tuvo lugar en el mes de febrero de 2021, y los montajes coreográficos de los grupos de

⁶⁷ María Fernanda nos pidió reproducir las canciones [“Niña bonita”](#), de Chino & Nacho, y [“25 horas al día”](#), de Juan Luis Guerra, con las cuales evocaba sus años de juventud en Venezuela, y que fueron igualmente familiares para Diego Díaz, profesor venezolano con quien bailó durante la entrevista.

⁶⁸ Este fue el segundo evento social realizado por la academia desde que se retomó la presencialidad. El primero fue la fiesta de clausura, donde se presentaron algunos de los grupos de formación y representación, en diciembre de 2020. El que hizo parte de la grabación fue el domingo 21 de febrero de 2020, a propósito del día

formación y representación, fueron registrados de forma audiovisual. Durante el tiempo de grabación, la cámara jugó un papel clave, como instrumento y como “un actor más en el proceso de investigación” (D'hers y Musicco, 2015, p. 12), que “no solo afecta a la producción de conocimiento, sino que incluso lo constituye” (p. 13). Esto fue evidente, por ejemplo, durante una de las entrevistas bailadas en la cual la alumna prefirió cerrar sus ojos y concentrarse en el sentir de su cuerpo con el baile y con la evocación de los recuerdos de juventud. Para otras personas, la cámara se presentó como una distracción, un objeto de intimidación o, por el contrario, un espectador de su baile, frente al cual desplegaron lo mejor de su repertorio de movimientos.

2.3. En el corazón del ritmo y la acción: los saberes en la academia Son de Habana

Mi salsa se hizo pa' bailar,
pa' gozar,
pa' olvidar las penas.

Y si tienes ganas de bailar,
la salsa te puede liberar
Porque la salsa se hizo pa' bailar, pa' gozar,
pa' cantar, pa' reír y pa' olvidar las penas.

[La Salsa se hizo Pa' Bailar](#) – Charlie Aponte (2017)

Quiero bailar contigo para olvidar las penas
Abrazadito a la figura de sirena
y hacer figuras hasta que se acabe el tema.

[...] Bailemos, porque la vida es más bella bailando.
[...] Bailemos, ven que las penas se olvidan bailando.
Bailemos bachata, mi amor, hasta que el cuerpo aguante.
Bailemos que la vida se va en tan solo un instante.

[Bailemos](#) – Grupo Extra (2017)

Dicho esto acerca de la apuesta y el abordaje metodológico, me interesa inmiscuirme en el corazón del ritmo y de la acción, en medio del barullo y el movimiento donde el baile cobra vida. Allí, una serie de imaginarios y representaciones se apropian, se moldean y también se sacuden, en la interacción de cuerpos que vibran, se acercan o se repelen, se tensionan o se desbarajustan. ¿Qué caracteriza estas prácticas? ¿Cuáles son las

de San Valentín. Ambos se llevaron a cabo en una locación que hasta entonces no habían usado, un bar ubicado en plena Zona T, calle 84A # 14A – 04, llamado Lula Shots. A lo largo de los capítulos de la miniserie se pueden ver algunas tomas del evento.

condiciones de su existencia, las formas de regulación que operan sobre ellas, los discursos y acciones pedagógicas con los cuales dialogan?

Para empezar, quisiera volver sobre la idea de estas prácticas de baile en la academia Son de Habana como herederas de las prácticas festivas concebidas con la apropiación del fenómeno salsero en Bogotá y vinculadas a los sectores populares de la sociedad y a la rumba. También, como derivadas de otros fenómenos culturales bailables y populares como el de la bachata, los llamados “ritmos urbanos” –reggaetón, dancehall, salsa choke, champeta– y la kizomba. El baile que configuramos día a día, dentro de este espacio en particular, ha heredado de aquellos fenómenos culturales su relación indisoluble con la música, con los cuerpos y con unos saberes en constante creación y actualización.

No obstante, puesto que se encuentran situadas en un contexto pedagógico en el que han sido expuestas a procesos de formalización y elitización, su configuración encarna una paradoja fundamental: por una parte, se espera que se distingan de las prácticas festivas, por medio de la apropiación de un conjunto de saberes ofrecidos como producto de valor diferencial, de acceso exclusivo para aquellas personas que pueden costear la inscripción a los cursos; mientras que, por otro lado, se busca que el capital cultural, social, simbólico y corporal con el que se *hacen* las/os sujetas/os alimente su desempeño la rumba, escenario en el que no operan las mismas reglas de juego.

En el discurso promocional de las clases, las prácticas de baile se presentan como una opción para las personas que no han conseguido apropiarse los saberes necesarios para participar activamente en los lugares festivos, es decir, para integrarse en una dimensión de la vida social atravesada por el disfrute musical con otras/os a través del cuerpo, en la que se entablan relaciones, se alivian las tensiones y fatigas, y más. También, para quienes han disfrutado de la rumba en otros momentos de sus vidas y desean continuar bailando con frecuencia, pero se plantean la necesidad de cambiar el contexto y los momentos para hacerlo, accediendo a una práctica que no depende de la programación festiva de los fines de semana, ni está asociada a la noche o a la bebida. Tal es, justamente, el testimonio del actual director de la academia, un hombre de 46 años, bogotano, de clase media y amante de la salsa: “Cuando los bailarines [que frecuentábamos los bares del centro y Chapinero en nuestra juventud] comenzamos a vernos limitados y no queríamos quedarnos con el baile de la borrachera, empezamos a mirar a las escuelas” (Entrevista 4).

En el caso de Son de Habana, además, el contexto diferencial que se ofrece, caracterizado por la disposición de los distintos espacios y sus usos, merece la buena

estima de la mayoría de las personas que la conocen. Se suele resaltar y elogiar la composición híbrida del establecimiento, por el “ambiente”⁶⁹ distendido que da al contexto pedagógico del baile, como se puede ver en el siguiente comentario de una exalumna, de 22 años de edad, vinculada entre 2019 y 2020 a Son de Habana:

Me gustó el ambiente de la academia. Había visto talleres en otras y son diferentes. Paso Latino y Salsa N' Bogotá. Del ambiente me gustó el lugar, el piso en madera, que en otros lados es en baldosa, los colores cálidos, más tranquilo, más relajado el ambiente, no quería nada de competencia, quería relajarme y disfrutar (Entrevista 10).

Sobre esto hablan varias/os de las/os alumnas/os entrevistadas/os, haciendo énfasis en las ventajas de un espacio que invita a realizar otras actividades para complementar la experiencia con el baile, permitiendo la relajación de ciertas dinámicas que, en otras academias son valoradas por aportar a valores como la disciplina y el rigor del bailarín y su entrenamiento. Sin embargo, existen algunas percepciones opuestas que arrojan pistas sobre la tensión entre rigurosidad y distensión en las prácticas de baile. Una de estas tiene que ver con el consumo de bebidas alcohólicas, como cervezas y cocteles, que algunas personas piden antes de entrar a sus clases. Esta práctica es considerada por algunas/os maestras/os y alumnas/os como irrespetuosa o “fuera de lugar”. Al respecto, recuerdo unas cuantas situaciones en las que alumnas/os me manifestaron incomodidad por el olor o por sentir que alguna/o de sus compañeros estaba ligeramente alcoholizado; pero, también, la ocasión en la que un maestro se acercó a uno de sus alumnos al verlo tomar cerveza antes de ingresar a su clase y le dijo: “a mi clase no debes entrar si estás tomando cerveza”.

Las razones apuntan a una noción del baile formalizado como “sano”, en oposición al baile de la rumba y su asociación con el alcohol y las drogas. Es una percepción más o menos generalizada a la que aportan las lógicas del entrenamiento dancístico orientado a los escenarios, muy similares a las que operan sobre las prácticas de boxeo que describe Loïc Wacquant en su etnografía (2006). Entre los púgiles del *gym* se vive un “ascetismo colectivo” necesario para la preparación del cuerpo y el alma para el combate; un sacrificio que exige alejarse del alcohol y del sexo, así como seguir una dieta estricta. Como sucede con los boxeadores, las/os bailarinas/es que entrenan para profesionalizarse suelen disminuir en buena medida el consumo de alcohol y la frecuencia con la que asisten a bares y discotecas.

⁶⁹ En el primer capítulo de la miniserie documental, [“El salón, la gente y el ritmo”](#), se puede conocer un poco mejor este “ambiente” que ofrece la academia y al cual aportan las personas, desde sus afectos.

En estas circunstancias, el baile opera como un dispositivo de disciplinamiento cuya preocupación es la regulación del cuerpo con miras a *hacerlo* sano y eficiente para la práctica –artística y deportiva–. Esta preocupación es comparable con aquella que orienta el conjunto de actividades que, en la escuela, le apuntan a una educación física del cuerpo. En palabras de Zandra Pedraza, esta práctica es “uno de los mecanismos de disciplina de la antropología de la modernidad” que responde a lógicas de salud, disciplina y eficiencia alineados con la producción capitalista, el discurso higiénico y el que versa sobre el uso del tiempo (2011, p. p. 453). A lo que agrega,

Los objetivos de la educación física resultan del esfuerzo de la modernidad por perfeccionar la condición humana, en especial, por la importancia atribuida al cuerpo en este propósito, y debido a que el modelo moral de la anatomofisiología, considera que afecta la constitución de los seres humanos. (...) La regularidad de los movimientos sistemáticos aleja la ociosidad y los vicios, forma el carácter en la reciedumbre, la honestidad, la sobriedad y la moralidad del temple moderno. (Pedraza, 2011, p. ...)

Esta concepción de la relación entre condición física –entrenamiento, disciplinamiento y organización– y condición moral –reciedumbre, corrección y aplomo– es perfectamente visible en las prácticas y discursos pedagógicos al interior de las academias de baile enfocadas en la escenificación que hasta el momento he podido conocer. Es uno de los modos –quizás el más relevante– en que opera el poder sobre los cuerpos que se forman en los entrenamientos y, con ciertos matices, en las clases. Aún más, como apunta Ángela Leguizamón (2019), con el proceso de formalización del baile se vuelven de uso recurrente las nociones de “formación corporal” y “estilo de vida”, para dar cuenta del trabajo que realiza el bailarín que se profesionaliza. Se trata de tener que formarse *desde* y *con* el cuerpo, con el propósito de dominar sus movimientos para poder cumplir con unos ideales estéticos institucionalizados, pero también con un ideal del cuerpo sano y moralmente orientado hacia a la rectitud y la corrección.

Volviendo al caso de Son de Habana, la tensión entre distensión y rigurosidad en los usos del cuerpo se hace evidente en las dificultades que han tenido desde la dirección para atraer a las y los “rumberas/os” y a los “bailadoras/es” a disfrutar del espacio los viernes y en eventos de Fiebre de Social. Al respecto, la siguiente nota en mi diario de campo:

Mientras descanso de la clase personalizada con Giovanni⁷⁰, él nos invita a Javier y a mí a una cerveza y nos hacemos junto a la barra para charlar. Me cuentan que el viernes se abrió

⁷⁰ Alumno de la academia Son de Habana, vinculado desde 2021. Hombre, heterosexual, de unos 45 años.

hasta la media noche, porque había poca gente. Giovanni dice que él estuvo en Salsa Camará⁷¹ y que estaba repleto. Hablamos sobre los posibles motivos por los cuales la gente no se queda a rumbear en Sin Visa. Javier dice que debe ser porque el trago es más barato en otros establecimientos o porque la gente se intimida cuando ve bailarines “haciendo toda su magia en la pista”. Giovanni confirma lo de los bailarines y dice que a veces es muy difícil sacar a alguien a bailar, porque todas las mujeres que conoce de la academia son mucho más avanzadas que él. Siente que en el bar puede sacar a bailar a quien quiera sin preocuparse por pasar vergüenza. Yo agregó que algo en la disposición del espacio puede afectar. Quizás los espejos, porque la gente no está acostumbrada a verse mientras baila, como lo están los bailarines. La iluminación no, porque a esa hora se apagan todas las luces y se utilizan “las de la rumba”. Giovanni agrega: “aquí no dan muchas ganas de tomar porque casi nadie toma. Da como pena ser el único”. [Nota del 11 de septiembre de 2021]

Comprender estas tensiones y contradicciones es crucial porque arrojan luces sobre la situación social en la que se sitúan estas prácticas de baile, en un intermedio complejo entre el interés por mantenerse articuladas con el mundo de la rumba, sus dinámicas y tendencias, mientras que se espera su regulación a través de las lógicas del contexto pedagógico, es decir, unos objetivos de aprendizaje, con sus respectivos niveles y contenidos; unos requerimientos sobre el cuerpo, su estado físico y emocional, su higiene y su vestimenta; el cumplimiento de unos horarios y el compromiso con una asistencia regular; y, por supuesto, el seguimiento juicioso de las indicaciones de un maestra/o. Al final de cuentas, las/os alumnas/os invierten su dinero a cambio de un paquete de clases que implica unos beneficios, pero también, la inserción en este universo y sus condiciones particulares.

2.3.1. El taller del movimiento y el trabajo artesanal del baile

Como se viene perfilando en lo analizado hasta ahora, es preciso reconocer que el contexto pedagógico que nos atañe tiene como objeto central el movimiento corporal que se trabaja/fabrica por medio de unos rituales y unas relaciones sociales entre maestras/os y aprendices. En esa medida, la academia también puede ser entendida como un taller artesanal, es decir, como un espacio social y un factor de cohesión social “mediante una taza de café (...); mediante una tutoría (...) [formal o informal]; o mediante el hecho de compartir información cara a cara” (Sennett, p. 96). Allí se le da atención e intención al estudio del movimiento en los distintos estilos y géneros con los que se conoce uno u otro

⁷¹ Bar de salsa localizado justo en diagonal a Son de Habana, sobre la cra. 11 con calle 70ª.

baile –en su dimensión de producto cultural– y que son ofertados como parte de un programa de aprendizaje. Visto de esta manera, el baile toma la forma de una “artesanía del movimiento”, entendida como un proceso por el cual se *aprende a hacer* con el cuerpo, desde el trabajo minucioso con sus posibilidades cinéticas.

Este taller del movimiento funciona, según hemos visto, como una institución/empresa en la cual se pone al servicio de los clientes-usuarios/os una serie de opciones para acomodar el producto y el proceso a sus necesidades e intereses personales. No obstante, si acercamos el lente lo suficiente para ver de cerca lo que sucede después de las primeras semanas de ejercicio de las prácticas de baile, podemos ver cómo la *experiencia* del cliente-usuario/o se entronca con la del/a aprendiz-artesano/a inserto en las lógicas del taller. Esto significa que su *hacer* encuentra un motor en aquel “impulso humano duradero y básico [entendido como] el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (2009, p. 20), definición primaria de artesanía esbozada por Richard Sennett. Un impulso que se extiende en el tiempo hasta convertirse en una práctica regular y significativa, dentro de la cual se producen y se transforman los sentidos sociales que cada persona asocia con su deseo movilizador.

2.3.2. Los saberes en el baile

Las habilidades, destrezas y conocimientos que están en juego en este trabajo artesanal, componen el conjunto de saberes que se intercambian durante las clases y en otros momentos dentro de la academia-taller. Como señalé en el primer capítulo, estos saberes beben de la trayectoria histórica, cultural y social de cada uno de los bailes como producto cultural; de su relación con unas músicas y sus propios componentes –ritmo, armonía, melodía–; de unos discursos sobre el cuerpo y sus usos; al igual que de las nociones e imaginarios de género, clase, raza, edad y origen que sus agentes han incorporado y reproducen. En ese sentido, propongo comprenderlos partiendo de la siguiente tipología: saberes de tipo técnico-estético, histórico-cultural, expresivo-performativo, relacional y corporal. Esta diferenciación es estratégica para el análisis, pero no implica que los saberes sean excluyentes entre sí. Por el contrario, funcionan de forma articulada y muchas veces complementaria.

Saberes técnico-estéticos

En el nivel técnico-estético se enseña a los aprendices el reconocimiento e incorporación de unos esquemas de movimiento, unas formas y unas estéticas que ordenan

y configuran el cuerpo al bailar. Se habla, pues, de unas habilidades fundamentales para marcar el ritmo de la música por medio de “pasos básicos” con la parte inferior del cuerpo, que se corresponden con un conteo (1,2,3-5,6,7, en el caso de la salsa; 1,2,3,4-5,6,7,8, para la bachata, por mencionar los más usados). Así mismo, se enseñan movimientos transversales a distintos bailes como “la marcha”, “los *taps*” o “marcas”, “los escobillados”, las ondulaciones o círculos de torso y cadera, las indicaciones para girar, entre tantos otros; ciertas posturas más o menos erguidas o arqueadas, de piernas y torso estirados o, por el contrario, con una flexión profunda y una inclinación hacia el suelo⁷².

En palabras de Ana Sabrina Mora, “en la danza, en tanto técnica corporal, la persona utiliza su cuerpo como instrumento, lo modifica como objeto y lo construye como producto” (Mora, 2011, p. 438). Aquello, sumado a la incorporación de unas “estéticas institucionalizadas que se han construido en [una u otra] danza” (Tilagüy, 2019, p. 12), habla del trabajo sobre un cuerpo cuyo movimiento se moldea y se configura para dar cuenta – una vez “producido”– del género o estilo que se está bailando. Así pues, se trata tanto de unas habilidades desarrolladas por medio de ejercicios repetitivos y regulares, a partir de la conexión cuerpo-cabeza –en los términos de Sennett–; como de una base sobre la cual se cimientan pretensiones sobre los modos “correctos” y legítimos de bailar en cada caso.



⁷² Para hacerse a una idea de estos saberes técnico-estéticos recomendando ver las grabaciones de algunas de las clases de la academia incluidas en la miniserie documental. Adjunto la lista [“Grabaciones de clases y eventos”](#), disponible en el canal de YouTube de El Baile, Los afectos.

*Imagen 7. Explicación de la postura y forma corporal de espalda y brazos en la salsa estilo Colombiano, para las mujeres*⁷³. Abril 04 de 2021.

Como se puede ver en la imagen anterior, la salsa estilo Colombiano –particularmente el estilo Caleño–, exige para hombres y mujeres cierta postura corporal erguida, mientras que se exhibe el pecho y la cola, y se diseñan líneas rectas con los brazos. Así mismo, otros géneros y estilos han tomado como referente la danza clásica para configurar ciertas posturas y movimientos, con los cuales “cualificar” y “embellecer” el resultado de su producción corporal –con ciertas modificaciones como las curvas pronunciadas que permiten exhibir pecho y cola–. Esto pasa por el uso de movimientos de brazos en extensión y la búsqueda de algunas líneas corporales con espalda y piernas, como se puede ver en la imagen anterior; pero también, cierta forma de girar y marcar poses en el baile. De hecho, para quienes se especializan en el estilo Línea –el más popular en los certámenes internacionales– estos esquemas y formas son, como su nombre lo dice, lo que caracteriza el modo de bailar y, a la vez, lo hace particularmente “elegante y bello” en comparación con otros.

En oposición, profesoras/es y alumnas/os hablan de otros bailes como “menos técnicos y estéticos” –e incluso, “toscos” y “feos”– refiriéndose, usualmente, a aquellos que tienen una relación estrecha con las prácticas populares en las calles y en la rumba, más que con el salón de baile –como el baile de la timba cubana o la llamada “bachata tradicional”–. Esta oposición calle/salón se alimenta de la dicotomía entre sabor vs técnica–estética, alegría-espontaneidad vs solemnidad-rigidez, naturalidad vs artificialidad, autenticidad vs impureza. Para citar un ejemplo, la profesora de Estilo Femenino Cubano sostiene que “la estética es lo que otra persona cree que se ve bien en el baile. Eso, en oposición al sabor” (Entrevista 8). Esta creencia se refuerza en la mayoría de definiciones del “sabor”, entendido como la expresión de un sentir personal, un estilo propio para bailar, el ingrediente personal y diferencial.

Estas dicotomías están directamente conectadas con la tensión histórica abordada por Ángel Quintero en su libro *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile* (2009), entre “bailes de salón” y “bailes a la intemperie”. Según analiza el autor, los primeros son el producto de un proceso de blanqueamiento y de “somatización de los modales” (p. 108), que se sumó a la represión de “la expresividad corporal como ancla de la «barbarie»

⁷³ Para conocer más sobre los saberes técnico/estéticos relacionados con el baile de la salsa caleña, para las mujeres, recomiendo ver el cuarto capítulo de la miniserie documental: [“Al compás de lo bello y lo difícil”](#).

para el vuelo civilizado del espíritu” (p. 133). Todo esto en correspondencia con unos valores estéticos hegemónicos basados en cánones europeos. Por su parte, los segundos son vistos como prácticas cercanas a la naturaleza –entendida como opuesta a “lo culto”– en las que el cuerpo se expresa de por medio de una sociabilidad más libre y espontánea (p. 126), que se ve reflejada también en las formas y esquemas corporales al bailar.

La dicotomía se actualiza en la distinción reiterada entre estilos de baile – tradicionales/populares vs modernos/escénicos–, partiendo de nociones clasistas y racistas incrustadas en la concepción más popularizada de la técnica y la estética en el campo de la danza, según lo que he podido identificar. Así pues, no es gratuito que los bailes considerados como “más elegantes y bellos” sean aquellos intervenidos por procesos rigurosos de blanqueamiento y elitización en academias y salones de baile, en correspondencia con los valores hegemónicos a los cuales responden festivales y competencias internacionales. El resto de estilos y modos de bailar son asociados con “la rumba del barrio” y el “baile de la calle”, tanto como con las “raíces negras” de los bailes mulatos.

Ahora, en el caso de Son de Habana, es importante reconocer también que unos y otros se encuentran insertos en unas condiciones por las cuales ya han sido configurados como bailes formalizados –ajustados a un conteo, unos pasos, unas figuras, etc.–, y en donde no están eximidos del trabajo corporal en unas habilidades técnicas y unas estéticas que también exigen la regulación y estructuración de los movimientos, un disciplinamiento de los cuerpos. A propósito de las tensiones entre versiones de estos saberes, el siguiente ejemplo tomado de un entrenamiento de “bachata tradicional”⁷⁴ para el montaje de una coreografía de competencia:

Mientras marcan la secuencia, JJ⁷⁵ llama su atención: “¡Hombres!”, dice mientras mueve exageradamente la cadera de lado a lado [como se enseña a hacer en la bachata de salón] y luego remata con un “no” enérgico con la cabeza. “¡Ordenen esas caderas!”. (...) Y recuerden que la tradicional no se baila estética, no suban aquí [se refiere a la postura de la espalda y la flexión de las piernas], es hacia abajo, agáchense. [*Nota del 20 de febrero de 2021*]

⁷⁴ Recomiendo ver el [montaje de bachata tradicional](#), grabado como parte de la miniserie documental (min. 0:00 a 0:48).

⁷⁵ JJ Guillarte es un hombre de 29 años, heterosexual, blanco-mestizo, nacido en Venezuela. Se formó como bailarín en su país y en Cuba. Se dedica por completo al baile, dando clases grupales en distintas academias de la ciudad y algunas privadas.

De hecho, aunque se insiste constantemente en el disfrute y la sociabilidad como objetivos para el proceso de aprendizaje –valores asociados a la rumba y al baile no formalizado–, sus directoras/es vuelven siempre sobre el interés de enseñar a “bailar bonito y técnico”⁷⁶, acogiendo aquellos valores hegemónicos basados en unos intereses de clase y unos imaginarios sobre lo bello/culto/bueno en el baile. Se habla, pues, de unas prácticas de baile configuradas para “elevar [la] rumba bohemia a una rumba técnica, una rumba bonita” (Entrevista 4.2.), desde los distintos estilos que se ofrecen en el portafolio de servicios. “[La] rumba técnica la disfrutas más y te apartas un poco de los mitos de que «sin alcohol no puedes divertirse»” (*Ibíd.*), agrega Javier Puentes (director), lo que nos vuelve a enfrentar al imaginario que vincula la rumba con el alcohol y coloca a las prácticas de baile formalizadas –y técnicas-estéticas– en un estadio aislado, “más sano” y disciplinado.

Saberes histórico-culturales

Partiendo del ejemplo anterior sobre la bachata tradicional, quisiera introducir una segunda categoría de saberes sobre los cuales se insiste en clases y ensayos, aquellos que beben de las tradiciones/trayectorias histórico-culturales de las músicas y bailes mulatos de América Latina. “Toda la bachata es dominicana”, le explica la profesora de bachata básica⁷⁷ a uno de sus alumnos, “entonces, para diferenciar, se le dice «tradicional» o de «pueblo» a una, y «sensual»⁷⁸, «fusión», «moderna», [«de salón»], etc., a las demás” [*Nota del 01 de febrero de 2021*]. Estos saberes transmitidos por maestras/os señalan unos procesos históricos y culturales que han dado forma a los distintos bailes, en tanto productos en constante proceso de configuración, pero también unas “marcas de origen”.

Así, se enseñan algunos aspectos técnicos y expresivos/performáticos de la mano con breves explicaciones sobre aquello que evocan o su significado:

En la clase de “Casino Básico”, Diego⁷⁹ les enseña a los tres alumnos el movimiento de los brazos en la rumba cubana y les pide que lo imiten. La mirada de ellos fluctúa entre Diego y su propia imagen en el espejo. En medio de la práctica, Diego arroja una

⁷⁶ En el primer capítulo de la miniserie documental, “[El salón, la gente y el ritmo](#)”, es posible escuchar un poco más sobre el discurso de directoras/es en relación con los objetivos técnico/estéticos.

⁷⁷ Habla aquí Mayra Alejandra Moreno, una mujer de 26 años, blanca-mestiza, heterosexual, nacida en Bogotá. Es abogada de profesión y se formó como bailarina en el grupo institucional de su universidad. Lleva casi tres años vinculada a Son de Habana.

⁷⁸ Para otros profesores, incluso, resulta errónea la denominación «bachata sensual» –la más utilizada en el discurso publicitario de la academia–, pues consideran que la sensualidad es propia del género y no le corresponde a un estilo en particular, al que sería más conveniente llamarle «bachata de salón».

⁷⁹ Diego Díaz es un hombre de 29 años, nacido en Venezuela. Se identifica como blanco-mestizo y homosexual. Es Ingeniero químico de profesión y se formó como bailarín en su país. Llegó a Bogotá en 2018 y, desde entonces, se dedica a dar clases de baile y trabaja en el día en un restaurante.

explicación sobre el gesto de subirse el pantalón en la Columbia: “Los hombres que bailaban esto se levantaban el pantalón para mostrar sus medias con hilos de oro. Decían: “¡mírenme, tengo plata!”, exclama mientras se agarra el pantalón desde la cadera. [Nota del 07 de septiembre de 2020]

Mientras vemos el ensayo de casino, Diego me explica que eso que están bailando las/os chicas/os del grupo es Changüí, y que son los viejos los que lo bailan en Cuba, razón por la cual se arrastran los pies⁸⁰, a diferencia del Son. [Nota del 06 de febrero de 2021]

En estas asociaciones, los saberes histórico-culturales aluden a formas de “simulación” o de “representación mimética”⁸¹ existentes en la rumba cubana, como en casi todos los bailes del llamado “folclore cubano” –seculares y religiosos–, que imitan gestos de la vida cotidiana de los seres humanos⁸² o simulan acciones de seres vivos y divinidades. Así mismo, otorgan relevancia a especificidades que ligán un gesto o un modo de bailar a los agentes que los configuraron como tal, permitiendo una mayor conciencia sobre las historias locales de cada género y estilo. Esto resulta especialmente interesante en el primer ejemplo, puesto que el saber compartido sobre el gesto de levantarse el pantalón y mostrar las medias ubica a la rumba cubana en un contexto colonial en el cual las personas esclavizadas eran privadas de ciertas prendas y elementos de vestir, reservadas para las personas que gozaban de libertad y que hacían parte de las clases privilegiadas de la sociedad.

Conocimientos relacionados con bailes de base ritual, como el Abakuá y los bailes a los Orishas de la religión yoruba, también son compartidos por algunas/os profesoras/es. En este caso llama la atención la cuidadosa observación de los saberes sagrados que sólo le está permitido saber a quienes están iniciados en la religión y, en el caso del Abakuá, exclusivamente a los hombres. Se enfatiza sobre el contexto secular en el que están enseñando unos bailes que son de base religiosa, dando a entender que se trata de un performance en el que no operan los mismos sentidos que tienen legitimidad en el espacio ritual. Sin embargo, en ocasiones se observan con el mismo juicio y de forma celosa

⁸⁰ Recomiendo ver el video del [montaje de Son Cubano](#) que hace parte de la miniserie documental, para hacerse a una idea del modo en que se marcan las pisadas en este baile.

⁸¹ Conceptos tomados de Alejandro Ulloa, en su texto *El baile: un lenguaje del cuerpo*, quien anota que “la danza, generalmente de carácter mimético, ha sido asociada a procedimientos rituales de la religión y de la magia, en las sociedades ágrafas, bien sea para la invocación del espíritu de los ancestros, para celebrar la caza y las cosechas, o bien para someter imaginariamente las fuerzas naturales, ritualizar la guerra, representar la vida y la muerte, simbolizar las divinidades, o simular acciones relacionadas con ellas” (2004, p. 128).

⁸² O simulan y representan, como anota Ulloa, el acto sexual por medio de movimientos de la pelvis del hombre que apunta hacia la vagina de la mujer, como es el caso del vacunao en el guaguancó (2004, p. 129). Para ver el gesto del vacunao, recomiendo el video de [montaje de Guaguancó](#), grabado como parte de la miniserie documental, en el minuto 0:53.

algunos de los códigos y normas, de forma que terminan por hacer parte del espacio de aprendizaje⁸³.

Otros saberes de tipo histórico-cultural tienen que ver con la trayectoria de las músicas mulatas, sus actores, actrices y los distintos géneros y estilos que corresponden con los modos de bailar. Algunas/os profesoras/es hacen énfasis constante en la identificación y diferenciación entre, por ejemplo, una timba, un mambo, un chachachá, un bugalú, un son, una guajira, etc. Para otros, el esfuerzo está en reconocer los distintos instrumentos que participan de los ensambles musicales en una u otra canción, haciendo hincapié en las bases percutivas con las cuales se asocia la marcación rítmica de los pasos básicos. De hecho, una de las clases de la academia está dedicada a la “interpretación musical” y en ella se espera que las/os alumnas/os aprendan a “bailar sobre los instrumentos” –con la clave, las congas, las trompetas, etc.–, como una estrategia para diversificar el baile que se liga exclusivamente al conteo.

Adicionalmente, a la caracterización instrumental de los géneros y estilos musicales se suman explicaciones sobre el origen de unos y otros bailes mulatos, del siguiente tipo:

Durante el ensayo de casino, JJ dice que hubo un hombre que le puso percusión al Son y pregunta al grupo quién fue. Alguien, que no veo, responde: “Arsenio Rodríguez”. JJ continúa explicando: “Elito Revé canta Changüí. Los Van Van cantan songo. (...) Todo género percutivo viene de África. (...) ¿Cómo se llama la joda esa? La colonización. Con la colonización se mezclaron todas esas vainas, que tienen de español y de francés. Es África, luego Cuba, luego NY y de ahí pa'l mundo” [*Nota del 06 de febrero de 2021*].

Estos y otros saberes similares hablan del capital cultural con el cual cuentan profesoras/es de la academia, reunido por medio de indagaciones personales y, sobre todo, a través de las enseñanzas de sus maestras/os. Son conocimientos que apuntan a los múltiples referentes con los cuales cuentan unas/os y otras/os bailarinas/es, según el lugar y la(s) escuela(s) en la(s) cual(es) se formaron. Muchos de estos beben de imaginarios populares sobre los bailes “latinos” como producto de una “mezcla” de elementos heterogéneos que terminan por coexistir de forma armónica e incuestionable,

⁸³ Al respecto, la siguiente entrada en mi diario de campo: “JJ les dice que van a aprender el estilo general de la Columbia primero, que es para hombres. Agrega que para las mujeres hay un estilo de bailar Columbia, que aprenderán después. «La forma de pedir permiso para entrar que es con la mano abierta está mal. Porque es del abakuá, y en la rumba no se baila Abakuá. Se hace con un dedo». Acto seguido, Milagros pregunta que significa eso y JJ le responde que no le puede decir porque ella es una mujer” [*Nota del 13 de febrero de 2021*].

desconociendo la compleja hibridación que subyace a su configuración y la vigencia de las formas de poder que operan en su *hacer*.

Saberes expresivo-performativos

Me gustaría hablar de otros dos tipos de saberes que considero se transmiten e intercambian en las prácticas de baile, tomando como punto de partida la siguiente propuesta de Alejandro Ulloa sobre el lenguaje del cuerpo al bailar:

Un cuerpo relajado para el goce, un cuerpo que se exhibe en vez de doblegarse, un cuerpo que tiene en el corazón el origen del ritmo vital y vuelve a él hecho melodía. Un cuerpo adiestrado en el movimiento de los pies, de la cintura, de los brazos que la aprieten, marcando el paso, siguiendo el compás. Cuerpo que va y viene llevado por el ritmo, jugando con el tiempo. Bailar, es tal vez, la forma de comunicación no verbal por excelencia. Bien sea en la pista de una discoteca, al aire libre o en la sala familiar, el acontecimiento del baile permite otras formas de expresión entre los seres que bailan, independientemente del lenguaje verbal. A través de él los bailadores se comunican y pueden identificarse. No es necesario que las personas hablen el mismo idioma, para que puedan reconocerse o intercambiar sensaciones, sentimientos, habilidades y saberes que se comparten en la danzante interacción de los cuerpos. Más aún, podría decirse que, tanto a nivel de la subjetividad de los bailadores como de su expresión kinésica, hay contenidos que no pueden comunicarse con palabras. (2004, p. 136)

En este fragmento se encuentran condensadas distintas dimensiones del aprendizaje del baile, como son el trabajo artesanal del movimiento, entendido por Ulloa como un “adiestramiento”, es decir, como el entrenamiento y la instrucción del cuerpo por la cual se desarrollan unas capacidades que nos permiten participar, como entendidos e iniciados, de un código y una gramática del baile, dentro de un campo cultural. Esto tiene que ver tanto con el saber técnico-estético, como con los saberes expresivos-performativos y relacionales de los que hablaré a continuación. Así, se puede hablar de unas intenciones interpretativas, expresivas y comunicativas que responden al encuentro de nuestros cuerpos con la música, con otros cuerpos y con el contenido que cada agente posee para poner en juego dentro de ese intercambio no verbal.

En relación con la música, como bien lo anota Ulloa, el baile es metáfora del tiempo, del ritmo de la música que habita por medio del movimiento corporal. Se trata, pues, de aprender a “llevar el ritmo de la música” con el cuerpo, haciendo énfasis para ello, usualmente, con los pies, pero también con rodillas, caderas, torso, hombros, brazos, e incluso, cabeza. Así mismo, bailar implica habitar el espacio con el cuerpo, bien sea uno

reducido –“bailar en una baldosa”– o recorriendo una superficie disponible con pasos caminados, figuras y demás. Por consiguiente, la expresión corporal que resulta de comprender la relación particular entre tiempo-espacio al bailar se convierte en el requerimiento primordial y fundamental para participar del performance corporal y la comunicación.

No obstante, es usual toparse con una afirmación en el discurso de profesoras/es y alumnas/os según la cual no basta “llevar el ritmo de la música”, pues la expresión integral de la experiencia sensible requiere un involucramiento absoluto de la persona, en cuerpo, mente y corazón. Se proclama la necesidad de “dejarse llevar por la música”, “sentir y conectarse la canción”, “dejar que el cuerpo entero se mueva con el ritmo”, como una condición para bailar bien y de forma auténtica. Esta creencia, por supuesto, encuentra una correspondencia en el imaginario del/a “latina/o” como bailador/a nato que lleva el ritmo y el “sabor” en la sangre, que cuenta con unas habilidades que parecen preceder, incluso, su propia existencia y que componen sus “raíces”. En oposición a ello, la/el extranjera/o –no nata/o– que se interesa por aprender a bailar, suele ser visto como aquel que difícilmente podrá acceder a la expresión integral del sentir de la música al no haber tenido la fortuna de nacer en tierra de bailadoras/es.

Esta observación me lleva a caracterizar el tercer tipo de saberes que se transmiten e intercambian en la academia Son de Habana, aquellos relacionados con las posibilidades de manifestación del sentir en la interpretación musical por medio del movimiento corporal, como del performance de unas identidades de género, origen y raza. En el trabajo de atender a las prácticas de baile durante el ejercicio etnográfico estos saberes fueron, sin duda, los que me resultaron más interesantes por su presencia constante en los discursos y acciones concretas de profesoras/es, tanto como de alumnas/os. Su intercambio tiene una importancia especial pues promete el acceso a un capital corporal y a la vez simbólico, por el cual una persona puede disfrutar de ciertos ambientes estéticos y ser reconocible como participante dentro del campo del baile.

“El que mejor baila es el que más se lo goza”. Tal es la premisa que podría condensar las apreciaciones de alumnas/os y maestras/os sobre la experiencia sensible del baile y su expresión, que habla sobre el proceso de *hacer cuerpo* –incorporar– en la práctica. Y, aunque puede resultar evidente y reiterado, se trata de una afirmación compleja, que involucra distintos saberes sobre la expresión corporal que pueden resultar incomprensibles

y ajenas a muchas personas. Por una parte, esta noción del goce⁸⁴ está indiscutiblemente ligada al movimiento corporal y a, por lo menos, tres nociones primordiales y críticas: el “sabor”, la “sensualidad” y la “confianza/seguridad”. Son propiedades que fueron señaladas en repetidas ocasiones por las/os sujetas/ps que participan de las prácticas de baile en la academia, y que atribuyen al carácter de una persona que baila, encarnándolas en su movimiento corporal.

Como parte de las preguntas específicas que decidí plantear durante las entrevistas para la miniserie documental “Sentir es crear sentido”, indagué por las percepciones sobre el sabor entre alumnas/os y profesoras/es. Para los primeros, la definición solía estar ligada a la idea de un cuerpo que se ve relajado y que es capaz de desestructurarse para abandonar la rigidez y apropiarse de unos esquemas más libres de movimiento, en comparación con los que cotidianamente asumimos, en el trabajo, en la interacción social, en el espacio público, etc. También se le asocia al “toque personal” que se imprime en el movimiento y que hace distintiva una forma de bailar, haciendo uso de todo el repertorio de movimientos que una persona posee. No obstante, para varias personas esta es una dimensión que resulta incomprensible como posibilidad expresiva, y se reconoce como una carencia: “el sabor es la distancia entre lo que yo hago y lo que hace mi profesor”, afirma un alumno.

En el caso de las/os profesoras/es, se habla de esta propiedad en articulación con la interpretación musical y de la sensibilidad hacia el sonido de los distintos instrumentos. “Para mí el sabor es simplemente vivir la canción, exportar todos los instrumentos, todo lo que está dentro de esa canción, sacándolo a tus extremidades, a todo tu cuerpo, ese bailadito”, anota Diego Díaz profesor de Casino (Entrevista 6.2.) Se habla, también, del sabor como una habilidad para mezclar distintos ingredientes/saberes incorporados al momento de bailar; o como la expresión de un “sentimiento” que se sitúa/localiza en partes específicas del cuerpo, como manos, pecho, cadera, etc.

En lo que coinciden unas y otros es en la idea del “sabor” como algo que se extrae del interior, que se “saca” para ser transmitido al bailar. Así mismo, en que es algo que poseen algunas personas más que otras por cuenta de su experiencia cultural –su capital–, pero

⁸⁴ En la historia de las músicas cobijadas por el fenómeno salsero el goce y el sabor están vinculados y son celebrados por distintas famosas expresiones cantadas, como «azúcar» (popularizado por la grandiosa Celia Cruz), «acángana», «bembé», «ecuaíey», «azúcar», «saoco», «yenyere» y otras. Para conocer más sobre sus usos, el *Diccionario Salsero* (Salsa Sin Miseria, 2018) propone algunas definiciones en las que es posible rastrear asociaciones a imaginarios de raza y de la identidad “latina”.

que es posible trabajarlo para hacerlo evidente cuando no es “natural” expresarlo. De una u otra forma, se trata de una cualidad expresiva altamente estimada e, incluso, imprescindible para bailar la totalidad de los géneros y estilos que se enseñan en la academia. Algo similar sucede con la sensualidad, entendida como una actitud que se transmite y que permite atraer la atención de otras/os sobre lo que se *está haciendo*. Sin duda alguna, este concepto pone el foco sobre el cuerpo y su movimiento como objetos de deseo con los cuales se produce el performance erótico y de seducción que tanto se celebra como “propio” de los bailes “latinos”.

A partir de las percepciones de alumnas/os y profesoras/es acerca de la sensualidad, comprendo que se relaciona con gestos como la sonrisa, la forma de mirar, de tocarse a sí misma/o o a otras/os, y de exhibir movimientos fluidos, usualmente ondulatorios, con ciertas partes del cuerpo como las caderas, el pecho y los brazos. Ninguna de estas asociaciones es gratuita si se recuerda que la sensualidad es pensada, regularmente, como cualidad del performance de “lo femenino”. Al serlo, su expresión se encarna en los lugares del cuerpo que son foco de deseo desde la mirada sexualizante masculina. Por ende, se suele acoger con vergüenza o con mofa el que se le pida a un hombre expresarse sensualmente al bailar —en una buena parte de los casos—, como un llamado a performar “lo femenino” que puede poner en ridículo y en riesgo la identidad “masculina” y heterosexual de aquel que lo acoja. En las ocasiones en las que se celebra que un hombre feminice su baile suele tener que ver con el imaginario que vincula homosexualidad a “feminidad”, como sucede en el caso de profesores y bailarines que se especializan en el llamado “estilo femenino”.



Imagen 8. Clase de “Estilo femenino Bachata y Salsa” en la que el profesor requiere el uso de tacones para el performance de “lo femenino”. Febrero 25 de 2021.

Continuando por esta vía, resulta significativo que, en la misma medida en que se proclama la sensualidad como atributo expresivo del performance de “lo femenino”, se enfatiza en la elegancia como determinante. Por su postura y sus movimientos –como ya lo he mencionado antes–, pero también por su relación directa y, de nuevo, *inherente* con un elemento en particular: los tacones. En palabras de uno de los profesores de la academia, portavoz del estilo “femenino” en la academia, desde sus clases de Lady Style Bachata y Salsa:

“Una de las cosas que caracteriza a la mujer es por su elegancia”, dice Alejandro mientras se pone sus tacones para iniciar clase. “Yo digo que esto [los tacones] le da postura, más elegancia, desde hace años cuando se crearon. Porque esto es ser como una guerrera, porque antes sufrían las mujeres al colocarse un tacón. Lo que más representa a la mujer a través de los años. ¡Y son difíciles de poner, también!” Cuando logra ponérselos y se ve en el espejo, agrega, “y la cadera se nota más, también, con los tacones”⁸⁵. [*Nota del 25 de febrero de 2021*]

En su discurso, el uso de los tacones en su asociación a la elegancia, la belleza y la postura ideal –erguida y “estilizada”–, se celebra y se promueve con tal insistencia cuando se forma a las mujeres en el performance de “lo femenino” que ha terminado por transformarse en algo más que un saber técnico, estético o expresivo; se ha consolidado como un marco de referencia fundamental para muchas mujeres que asisten a las clases. Para ello se argumenta, desde una postura supremamente conservadora y engeneradora, un supuesto “empoderamiento” de las mujeres “que luchan con el día a día, de verse bonitas”; esfuerzo que, según esta creencia, se hace efectivo en el momento en el que se calzan sus tacones. “Luchar en el día a día, ponerte no solo unos tacones, sino tratar de verte femenina para ti, es la esencia de la delicadeza, los detalles que coloca la mujer a la hora de hacer algo”, explica el profesor Alejandro⁸⁶, haciendo un paralelo entre la vida cotidiana y el baile.

⁸⁵ Sobre estos afectos vinculados al uso de los tacones vuelve María Fernanda Perdomo, alumna entrevistada en el capítulo 4 de la miniserie, [“Al compás de lo bello y lo difícil”](#). Allí replica precisamente esta asociación entre el uso de los tacones y la oportunidad de exhibir la cadera como atributo específicamente “femenino”.

⁸⁶ En el caso de otras/os profesores –la mayoría de las/os que enseñan en la academia– se da por sentado el uso de los tacones cuando se trata del performance de “lo femenino” y de la indumentaria que lo soporta. Así, algunos pasos se adaptan y modifican para que las mujeres puedan realizarlos “como si tuviesen puestos sus tacones”. “Las chicas bailan colombiano sobre las puntas para poder usar, luego, los tacones” (Entrevista 9), indica Camilo, profesor de salsa estilo Colombiano.

Estos ejemplos –unos de tantos que se podrían mencionar como parte de los saberes expresivo-performativos– permiten considerar que, tanto el sabor como la sensualidad aparecen acentuados, en los discursos y representaciones de las/os sujetos que bailan, por una tercera cualidad/actitud a poseer: la confianza/seguridad en una/o misma/o, es decir, la capacidad de expresarse como si fuese algo propio y “natural” de la persona. En oposición a las actitudes impostadas que se le atribuyen a quienes no se desempeñan en el campo de juego, se espera de las y los entendidos la manifestación de un *habitus*, en los términos de Pierre Bourdieu, es decir, de ciertas “disposiciones adquiridas, permanentes y transferibles” con las cuales nos es posible orientarse “en un espacio social sin necesidad de reflexión” y que “permiten actuar, percibir, sentir y pensar de cierta manera” (Álvarez y Trujillo, 2011, p. 14).

Ahora, si bien se cree que estas disposiciones pueden ser desarrolladas en contextos festivos o por medio del aprendizaje informal –en casa, con amigos, etc.–, en el contexto de la academia se ofrece como otra de las múltiples promesas a las cuales se puede acceder con una asistencia asidua a las clases y entrenamientos. En otras palabras, la expresión sabrosa, sensual y segura para bailar, que condensa la exteriorización del goce asociado a los bailes latinos, es capitalizada en estos espacios formalizados como parte del ramillete de atributos a adquirir. Como bien lo anota Andrea Tilagüy en su trabajo “Feminidades en su salsa”,

(...) el entrenamiento que recibimos para bailar implica encarnar en el cuerpo la alegría, el goce, la sensualidad, la atracción sexual. Entonces, la manera en que se carga de sentido al cuerpo por medio de estas categorías implica imaginarios y discursos sobre la raza, el género y la sexualidad. (2019, p. 47)

He aquí el punto más crítico de este tipo de saber: la expresión de ciertas actitudes/cualidades es requerida para hacer efectiva una u otra identidad de género, raza y origen, además de una ideología de la relación y el romance heterosexual. Al bailar, se performa “lo femenino”, “lo masculino”, “lo negro” –o “lo afro”⁸⁷–, “lo heterosexual” y “lo latino”, observando estrictamente los requerimientos expresivos de cada uno. Se enseña en la mayoría de las clases, en correspondencia con lo que suele manifestarse como válido en el baile de la rumba y otros lugares festivos. En este sentido, tanto los discursos y

⁸⁷ Movidos por lo que en mi opinión es un temor permanente a ser considerados como “políticamente incorrectos” y ser tildados de racistas, muchas/os de los entrevistados prefieren hablar de “lo afro” e, incluso, se disculpan y dan explicaciones cuando usan el término “negra/o”.

prácticas de directivas/os, como los de la mayoría de profesoras/es tienen un carácter profundamente conservador y acrítico respecto a las relaciones de poder que se sostienen en el baile y, en especial, en los bailes “latinos”. Son, en últimas, saberes que se transmiten desde una perspectiva engeneradora, enclasante y racializadora que reproduce violencias cotidianas sobre los cuerpos de las personas.

En esta línea, para el performance de “lo femenino” –bien sea producido por una mujer o, como sucede con frecuencia en el campo de la danza, por un hombre–, va más allá de la ejecución de unos pasos específicos para el rol de la parte “guiada” en el baile, y se convierte en la afirmación de una expresión constante de sensualidad, tanto como de delicadeza y docilidad, o, desde otra óptica, desenvoltura y vanidad. Por su parte, “lo masculino” se *hace efectivo* cuando se transmite seguridad, fortaleza y claridad. Juntos conforman, como se proclama con frecuencia, el equilibrio idóneo y la relación complementaria que posibilita el baile en pareja, la armonía de la comunicación y de la expresión.

Adicionalmente, el performance de “lo negro”/“lo afro”/“lo afrolatino” pasa por la sensualidad, el vigor o la energía desbordante, y también por la expresión de una alegría encarnada, cualidad que se le atribuye también al performance de “lo latino” con especial insistencia. A esta identidad también se le asigna una actitud coqueta y pícara, desembarazada y cálida al bailar, desde unos imaginarios que sexualizan la raza negra. Estas cualidades/atributos resuenan con unos estereotipos que “conjugan representaciones sobre el territorio latinoamericano como alegre, sexualmente atractivo y caliente” (Tilagüy, 2019, p. 47), y que se recuerdan y resuenan con la noción de “lo tropical”, en tanto “categoría cultural y (...) operación ideológica deudora de las relaciones coloniales de poder, especialmente del determinismo geográfico y climático” (García González, 2016, p. 108).

Saberes relacionales

Sobre este cuarto tipo de saberes que propongo a raíz de lo vivido y lo estudiado, he dado ya algunas puntadas. En primer lugar, son aseveraciones que reproducen y dan preeminencia a una “ideología *straight* y de las relaciones sociales de sexo patriarcales basadas en la heterosexualidad” (Curiel, 2013, p. 55), la cual valida el romance heterosexual como forma idónea de relacionamiento entre las partes. Esto implica que los saberes relacionales están en su mayoría orientados al baile en pareja, bajo la fórmula heterosexual. Para ello, el trabajo artesanal del movimiento se concentra en la

comunicación cara a cara, en la que se suele prescindir del lenguaje verbal, haciendo uso de códigos de la «kinesis» –gestualidad– y la «proxemia» –distancias corporales–, como bien lo explica Alejandro Ulloa en su trabajo previamente citado (2004, p. 139). De esta manera se promueve la experimentación con otras y otros al bailar, de unos “modos [no verbales] de *sentir* al otro y *hacernos sentir* ante él” (p. 136).

En esta dimensión particular de la artesanía del movimiento orientada al relacionamiento, se exaltan actitudes como la escucha, el respeto por el cuerpo del otra/o y la armonía/coordinación. Son constantes los paralelos con la comunicación verbal, con la idea del baile como un lenguaje que se aprende y se comparte con otras/os. Para asegurar una buena comunicación, se enseñan formas de contacto e indicaciones, algunas de un alto grado de sofisticación artesanal⁸⁸. Manos que cambian de posición ágilmente para indicar un giro hacia adentro o hacia afuera; presión sobre ciertas partes del cuerpo – hombros, caderas, espalda baja– para indicar un movimiento ondulatorio o una pose; muslos y rodillas que aprietan y rozan para producir un movimiento en la parte baja del cuerpo. Se enseñan abrazos cerrados, en los que pecho, brazos, manos y espalda están en contacto, pero también agarres abiertos, desde los cuales dar inicio a las distintas figuras –secuencia de giros o enlazadas en pareja–.

Para reforzar el discurso sobre la comunicación en pareja, se habla y se enseña a experimentar “la conexión”, actitud ideal a la que se debe llegar al bailar en pareja para asegurar el disfrute mutuo. A partir de lo analizado, comprendo que se trata de un disponerse emocional –e incluso, espiritualmente– para bailar con otra persona durante el tiempo que dura una canción. Un entregarse al otro y confiar en su *hacer* durante el baile, que implica acceder a entrar en el juego de indicaciones y respuestas, contactos, proximidad y demás. “Conectar no es cuestión de saber sino de sentir. No tengo porque desconfiar del baile porque no hay nada malo detrás de todo eso”, dice Alejandro, profesor de Bachata (Entrevista 10).

Este saber en específico resulta supremamente interesante, a mí parecer, por dos motivos. En primer lugar, puesto que se proclama como un ideal, “sin importar que después no vuelvan a bailar o si usted tiene un marido, si le gusta o no le gusta esa persona” (*Ibíd.*), tomando las palabras del profesor Alejandro. Así, la conexión se caracteriza como una

⁸⁸ Recomiendo ver los videos de las clases para conocer algunas de estas indicaciones sobre el contacto corporal en los distintos estilos. Sin duda, el material audiovisual hace mucho más justicia a lo referido que las imágenes.

actitud en la que el baile aparece como práctica deserotizada, pasada por el filtro de lo espiritual y lo emocional, capaz de sobrevolar las pasiones sexuales. A pesar de eso, no deja de ser una actitud corporizada, pues se habla del encuentro entre las miradas, el torso u otras partes del cuerpo como puntos para fortalecer esa entrega mutua. A esto se suma, como segundo motivo, la insistencia en la conexión como una actitud de apertura y receptividad permanentes, que induce a soterrar –o al menos invita a soportar, por omisión– la incomodidad y la inconformidad ante la experiencia de bailar con una persona.

Es muy probable que la academia de baile sea ese espacio en el que conviven, en constante tensión, dos nociones sobre el baile que ya Quintero, en su libro *Cuerpo y cultura* (2009) ha resaltado. Por una parte, “lo romántico y lo erótico aparecen entrelazados en una dimensión emocional en la que el cuerpo y cultura no se anteponen, sino que se fecundan mutuamente” (p. 78). Bajo esta premisa, subyace a los bailes mulatos y sincopados un erotismo inherente, hasta el momento en que los esfuerzos civilizatorios de Occidente concentran sobre sus formas la somatización de los modales que terminan por oponer cuerpo –barbarie– a cultura –civilización–. Así, se configuran modos deserotizados de ejecutar y entender los bailes mulatos, que calan especialmente en contextos elitizados y formalizados como los salones de baile y las escuelas.

En el caso particular de Son de Habana, y especialmente en el baile de la salsa y la bachata –los más apetecidos entre el público asistente–, se enseñan formas de interactuar que mantienen vivo y vigente el erotismo en el baile, soportándose en las disposiciones aprendidas por unas/os y otras/os participantes hacia la seducción y la atracción sexual; en las letras de las músicas, que suelen hacer referencia al romance heterosexual; y, en el imaginario de los bailes mulatos como bailes que son, de base, “eróticos” y “calientes”. En tensión con esto, los discursos y acciones alineadas con el ambiente pedagógico que parecen invitar a la deserotización por medio de ciertas formas de disciplinamiento y regulación en las interacciones, de la promoción de relaciones de compañerismo y camaradería, pero también, intuyo, por la disposición del espacio –espejos y luces encendidas– que puede llegar a cohibir gestos y acciones provocadas por la atracción sexual.

A nivel de la artesanía, por ejemplo, se enfatiza en movimientos que pueden “enviar mensajes o señales” a la pareja que no son deseables al bailar, bajo la fórmula del romance y la seducción. Un par de ejemplos tomados de distintas clases de bachata lo ponen en evidencia: “si usted no acaricia con confianza a su pareja, no va a lograr nada. Si la chica

estaba interesada, ahí perdió”, le indica Alejandro, profesor de bachata, a un alumno aludiendo a un gesto de la bachata en el que la mano del hombre acaricia las caderas y el torso de la mujer, utilizando una mano de ella como intermediaria. “Si indican esto hacia arriba, chicos, con su pelvis y no con el torso, la chica no va a hacer una ondulación, sino que va a pensar «¿qué está buscando este?»”, anota entre risas la profesora de bachata, Mayra Alejandra, mientras explica un movimiento desde la posición de proximidad por la cual el hombre se ubica detrás de su pareja. Como puede entenderse de estos y otros casos, en el baile en pareja opera la idea de la seducción y la atracción sexual, como posibilidad y, de alguna forma, como promesa.

En correspondencia con las nociones hasta ahora enunciadas, habría que decir que aquello que se intercambia particularmente en este proceso comunicativo, desde la ideología *straight*, son representaciones estereotipadas de los roles de género que suelen encubrir cualquier atisbo de disidencia o rechazo por el ideal erótico o, cuando menos, de la noción de correspondencia y compenetración en el baile. Partiendo de los atributos expresivos “femeninos” y “masculinos”, se proclama que el hombre debe “guiar”, “manejar”, “llevar” o “controlar” a su pareja; mientras que ella espera a que su pareja le “generen/indique los movimientos” que debe hacer con su cuerpo, “se exhibe” y “se deja llevar”.

El performance de estos roles de género en el baile en pareja tiene como primer gesto la invitación a bailar, la cual “refleja claramente el androcentrismo predominante en la cultura «occidental». Y continúa a lo largo del baile, pues es el hombre quien lleva la pareja, quien marca el paso que ella debe seguir, para complementarlo” (Ulloa, 2004, p. 140) Aún más, ese *habitus* “femenino” y “masculino” en el que han sido educadas/os las/os sujetas/os fuera de la academia llega a reforzarse durante las clases con las diversas indicaciones de profesoras/es, aportando a la reproducción de una relación de poder por la cual el cuerpo de la mujer está circunscrito a los deseos de su pareja. En la dinámica de las clases, como en la rumba, se requiere de los hombres elegir una pareja e ir hasta ella para “sacarla” a bailar, evitando que ella se acerque primero; de las mujeres, esperar a ser invitadas a bailar y ser receptivas ante ese gesto. Se utilizan indicaciones verbales del tipo: “caballero, toma una señorita”, “mujeres esperen a que los hombres lleguen hasta ustedes. Nada de ir a buscarlos”.

Para la mayoría de las/os alumnos, este *habitus* tiene una vigencia y una importancia incuestionables, de manera que, cuando algunas/os profesoras/es dan la indicación

contraria –“chicas, inviten a un chico”– o cuando se pide formar parejas sin importar si algunas no cumplan con el requisito hombre/mujer, la resistencia suele ser evidente. Al respecto, recuerdo las preguntas de algunas alumnas durante las clases, en respuesta a la indicación del profesor: “¿no se supone que debe ser al revés?”, “¿no deberían bailar hombres con mujeres?”. Así mismo, la ocasión en que un alumno, al ver que se había formado una pareja de mujeres, se permitió deshacerla invitando a una de ellas a bailar, sin preguntar si estaban a gusto bailando así. También, durante uno de los eventos sociales de la academia, evoco el comentario que hice sobre la ubicación del sofá en el bar desde el cual conversábamos varias mujeres, anotando entre burlas que estábamos “como esperando a que lleguen a sacarnos”, a lo que una alumna respondió: “Pues, así es que tiene que ser, ¿no?”.

Saberes corporales

Los saberes corporales son aquellos que tienen como tema el cuerpo, tanto en su dimensión de materia orgánica, compuesta por músculos, terminaciones nerviosas, sentidos, unos procesos cognitivos y emocionales, etc.; y como “medio” o “herramienta” con la cual se realiza el trabajo artesanal del movimiento. Durante las clases, en las conversaciones informales en el Café y en las entrevistas, profesoras/es como alumnas/os se refieren al cuerpo de formas diversas, reforzando su relevancia como tema y materia de reflexión y configuración. Sus prácticas y los discursos que producen sobre ellas engloban sentidos diversos sobre el cuerpo que dan cuenta de su carácter histórico y cultural, configurado de formas particulares según su contexto local. Aun cuando he reflexionado un poco al respecto, al inicio de este apartado, conviene detenerse acá sobre estos saberes y sus ejemplos correspondientes.

Sin duda, operan en la academia de baile una serie de estrategias pedagógicas y discursos que promueven y celebran la configuración de un cuerpo que, habituado a las técnicas y estéticas de este oficio artesanal, consigue ser reconocible por su capacidad para “ordenarse” –con la música y, especialmente, con el ritmo– y realizar hábilmente unos movimientos, pasos y figuras; también, para desenvolverse de forma bella, elegante, sofisticada. Subyacen, pues, a las acciones de este artefacto social –para retomar una expresión de Pedraza (2007)– que es la formación en la academia de baile, deseos que reproducen un ideal elitista sobre los bailes, por el cual se espera que el cuerpo como “un generador de cultura” –tomando los términos de Ángel Quintero– dé cuenta de unos valores sociales hegemónicos, de tipo estético y moral.

A ello se suma el énfasis reiterativo que se hace sobre el desarrollo de una “conciencia corporal” que implica, apropiando los términos de Richard Sennett, la curiosidad *por* y el conocimiento *del* “material que [se] tiene entre manos”, disposición que le permite al aprendiz artesano “lograr un trabajo de buena calidad” con su cuerpo (2009, p. 151). “Bailar es aprender a conocer el cuerpo. Es como caminar. Cambiar el peso, tener una mirada así o así. Se trabaja en una conciencia del cuerpo, conciencia de lo que están haciendo. Que se sientan cómodos con eso y que lo disfruten”, explica el profesor Andrés Leiton⁸⁹ de la clase de “Interpretación musical”, a propósito de la pregunta por aquello que le interesa de la formación con otros en sus clases (Entrevista 29).

Este camino implica ciertos saberes como, por ejemplo, el que hace referencia a una “memoria corporal” que es posible –y conveniente– perfeccionar con el trabajo constante en los distintos momentos con el baile. Se entiende como una facultad responsable de la apropiación de los saberes técnicos-estéticos y expresivo-performativos que, con el paso del tiempo, permite *mostrar* y *demostrar* de un proceso/progreso, el desarrollo de cierta maestría. Poco a poco, aquella materia histórica y cultural atravesada por una trayectoria personal, empieza a *aparecer* y ser reconocible ante otras/os como un cuerpo “habitado”, es decir, temporalmente estructurado» y físicamente remodelado según las exigencias propias del oficio (Wacquant, 2006, p. 67).

La “conciencia corporal” también enfatiza en aquel cuerpo que atraviesa y se somete a técnicas corporales –actos considerados *eficaces*, según la definición de Marcel Mauss citada por Wacquant (p. 67)– por las cuales adquiere disposiciones que responden a los distintos saberes que operan en el baile como práctica. Estos esfuerzos pedagógicos parten de una noción del cuerpo como objeto y sujeto no inscrito del todo en cierta cultura particular que le permitiría ser reconocido como parte de un campo. En este sentido, se considera necesario estructurar un cuerpo que ya sabe caminar, mantener el equilibrio, percibir su propio peso, y coordinar unas y otras extremidades, para que *pueda bailar* en los términos entendidos como válidos dentro de las reglas de juego del campo: de forma bella, armoniosa, “técnica”, y en sintonía con identidades encarnadas de género, clase, raza y origen.

⁸⁹ Andrés Leiton, un hombre de 26 años, heterosexual, blanco-mestizo, nacido en Bogotá. Es bailarín profesional, formado en la academia Paso Latino, y se dedica de lleno a ello. Estuvo vinculado a Son de Habana entre 2021 y 2022.

Resulta interesante cómo, en la práctica discursiva de profesoras/es, el baile se define como una experiencia rotundamente corporal en la cual se alcanzan unos niveles de conciencia sobre la máquina/materia/instrumento que no suele ser accesible en otras actividades. En correspondencia con esto, se promueve un conjunto de “beneficios” que suceden *en y desde* el cuerpo, con efectos considerables sobre los rasgos morales y de carácter de las personas (Pedraza, 2008, p. 17). Se habla con frecuencia, por ejemplo, de la “soltura”⁹⁰ y flexibilidad del cuerpo, como del desarrollo de una expresión corporal desenvuelta y segura, dos habilidades capaces de impactar en otras áreas de la vida social. Por medio de la estructuración y el modelamiento del cuerpo, es probable que la persona empiece a comunicarse mejor con otras, a desenvolverse en sus ámbitos laborales, y a ser percibida como sana, segura, en control de un cuerpo y de una subjetividad “sólidos” con los cuales *presentarse* ante el mundo.

Durante el proceso de formación, se exaltan las sensaciones “positivas” que afloran, producto de ciertos movimientos individuales, de intercambios en pareja o con un grupo. Sensaciones placenteras y excitantes de “un cuerpo que goza, que se exhibe en vez de doblegarse” –recordando las palabras de Alejandro Ulloa–, que se sacude de normas y códigos que configuran sus usos, su estética y su sentir en el trabajo, en la calle, en casa: pasar todo un día sentado, soportar el estrés de la ciudad y de los problemas del día a día, apropiarse y adoptar esquemas corporales que encajen con tal o cual ambiente laboral o familiar, entre otros. En un esfuerzo por hacerle frente a todo aquello, se invita a quienes se vinculan a las clases a soltar, liberar y desbloquear tensiones.

Estas sensaciones “positivas” están estrechamente vinculadas a un imaginario de la experiencia cultural del “latino”, entendida como particular y altamente corporizada en oposición a la del extranjero no latinoamericano. Tanto maestras/os como alumnas/os reproducen estas nociones, desde una perspectiva conservadora y acrítica de ciertos imaginarios culturales, justificando una desconexión “propia” del no nacido en estas tierras de sus habilidades para moverse coordinada y armónicamente con la música. Se apela a adjetivos como “tiesos”, “esquemáticos”, “rígidos”, para describir las sensaciones y disposiciones corporales y para hacer alusión a un supuesto carácter/comportamiento cultural que habría de explicar lo anterior. Así, se construye una dicotomía que se soporta sobre recursos homogeneizantes y totalizadores de la experiencia cultural y sus efectos

⁹⁰ La expresión salsera –o una de ellas– para esta cualidad somática y moral sería «coimbre», que habla de la gracia y la soltura que puede tener una persona. Acuñada por la orquesta Dimensión Latina en su canción *Tiene coimbre* (Salsa Sin Miseria, 2018, p. 71).

sobre el cuerpo, que aporta a la exotización de “lo latino” y de la construcción de estereotipos y representaciones peyorativas sobre “lo no-latino” que habitan constantemente las prácticas de baile.

Aquella “soltura” corporal también se corresponde con unos discursos que celebran la incorporación de unas formas de moverse y sentir que son atribuidas a las personas racializadas, sexualizadas y exotizadas como “negras” de forma particular en el campo de la danza. La soltura, el *flow*, la alegría y otras cualidades deseadas para el movimiento corporal son altamente valoradas, especialmente cuando se trata de los ritmos urbanos “afrolatinos”, como la salsa choke y la champeta. Son entendidas, además, como un vehículo hacia la “liberación del cuerpo”, de los esquemas rígidos y tiranizantes del mundo moderno, gobernado por las lógicas de la hiperproductividad capitalista y, de forma particular en el caso de Colombia, por una moral católica vigente y tangible en prácticas y discursos sobre el cuerpo y las relaciones sociales.

Otro de estos saberes corporales, habla de la socialización verbal y no verbal del uso de la mirada y el tacto en el baile. En este sentido, considero que hay una normalización del uso de la mirada como un sentido que permite examinar y juzgar el propio cuerpo y su movimiento, en búsqueda del perfeccionamiento de la técnica y la expresión. Se enseña a hacer uso del espejo para “corregir” posturas y gestos, con excepción de aquellos momentos en los que se pide prescindir de la mirada para dar rienda suelta al sentir y a la “conexión” con la/el otra/o. Se enseña, también y específicamente a los hombres, a posar la mirada sobre partes del cuerpo de las mujeres como sus caderas, su cola y espalda. Se les invita abiertamente a contemplar y a “disfrutar de la vista” de aquellas partes del cuerpo de las mujeres “que se construyen femeninas [y cuya] exageración y sexualización [se reproduce, despojando] de toda agencia y posibilidad crítica a la identidad latinoamericana fijada desde la otredad” (Tilagüy, 2019, p. 27).



Imagen 9. Pareja en clase de “Bachata Intermedia”, en medio de un abrazo cerrado en el que se indican disociaciones y ondulaciones de torso y cadera. Febrero 25 de 2021.

Con el tacto sucede algo similar, acentuado por la idea del baile “latino” como uno especialmente caracterizado por el contacto corporal, creencia que tomó una fuerza particular con el retorno a las clases presenciales después del aislamiento por la emergencia sanitaria. En esa medida, se afirma que la experiencia es menos auténtica si se carece de la experiencia del contacto, perfilada como una necesidad para el bienestar corporal –emocional y físico, en particular–. No obstante, si se mira con detenimiento, este saber también implica una experiencia diferenciada para hombres y mujeres, en la medida en que el conjunto de puntos en el cuerpo a los cuales se enseña a acceder desde el tacto es mucho mayor para ellas: caderas, espalda, cuello, brazos, rostro, etc.

En el curso de mi ejercicio de atención somática comprendí que hay una buena cantidad de lugares del cuerpo de las mujeres en los que el tacto está normalizado al bailar: espalda –alta y baja–, abdomen, brazos, caderas, cuello o, incluso, rostro y pecho. En el baile existe una especial tendencia a utilizar este contacto para el performance erótico y estético, con claras oportunidades para la sexualización. Ninguno de estos puntos son lugares de contacto con los cuales los hombres se sientan familiarizados al bailar, como pude comprobarlo en varias clases y, en especial, en un ejercicio⁹¹ realizado por el profesor de “Bachata Intermedia”, en el marco de la grabación de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”, en el cual propuso a los hombres tomar el rol de *followers* y ser guiados por sus parejas mujeres. En este proceso noté que no solo el cambio de roles resultaba ajeno

⁹¹ Para ver la grabación del ejercicio en clase de [“Bachata Intermedia”](#), remitirse a canal de YouTube.

e incómodo para la mayoría, sino que el uso y abuso de esos “derechos” que se juegan en el terreno mismo de la piel no operan, en forma alguna, de la misma manera para hombres y mujeres. Ante eso, se hace inevitable no indagar e inquietarse por aquellos cuerpos que están más expuestos a la voluntad de otros, al deseo y al ejercicio del poder.

2.4. Apuntes finales sobre las prácticas de baile

El primer ejercicio de *zoom-in*, expuesto en las páginas anteriores, me permitió analizar de forma minuciosa las prácticas de baile, para comprender su carácter social y cultural, su cualidad en tanto *espacio-tiempo* donde se configuran afectos, se negocian identidades y se producen subjetividades encarnadas. Este estudio *con* y *desde* el cuerpo me permitió atender, además, a los distintos usos del cuerpo y configuraciones del movimiento que suceden en la práctica o evocados por esta, jalonados desde otros contextos y prácticas sociales. En la exploración del entramado de saberes fue necesario preguntarse por aquellos cuerpos que, lejos de ser universales, han sido configurados y son partícipes de unas historias locales particulares en medio de un mundo globalizado, en el que, además, convergen discursos y prácticas de tiempos históricos distintos.

A pesar de que quedan otros tantos casos y ejemplos por analizar, este acercamiento fue provechoso a la hora de comprender cómo unos y otros saberes existen y se elaboran en medio de relaciones de tensión, como sucede en los distintos campos culturales, en las que se disputa su legitimidad y veracidad. Las prácticas de baile se encuentran situadas en un contexto pedagógico en el que son reguladas y organizadas por unos tiempos y en unos espacios específicos, están sujetas a unos protocolos, una normativa, unos discursos y unas prácticas –en su mayoría conservadoras y reproductoras de diversos imaginarios culturales–. No obstante, difícilmente podríamos afirmar que se trata de un conjunto homogéneo y perfectamente diseñado para operar unificadamente. Lo cierto es que algunos de los saberes, formas de instrucción, nociones del baile, el cuerpo, el movimiento y demás, varían de un/a profesor/a a otra/o, y en relación con las/os directivas/os de la academia.

En medio de esta heterogeneidad de estrategias y saberes, las relaciones que se producen con alumnas/os, atravesadas por nociones de autoridad propias de la relación maestra/o-discípula/o en el taller artesanal, tienen un peso considerable. Resulta muy interesante cómo, al interior de las clases y en los momentos de conversación, los distintos saberes transmitidos son apropiados con obediencia, pero también, en algunas ocasiones,

entran en confrontación con aquellos que las personas han incorporado a lo largo de sus historias personales con el baile. ¿Cuáles son los afectos que emergen y toman forma en esas y las demás relaciones que se producen durante las prácticas de baile? ¿De qué maneras se articulan con aquel impulso duradero que les conduce a involucrarse más y más con el trabajo del movimiento? ¿Cómo dialogan estas experiencias corporales con los distintos significados del baile?

CAPÍTULO 3: Mi baile es un vacilón. Cuerpo, mente y corazón

Es un mal que no tiene cura,
eso que anda.
Catorce agentes transmisores de eso que anda.
Te penetra por los pies, te llega al corazón
y te deja la sangre caliente.
Catorce agentes transmisores de eso que anda.
Si tú no lo bailas,
te pica, te envuelve, te enciende
y te deja bueno el ambiente. (...)

¡Fíjate! Atención, atención, atención.
Que se pare todo el que esté sentado.
Somos portadores del virus de la alegría.
Te dije que somos ¡jua!,
somos, sí, eso que anda.

[*Eso que anda*](#) - Los Van Van (2004)

Son muchas las razones que me llevaron a interesarme por las experiencias intensamente corporales de estas personas en específico, alumnas/os que asisten a la academia Son de Habana. Habría podido preguntarme por muchas otras personas, vinculadas a otras academias de baile en las que he estado o a la rumba salsera que disfruto tanto. Sin embargo, fueron ellas/os los que pusieron ante mi percepción afectos sobre los cuales no había leído en ningún estudio o conversado antes. Me permitieron comprender, con su presencia corporal –física, emocional, mental, espiritual–, en los distintos momentos que compartimos con el baile, cómo esa práctica en la que se estaban iniciando o por la que se dejaban seducir cada vez más, empezaba a enredarse con distintas dimensiones de su vida social y tomaba sentidos inesperados y cautivadores.

Hablando puntualmente de las entrevistadas/os, a quienes elegí como referente central de la investigación por ser los más asiduos a las clases en la academia, es importante reconocer varios puntos. En primer lugar, son hombres y mujeres –dieciséis en total– con quienes me identifico en buena medida y comparto una experiencia de clase social, formación educativa e incluso de edad. Casi todas/os se identifican con una experiencia de clase media privilegiada, tienen estudios profesionales, y están vinculadas/os a un sector laboral empresarial o institucional con buenos salarios⁹² y las condiciones económicas para invertir en actividades de “ocio cultural” en su tiempo libre, es decir, fuera de la jornada laboral. Además, casi todas/os llevan un estilo de vida que responde a una cultura de la

⁹² De la totalidad de las personas entrevistadas, la que recibe un salario más bajo gana alrededor de un millón ochocientos mil pesos (casi el doble del salario mínimo mensual vigente a 2022).

hiperproductividad capitalista y el éxito profesional, caracterizado por extensas jornadas de trabajo, la inversión en estudios de posgrado y una constante preparación para responder a las demandas del mercado laboral.

La media de edad es de 32 años, siendo 18 años la edad mínima y 47, la mayor. Un 31% de las/os entrevistadas/os son profesionales en Ingeniería, otro 31% tienen estudios de Administración o Finanzas, y el porcentaje restante están vinculados a las Artes, la Educación y las Ciencias Sociales. La mayoría ocupan cargos medios dentro de empresas nacionales e internacionales, algunas/os ocupan cargos directivos y unas/os pocas/os son *free-lance* –en el momento en que realicé las entrevistas (durante la pandemia) dos personas se encontraban desempleadas–.

Ninguno de ellas/as está casada/o; un 50% pagan arriendo en viviendas independientes o compartidas, y la otra mitad comparten hogar con sus familias. Aunque la mayoría trabajan en las proximidades de la academia Son de Habana, solo tres personas viven cerca, en las localidades de Chapinero o Teusaquillo. Los demás residen en localidades como Ciudad Bolívar, Usaquén, Fontibón y Suba –solo una persona vive fuera de la ciudad, en Zipaquirá–. Aunque no todos habitan en sectores privilegiados de la ciudad, casi todos cuentan con las condiciones económicas para acceder a una experiencia de clase media privilegiada, cuando menos. En términos de origen, el 81% las/os entrevistadas/os son de nacionalidad colombiana⁹³; las demás (tres mujeres) nacieron en Venezuela (en Caracas y Estado de Carabobo). Entre las/os nacidas/os en Colombia, siete son bogotanas/os y las/os demás son de otras ciudades y municipios del país (Cali, Zipaquirá, La Sierra, Cauca, Líbano, Tolima).

En cuanto a su vinculación a la academia, solo una de las entrevistadas lleva un año asistiendo a clases; los demás se inscribieron entre 2017 e inicios de 2020. Todas/os pagan –o pagaban– al menos por dos estilos mensualmente y un 60% han accedido al *full pass* al menos una vez. Nueve de ellas/os tomaron algunas clases virtuales entre abril y agosto de 2020. Desde que se retomaron las clases presenciales, sólo cuatro de las/os entrevistadas/os no han regresado al espacio físico de Son de Habana. Finalmente, la mitad –ocho personas– están o han estado inscritos a uno o varios de los grupos de formación y representación⁹⁴ de Son de Habana, es decir que entrenan sábados y algunos días entre

⁹³ Solo uno de ellos nació fuera del país, en Ginebra (Suiza) pero ha vivido desde pequeño en Colombia.

⁹⁴ Actualmente la academia tiene tres grupos de formación y representación, dirigidos por dos de sus instructores: un grupo de Casino, uno de Bachata tradicional y otro de estilo Línea. Adicionalmente, algunos

semana –entre 9:00 y 10:30 p.m.–, y se han presentado en *shows* o en competencias a nivel distrital.

Esta caracterización es crucial a la hora de comprender los afectos que tienen mayor resonancia y relevancia entre las/os sujetas/os de la investigación, aquellos sobre los cuales me detendré en este tercer capítulo. También, en el propósito de analizar ciertos marcos de referencia culturales, económicos, políticos y sociales compartidos, que se integran con las interpretaciones posibles de las experiencias corporales con el baile. En suma, me dan luces sobre los puntos de convergencia, pero también sobre la heterogeneidad de elementos que componen las narrativas personales de aquellas personas que confluyen, semana a semana, en las clases, en el Café y en otros momentos auspiciados por la academia Son de Habana.

Partiendo de allí, me pregunto: ¿cómo llegaron estas personas al baile y a este lugar en específico? ¿Qué les motiva –o motivó– a continuar tomando clases y a involucrarse cada vez más en las distintas situaciones de aprendizaje y práctica? ¿Qué afectos asociaban al baile antes de entrar a la academia y qué otros se movilaron con el curso de sus experiencias corporales en el nuevo contexto?

3.1. Una historia personal y afectiva con el baile

Mi historia⁹⁵ con el baile empieza en las fiestas del 31 de diciembre con la familia extendida de mi papá. En esa época, cuando era muy niño, era mucho Wilfrido Vargas. El merengue estaba en boom y recuerdo mucho a mi hermano al año o los dos años ya bailando. Se paraba y “ay, tan lindo como baila”. Yo tenía entonces unos cinco o seis, pero no bailaba como él. Negado toda la vida. Por mi forma de ser, siempre he sido como muy distinto. Mi papá lo llamaba “asocial”. Pero no es “asocial”, es “poco sociable” [risas]. Siempre he sido tímido, un poco retraído, reservado y digamos que por eso el baile no me gustaba. Me trataron de enseñar, pero es una característica como mía, como propia. Y a uno le enseñaban las tías, pero eso del baile con las tías como que no me gusta, nunca me entró. Así que, en las fiestas, mientras todo el mundo bailaba, yo era el único que se quedaba sentado toda la noche (Entrevista 24).

profesores y otros bailarines profesionales entrenan para representar a la academia con el Grupo Élite. Cada grupo ensaya dos veces por semana (3 horas en total).

⁹⁵ Habla aquí un alumno, hombre, heterosexual, blanco-mestizo, de 38 años, bogotano. Es profesional en Ingeniería de sistemas, de clase media y asiste a la academia desde hace unos dos años. (Nombre reservado).

Yo⁹⁶ no tengo historia con el baile. Estaba en el colegio, en primaria, y me gustaba bailar. Es más, me gustaban los escenarios. Yo hacía poesía, recitaba... Me gustaba que me aplaudieran. Soy una mujer de reconocimientos, pienso. Pero cuando entré a bachillerato y tenía la ambición de entrar al grupo de baile. Me presenté y nos pusieron a hacer unos pasos, y el profesor me dijo: “no, usted no sabe bailar”. Y eso era todo. A los que nos decían eso, nos sacaban de una (Entrevista 18).

Como mencioné previamente, las entrevistas realizadas a profundidad fueron un ejercicio clave dentro de la investigación por lo que me revelaron sobre las formas en que las personas comprendían y podían elaborar su historia personal con el baile. Los términos en los que planteé la pregunta invitaban a construir e ir narrando unas memorias a partir del recuerdo más antiguo con esta práctica que pudiesen evocar. Sin duda, una incitación a darle un hilo conductor y un sentido particular a un relato biográfico que probablemente no se habían planteado antes –la mayoría así lo afirmaron– y cuyo resultado debe ser visto justamente como tal: un ejercicio de creación producto de esa situación social y dialógica que es la entrevista.

Lo que hallé al contrastar las distintas narraciones fue, en primer lugar, que estaban cargadas de afectos que desbordaban lo que hasta el momento había hallado en otros estudios sobre el tema. La tendencia en las investigaciones sobre el baile de la salsa y otros ritmos afines en academias, bares y otros lugares festivos, es el análisis de la negociación de las identidades nacionales o regionales (Juárez, 2007; Llano, 2015), de género (García Arango, 2016; Tilagüy, 2019), raza (Quintero, 2009; Ulloa, 1988), clase (Gómez y Jaramillo, 2013), y, en general, de identidades culturales asociadas a estas músicas (Paz, 2016). Sobre esta dimensión, fundamental para comprender el baile como práctica social y cultural, me he detenido en los capítulos anteriores y volveré más adelante.

No obstante, lo que me interesa resaltar aquí es que, en ese entramado de sentidos sociales que conformaba los testimonios de las personas entrevistadas, lo que llamó mi atención fue el flujo emocional corporizado que afluía y que parecía dialogar y tensionarse con lo que se decía. Un flujo en el sentido de “corriente” y “movimiento”, algo que circula y que también se extingue, que representa para mí esa textura emocional del baile a la que venía prestándole atención desde 2019 en la experiencia de las clases, las

⁹⁶ Habla aquí una alumna, mujer, heterosexual, blanca-mestiza, de 39 años, nacida en Zipaquirá (Cundinamarca). Es profesional en Finanzas y Administración de empresas, de clase media privilegiada. Asiste a la academia desde inicios de 2021.

conversaciones en el Café, los eventos sociales y demás espacios en los que convergía con alumnas/os de la academia.

¿Cómo se hacía visible esa textura? Durante las prácticas de baile: un rostro ruborizado, unas manos sudorosas, una mirada que evita otra, unos brazos tensionados, unos ojos cerrados, un mohín en los labios... Trozos de actividad que recuerdan que ese cuerpo, como materialidad orgánica y presente, está en constante contacto con estímulos que lo alteran y lo cambian. Pero todo aquello también emergía en los relatos, por medio de la evocación del propio cuerpo en otros momentos, ya pasados, de una biografía personal con el baile. Como lo ilustran los ejemplos que abren este apartado, es la evocación de un cuerpo que permanece sentado, observando a otros bailar durante la fiesta, negándose a ser educado en la técnica del asunto; o de otro cuerpo que disfruta de ser observado, aplaudido, hasta el día en que se le juzga incapaz para bailar y es aislado de la experiencia de aprendizaje.

Así pues, habitan estas biografías cuerpos vivos, materia histórica y cultural, sobre los cuales deseaba reflexionar y cuyas experiencias cargadas de sentidos y sentires me urgía comprender. En la búsqueda de este enfoque teórico –y a la vez metodológico– *desde y con* el cuerpo, y ahora, además, *desde y con* las emociones, entablé un primer diálogo con el trabajo de Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo, un artículo complementario de su estudio *Salsa y cultura popular en Bogotá* (2013), titulado “La salsa en Bogotá: educación sentimental y cultura festiva” (2015). Allí se retoma una buena parte de los argumentos y descripciones que he abordado de la obra primaria, con la diferencia de que en esta ocasión los autores quisieron dar puntadas adicionales a la cuestión de los “aprendizajes y enseñanzas alrededor del sentir, escuchar y apreciar diversos ritmos”, entendidos como formas de «educación sentimental» (Gómez y Jaramillo, 2015, p. 59).

Según la definición apropiada por los autores, se trata de una “esfera íntima y pública de despliegue de prácticas simbólicas y materiales alrededor del goce musical” (*Ibíd.*, p. 60), en el cual son claves ciertos elementos como las letras de las canciones, el “tumbao”, el golpe, la melodía para la configuración del gusto musical y de unas “personalidades auditivas” (p. 71-71). Este concepto, tomado de la obra del escritor francés Gustave Flaubert, les sirve de guía para responder a la pregunta por “la experiencia sensible” de las/os bogotanas/os –en los términos de George Simmel y Walter Benjamine, a quienes referencian– y la consolidación de “una cultura festiva alrededor de [la] expresión [salsera] en el barrio y fuera de él” (p. 59).

Esta aproximación resulta interesante y sugerente en la medida en que invita a asociar la configuración de un gusto musical con el goce y el disfrute, experiencia que además se comparte con otros en la forma de “comunidades de escucha” asociadas a espacios y momentos del campo salsero (*Ibíd.*, p. 61). Aquello sucede, según explican, por medio de unos “afectos melódicos” que enlazan a las personas en redes dentro de las cuales interactúan y crean relaciones significativas de amistad o vínculos amorosos. Sucede en el barrio, entre los sectores populares que apropian el fenómeno salsero, pero también en los lugares festivos que componen los territorios del goce por los que transitan los amantes de la salsa, algunos de clases privilegiadas, habitantes de otras zonas de la ciudad.

Ahora, aunque esta propuesta puede ser iluminadora a la hora de comprender las experiencias de muchas personas aún hoy –medio siglo después de las décadas en las que se da la apropiación inicial del fenómeno–, es crucial reconocer que los autores parten del caso particular de jóvenes que se inician desde temprano en sus vidas en estas formas de goce, hasta tornarse, en su adultez, en unos tipos culturales y sociales específicos que se identifican a sí mismas/os como “salseras/os”. Lo que significa que el marco teórico que proporciona la educación sentimental no es necesariamente extensible a otros públicos, incluso dentro de la misma ciudad. Para el caso que estudio es indispensable entablar diálogos con otras aproximaciones teóricas que permitan comprender biografías ajenas a la iniciación en el disfrute de la expresión salsera o de cualquier otro ritmo íntimamente ligado con el baile y con la rumba.

La atención debe contemplar en esta situación social particular, no solo la experiencia de las/os amantes asiduas/os del fenómeno que desde muy pequeñas/os hallaron las condiciones para desarrollar un *habitus* rumbero –en los términos de Bourdieu– y configurar una “personalidad auditiva” (Gómez y Jaramillo, 2015), que les permite ostentar un capital cultural y simbólico –como sucede con algunos de las/os alumnos entrevistadas/os–; sino debe acoger a quienes no han participado alguna vez de las prácticas y rituales de aprendizaje característicos de ese proceso de apropiación, del disfrute de unos repertorios musicales y bailables especializados, o de una experiencia de educación sentimental que les permitiese comprender los “misterios” del amor romántico heterosexual, la camaradería, la vida nocturna y el conocimiento de la ciudad. Ya no hablamos, pues, de los miembros de una comunidad salsera vinculada por unos afectos melódicos, sino que debemos preguntarnos por las múltiples caras que toma la experiencia sensible con las músicas y bailes mulatos que se comparten en la academia.

La respuesta se deja entrever, precisamente, en una afirmación adicional de los autores según la cual son “innumerables [los] códigos afectivos que atraviesan las fibras más íntimas de la sensibilidad humana” (Gómez y Jaramillo, 2015, p. 61). Si bien la música juega un papel fundamental, no es la única variable. Como ellos mismos lo reconocen, hay que posar la atención sobre las interacciones y los vínculos afectivos y amorosos, mas no precisamente como un resultado de esa educación sino como uno de los móviles para exponerse al contacto con el baile y la música. También, sobre otras variables como la salud mental, física y emocional, las prácticas de subjetivación e identificación cultural, las experiencias de desarraigo y adaptación, entre otras que analizo a continuación. Partiendo de allí me pregunto: ¿qué otros códigos afectivos de esa sensibilidad humana fluyen entre las personas que bailan en Son de Habana? ¿Qué son y cómo estudiar esos “códigos afectivos”?

3.1.1. La apuesta por los afectos en el estudio del baile

AR: ¿Cómo empieza tu historia con el baile?

JT⁹⁷: Mi historia es como sacada de una película. Un lugar pobre, olvidado. Yo nací en un pueblo extremadamente pequeño que se llama La Sierra, Cauca, afectado por la violencia del país, donde mucha gente no aspira a mucho. Me crié con ese pensamiento de pueblo pequeño, por lo que sufro mucho de síndrome del impostor y, cuando llegué a trabajar a Bogotá empecé a hacer un poco ese cambio de pensamiento por varias experiencias. Empecé a trabajar en pos de eso porque un día, hablando con quien era mi jefe en esos tiempos, un argentino que trabajaba directamente en Disney, me dijo: “Jhon, los latinoamericanos no somos tan malos como la gente nos vende”. Porque siempre tenemos esa imagen: el latino es malo, estar en Colombia es malo, quiero estudiar pa’ salir del país. Ese pensamiento es muy latino. Empecé a decir como: “bueno, ¿por qué tenemos ese pensamiento?” Hasta que viendo un *show* de comedia con Jhon Leguízamo que se llama “La historia latina para idiotas”, él habla de eso, acerca de cómo nos han blanqueado. (...) Hemos sido parte de muchos aspectos de la historia, de muchas cosas, tenemos grandes referentes... La gente ama Latinoamérica. A mucho extranjero que viene le gusta, venir y quedarse. Entonces empecé con esa búsqueda y él entre su *show* decía algo que me parece que es cierto al día de hoy –hace dos o tres años me preguntabas y no iba a responder eso nunca–. Que saber bailar es un deber del latinoamericano. Porque el latino

⁹⁷ Aquí volvemos a escuchar a Jhon Trujillo, alumno que participó de la entrevista bailada durante el documental y cuya historia se cuenta parcialmente en el capítulo 5 de la miniserie documental: [“La identidad al son de la rumba”](#).

escucha una canción y lo siente. Con esa búsqueda llegué al baile. Lo que nos hace latinos, lo que llevamos en la sangre (Entrevista 14.1.).

Para Jhon Trujillo, un ingeniero desarrollador de apps de 25 años, radicado en Bogotá, el baile estuvo presente desde la infancia, “donde siempre ha ido de la mano de la fiesta y el licor” (Entrevista 14). Aunque su familia le enseñó a celebrar bailando, Jhon se mantuvo apartado de esta práctica durante muchos años, hasta su entrada a la universidad. Allí aprendió a dar sus primeros pasos de salsa, motivado por una pareja y por un amigo que lo introdujo en la movida casinera⁹⁸ de Popayán. No obstante, para él su historia con el baile está asociada a otras experiencias y responde a circunstancias menos esperadas, como lo son la llegada a Bogotá para trabajar en una empresa de alcance internacional y el contacto con nuevos significados sobre la identidad “latina”, que rebasaron un sentir de inferioridad cultural que hasta ahora lo había acompañado en su experiencia como latinoamericano, pero también como persona nacida en una región alejada del centro cultural y político del país.

Al contacto con un imaginario que vincula el baile y “lo latino”, Jhon decide apropiarse, después de varios años, de la invitación a aprender a bailar ritmos que poco habían calado en su gusto, como la salsa, el merengue y la bachata. Solo entonces, en la confluencia de unos afectos encarnados sobre una condición de “impostor” –que no en vano es llamada “síndrome”, por su asociación con la dimensión psicológica–, y el roce con un flujo emocional y un paradigma ideológico novedoso para él, se produce el cambio en su forma de percibir el valor de las prácticas de baile. De esta manera, el dispositivo simbólico de “lo latino” opera sobre la experiencia encarnada de la identidad, en un proceso de subjetivación en el que la promesa fundamental es la “superación” de una mentalidad/sentimiento de inferioridad cultural. De esta nueva relación se espera, además, obtener beneficios y herramientas para el performance laboral y profesional.

Parto de este ejemplo entre muchos para poner sobre la mesa la compleja articulación de elementos que motivó la búsqueda de nuevas entradas teóricas y metodológicas para el estudio de la textura emocional de los relatos y de las experiencias corporales de alumnas y alumnos en la academia Son de Habana. Como lo anticipan Gómez y Jaramillo en su artículo, indagar en el sentir vinculado al disfrute y la apropiación de unas músicas, como

⁹⁸ Del Casino, estilo de baile cubano mencionado previamente, que se baila en rueda haciendo cambios de parejas.

de unas prácticas de baile, implica tener puentes con el estudio de la experiencia sensible de las personas sobre la cual se ha venido indagando en distintos campos del conocimiento.

Es precisamente en esa vía que la propuesta de Margaret Wetherell, psicóloga social e investigadora interesada por análisis de las prácticas discursivas y afectivas, me resultó sugerente para la investigación. A su libro *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding* (2012) llegué por medio de los Estudios Culturales justo en el momento en que me encontraba realizando las entrevistas a profundidad con alumnas y alumnos de la academia. En el cruce de caminos entre los estudios culturales, la psicología social, la sociología de las emociones, la neurociencia y los estudios de género, que aborda de manera minuciosa, Wetherell afirma la necesidad de comprometerse de forma profunda y crítica con el estudio de las emociones en la vida cotidiana, poniendo el foco en el cuerpo y la experiencia corporizada, para procurar entender cómo es que las personas son movidas/conmovidas y qué les atrae, haciendo énfasis en las repeticiones, los dolores y los placeres, los sentimientos y los recuerdos⁹⁹ (p. 2).

El trabajo de Wetherell se enmarca en lo que se ha llamado “giro afectivo”, una corriente de estudios que, desde ópticas diversas, ha dado un lugar privilegiado a los afectos, emociones y sentimientos en la investigación de la vida social, en donde estos tienen un lugar central –en nuestras interacciones, intercambios, prácticas y más–. Este cambio de rumbo que es, a la vez, un volver sobre la realidad social movidas por otras preguntas y enfoques, “se ha definido principalmente por dos urgencias teóricas: el interés en la emocionalización de la vida pública, y el esfuerzo por reconfigurar la producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización” (Lara y Enciso, 2013, p. 101). Y en ese camino, han sido múltiples los modos de conceptualizar lo estudiado, en el que emergieron con fuerza los términos de «afectos», «emociones» y «sentimientos», cada uno brindando entradas y complejidades distintas a la investigación de la vida social.

En medio de esta corriente, que se ha constituido como todo un campo de conocimiento, Wetherell plantea su propuesta según la cual pensar la acción social como una acción afectiva significa reconocer que las personas estamos constantemente envueltas en procesos de creación/producción de sentido –*meaning-making*– que tienen lugar en el cuerpo, es decir, que están encarnados/corporizados. Tal es la definición del concepto central de su trabajo, «prácticas afectivas», con el cual enfatiza en el carácter cambiante de la acción, su configuración y reconfiguración, la manera en que toma forma y

⁹⁹ Las traducciones de las citas tomadas del texto de Wetherell son mías.

continúa fluyendo como parte de la vida social. Una acción es afectiva en tanto que la componen sentimientos, emociones y pensamientos que se integran con cierta actividad corporal, es decir, con lo que sucede en pedazos de nuestros cuerpos¹⁰⁰ –músculos faciales, secuencias metabólicas, el pulso cardíaco, un rostro enrojecido, etc.– y con las narrativas que elaboramos sobre lo que nos sucede (*Ibíd.*, p. 13).

Hablar de afectos para comprender un relato y una experiencia como las de Jhon y las/os demás alumnas/os que hacen parte de esta investigación, implica poner el foco tanto en los sentidos como en lo emocional, en su carácter efímero, muchas veces errático y pasajero, pero también –y, sobre todo– en sus potencial práctico, comunicativo y organizado (*Ibíd.*, p. 13). En otras palabras, supone reconocer que el afecto es aquello que “muestra fuertes impulsos hacia los patrones, al igual que señales de problemas y perturbaciones en patrones existentes” (p. 13), en aquellos *habitus* con los cuales nos movemos diariamente. Se trata, pienso, de un marco provechoso para analizar cómo una persona que se define a sí misma como “no conocedora” o “no iniciada” en el baile, y que rechaza reiteradamente la experiencia de participar en ambientes festivos –que asocia con el consumo desmesurado de alcohol–, se ve envuelta en una situación que la mueve a involucrarse, aprender y dejarse seducir por la práctica.

En diálogo con el enfoque metodológico descrito en el capítulo anterior, según el cual la investigación social requiere una “aproximación de carne y hueso” (Desmond, 1997, p. 14) mucho más intensa, desde “la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, acercan al objeto de estudio” (Guber, 2012, p. 55), una teoría de los afectos y las emociones que permita rastrear los distintos elementos que componen la acción social resulta supremamente valiosa. Según explicaré a continuación, pensar el baile como una práctica afectiva me permitió emprender un análisis mucho más minucioso y profundo de lo percibido, así como comprender de forma articulada una buena cantidad de piezas de información corporal, que surgían de mi propia experiencia y la de las/los otras/os.

3.1.2. *El baile como una práctica afectiva: sentidos y sentires encarnados*

Cuando pienso en el baile como una acción social en continuo flujo y cambio, recuerdo una noche de rumba en el Goce Pagano¹⁰¹ en la que me pareció vivir la confluencia de tres

¹⁰⁰ En el original “*bits of the body*” (Wetherell, 2012, p. 13).

¹⁰¹ Bar salsero de amplia trayectoria en el medio, actualmente ubicado en el centro de la ciudad, en la diagonal 20ª con carrera 0.

tiempos de mi historia con el baile. Sucedió mientras bailaba con personas distintas, con las que experimenté una auténtica “montaña rusa emocional” que me llevó a transitar de la incomodidad y el disgusto, hasta la dicha y el asombro, pasando por momentos de un placer tan intenso como pocas veces lo había sentido. Para mi sorpresa, los instantes menos agradables los viví con personas que ya conocía y con las que solía “entenderme” bien al bailar; mientras que los más extáticos tuvieron lugar en el encuentro con desconocidos cuyas formas de bailar eran completamente nuevas para mí. A pesar de que no terminaba de entender lo que estaba viviendo, aquella noche supe que *algo* estaba cambiando en mi relación con el baile e intuí que, a partir de allí, me sería imposible no desear y buscar de nuevo aquello que me había extasiado tanto.

Percibido a través del marco de referencia de las prácticas afectivas, esta experiencia cobró muchísimo significado pues se reveló como una «episodio afectivo»¹⁰² en el que el pasado de una práctica –mi filiación al baile de los ensayos y los escenarios–, su presente –la reciente aproximación a una rumba salsera que poco había explorado– y el futuro de la misma –un deseo aún no identificado de tomar un rumbo distinto con el baile que me acercara a afectos distintos a los conocidos– emergieron y se integraron en la superficie de la acción. En palabras de Wetherell, podríamos hablar de una situación en la que el afecto “estalló” o “se activó” producto de unas experiencias de interacción, en un lugar específico, en medio de circunstancias que aportaron a su configuración.

Visto así, el episodio puede ser entendido como una suerte de señal de un patrón que se estaba trastornando y adquiriendo una nueva forma de cara al futuro de mi relación con el baile. ¿De qué manera y por medio de qué estímulos sociales? Sucedió *en y a través* de mi cuerpo, en el encuentro e interacción con otros. Primero, al sentirme expuesta a la mirada interrogadora de un antiguo maestro de baile que encontró en mi esquema corporal y estético una distancia con lo que alguna vez me había enseñado y, a su vez, una menor disposición de mi parte hacia ciertas figuras y sensaciones del baile –giros rápidos o poses vistosas, entre otras–. Luego, en la experiencia con un “rumbero de vieja guardia” con el que ya me había encontrado en otros bares salseros, al que le resultaba “natural” darme instrucciones verbales sobre la dirección de los giros, y cuyas indicaciones no verbales – con las manos– eran tan fuertes que llegaron incluso a lastimarme.

¹⁰² Concepto que alude a la duración de los fenómenos afectivos, que pueden configurarse como impulsos corporales de alta intensidad (como un ataque de pánico) o con una duración de horas, días, meses e incluso décadas (Wetherell, 2012). También se refiere a estos como «ocasiones afectivas».

En medio de estos episodios incómodos y desagradables, el afecto se vio movilizado por la percepción de unas microviolencias, probablemente imperceptibles a la vista de un espectador, pero que para mí resultaron fuertemente entroncadas con reflexiones personales sobre las relaciones de poder que operan en el baile, tanto en la academia como en los lugares de la rumba. En oposición a ello, fueron igualmente claves las sensaciones agradables y placenteras que viví con otras dos personas, completamente desconocidas, con las cuales bailar implicó una auténtica experiencia de comunicación no verbal, un proceso de escucha activa y respetuosa, de comprensión del sentir del otro por medio de su movimiento –alineada, además, con mis inquietudes personales sobre cómo resistir y subvertir las lógicas machistas en la práctica–. Unos y otros afectos generaron disturbios en un modelo o patrón, un *habitus*, que era con el que operaba, hasta entonces, mi *sentir* y mi *hacer* con el baile.

Como yo, las/os alumnas/os con quienes realicé las entrevistas a profundidad evocaron un conjunto de episodios afectivos que consideraron significativos para darme a conocer los puntos claves de su historia personal con el baile. Allí, la textura afectiva de la acción social “saltaba a la vista”, inscrita en el cuerpo del relato como en el cuerpo de cada persona. A partir de entonces, el ejercicio etnográfico de atención somática a las experiencias de cada una de ellas/os durante las clases y demás momentos con el baile, se llenó de matices y significados múltiples en los cuales pude detenerme, y que identifiqué encarnados en sus movimientos, sus gestos y expresiones, en forma de *habitus*, o en el proceso de configurarse como tal.

Aún más, partiendo de la idea de que las narrativas que elaboramos sobre la acción social se componen de unas relaciones sociales, unas historias personales y formas de vida –como sugiere la autora–, la integración de afectos tiene visos distintos para cada persona, y su “activación” –los momentos en los que son *movidos* y *removidos* en la acción– debe ser analizada en diálogo con aquello que las personas elaboran discursivamente. Esto sin duda está lejos implicar una subordinación de la acción al discurso, o una mirada acrítica de la manera en que se narran las experiencias corporales. Es, más bien, una apuesta por reconocer aquellos «repertorios interpretativos»¹⁰³ –término utilizado por Wetherell– con los

¹⁰³ En un texto adicional, titulado “El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos”, Margaret Wetherell y Jonathan Potter definen los repertorios interpretativos como “unidades lingüísticas relativamente vinculadas e internamente consistentes [...] que los hablantes utilizan para construir versiones de las acciones, los procesos cognitivos y otros fenómenos”. En este artículo los autores explican el concepto y su uso en el análisis del discurso, remitiéndose a una investigación sobre el racismo en Nueva Zelanda. Su apuesta es por cómo “el lenguaje que se utiliza es una parte constitutiva y no un medio en el que se traduce la explicación” (Wetherell, M.; Potter, J., 1996).

cuales las personas construyen el sentido de *hacer* en la vida cotidiana, es decir, una de las variables que integran el discurso y que hablan de cómo construimos, ordenamos y justificamos nuestras explicaciones sobre lo sucedido en una determinada situación.

Por otra parte, el enfoque de los afectos y las prácticas afectivas permite pensar que las personas que confluimos en la academia Son de Habana estamos envueltas en una suerte de experiencia afectiva conjunta –de la que entramos y salimos, estrechamos y distendemos–, aun cuando nuestras historias personales con el baile sean disímiles en muchos casos y radicalmente opuestas en otros. De esta manera, el baile en el escenario en cuestión toma la forma de una práctica inter-subjetiva (Wetherell, p. 14) en la que el carácter relacional de los afectos se ve resaltado y reforzado por la acción de las/os sujetas/os, sus narrativas, y los modos en que el flujo emocional se hace visible o perceptible y termina por “envolvemos” o “contagiarnos” –como sugiere la canción de los Van Van que abre este capítulo–. Me refiero, por ejemplo, a la experiencia afectiva conjunta de “la alegría” en el baile, que emerge y se hace efectiva en la interrelación de unas sensaciones –la excitación que produce la descarga de los instrumentos en una canción¹⁰⁴, la adrenalina de una secuencia de pasos ejecutada con velocidad–, unas disposiciones y expresiones corporales que están a la vista de todos –movimientos amplios, sonrisas de satisfacción, gritos, aplausos– y, por supuesto, unos imaginarios compartidos sobre el gozo y el disfrute en el baile que operan en el instante mismo de la acción.

Así pues, en el espacio de la academia el baile es la práctica afectiva que configura y es configurada por las relaciones sociales, los discursos, las condiciones y demás acciones sociales que convergen. Por ende, esta investigación acoge como objeto de estudio lo que *sucede y toma forma* en los cuerpos de las personas, por medio de su *hacer* bailando, en el escenario social que sirve de plataforma a su práctica. Aquello implica comprender cómo son –y somos– afectadas/os por unos imaginarios que circulan en la escena, materializados en los distintos saberes que se transmiten e intercambian entre alumnas/os y profesoras/es. También, poner el foco sobre los modos en que cada una/o *afecta* o performa unos sentidos encarnados sobre sus identidades culturales de forma reiterada, exhibiendo un *habitus* particular; y, por supuesto, sobre aquellos instantes en que cierta actividad afectiva y los sentidos creados en ese proceso por los agentes sociales hace tambalear la solidez de las

¹⁰⁴ Existe, de hecho, una “expresión de origen africano”, «acuyuyé», utilizada en una buena cantidad de canciones de salsa, que significa «alegría» y que habla de “una vibración que pone contentoso hasta al más introvertido” (Salsa Sin Miseria, 2018, p. 19).

inclinaciones corporales, intelectuales y emocionales, *formas de hacer* que soportan, por ejemplo, nuestras relaciones sociales de clase o de género.

En suma, lo que la investigación social desde esta perspectiva afectiva invita a imaginar es el carácter abierto y fluido de unas integraciones de tipo afectivo –a las que Raymond Williams llamó «estructuras de sentimiento»¹⁰⁵– que componen nuestras historias personales, así como las historias de grandes grupos y sociedades a lo largo del tiempo. En esos términos, el baile puede ser analizado como una configuración con elementos y significados particulares para cada sujeto, en el curso de su biografía y en un momento específico de la misma; pero, también, en su existencia situada e inter-subjetiva dentro de un lugar como la academia Son de Habana; y, a la vez, como parte de un panorama más extenso, como un campo dancístico a nivel local o global.

3.1.3. Motivaciones, intereses y deseos

Como un primer avance en el análisis de las prácticas de baile de las/os alumnas/os con quienes investigué, desde el enfoque afectivo, quise identificar las distintas experiencias que les movieron a vincularse con la academia Son de Habana. También, como una forma de empezar a articularme con las inquietudes planteadas por Wetherell, con las que resueno, que invitan a interesarse por aquello que mueve a las personas y los modos en que son movidas, lo que las atrae, lo que es reiterativo en medio de esos procesos y cómo las formaciones sociales “enganchan a las personas”. Una perspectiva que funciona en distintas vías para comprender la manera en que se integran los distintos elementos que terminan por producir esos cambios y movimientos por los que terminamos por vernos envueltos en situaciones sociales particulares.

A la vista de algunos puntos de contacto entre los distintos relatos con el baile, pude identificar y caracterizar al menos cinco móviles a resaltar. En primer lugar, el deseo de aprender a bailar después de una serie de episodios frustrantes e intentos fallidos con familiares, amigos o parejas que intentaron introducirles en los saberes técnicos, estéticos y expresivos de la práctica. En este caso, las personas reconocen haber estado en contacto desde muy jóvenes con el baile en celebraciones familiares, en el colegio o en otros

¹⁰⁵ En su estudio, Wetherell reconoce y vuelve sobre la propuesta del crítico y teórico marxista Raymond Williams, en cuya argumentación sobre el concepto «estructura de sentimiento» reconoce aportes valiosos, pero también ciertos límites relacionados con el término «estructura», que encuentra desafortunado teniendo en cuenta la necesidad de comprender lo escurridizo de las solidificaciones afectivas, su tendencia a cambiar e incluso a desaparecer (Wetherell, 2012, p. 104).

espacios festivos con amigos –y, eventualmente, en la rumba–. Por ende, no son ajenos al valor social y simbólico del capital cultural que ofrece una práctica profundamente arraigada en su contexto local y latinoamericano, ante el cual reconocen una carencia evidente y apremiante.

De cara a estas circunstancias, aprender a bailar toma la forma de una deuda consigo mismas/os y con su entorno social, pendiente de ser saldada; una promesa sobre la posibilidad de compartir con otras/os en momentos festivos, y de ser reconocidas/os como “entendidas/os” e “iniciadas/os” en el tema por los miembros de ciertos círculos sociales a los que pertenecen o desean pertenecer –familiares, amigas/os, colegas–; y, por último, un problema a solucionar, que atribuyen a cierta deficiencia en sus habilidades cognitivas o motrices. Tal es la compleja integración de afectos que, de cara a una situación particular¹⁰⁶, se “activa” y les mueve a buscar una forma efectiva de aprender a bailar. Aquello converge, además, con una amalgama de prácticas y discursos que las personas encuentran “a la mano” en su contexto y que les confiere legitimidad a las clases de baile y a las academias como la ruta más formal para introducirse, a través de unos objetivos, contenidos y niveles de aprendizaje, unas figuras de autoridad en el campo –las/os instructoras/es–, y una garantía de que el proceso será efectivo, como justificación de la inversión económica.

Una segunda motivación, vincula los afectos melódicos con el deseo de disfrutar del baile en una determinada relación de pareja. En estos casos opera intensamente la noción del baile como una práctica que permite la comunicación corporal, con fines tanto románticos como sexuales, con la persona deseada. Por ende, aprender a bailar es la promesa de enriquecer un lenguaje no verbal e incorporar un capital corporal de tipo dancístico al que ya tiene acceso la/el otra/o. Aun cuando estas personas se consideran “entendidas” en la práctica¹⁰⁷, reconocen que carecen de conocimientos especializados por los que no se habían preguntado antes: estilos de baile –como el Casino y la salsa en Línea– y ritmos –como la kizomba y la bachata– que no son demasiado populares en la rumba, pero sí en el contexto de las academias. Esta circunstancia invita a pensar que los

¹⁰⁶ La situación particular a la que me refiero es distinta en cada uno de los casos. Por ejemplo, para uno de los alumnos, un hombre de 27 años, bogotano y profesional en Ingeniería de Sistemas, la experiencia disruptiva sucede durante las salidas a bailar salsa a las que frecuentemente lo invitan sus nuevos colegas de trabajo. En vista de que carece de los conocimientos técnicos y no logra aprender con la ayuda de sus compañeras, toma finalmente la decisión de vincularse a clases de baile (Entrevista 11). Los demás casos los iré abordando en otros apartados de este capítulo.

¹⁰⁷ Aquí es importante resaltar que, si bien la confianza no es la misma en ambos casos –para uno de ellos es producto de una educación desde pequeño en el baile de la salsa, mientras que para ella es el resultado de una asidua participación de la rumba salsera–, estas personas están lejos de considerarse ajenos a la práctica como sí sucede con los alumnos antes mencionados.

saberes ofertados desde las academias permean cada vez más otros escenarios del campo danzario –como las clases de rumba en los gimnasios, las discotecas y los festivales musicales–, en los que participa un público diverso compuesto por aficionados, rumberos, bailarines y más.

Para una de estas personas, una mujer blanca-mestiza de 39 años, la búsqueda está vinculada, incluso, a la posibilidad de relacionarse con “hombres negros” a quienes atribuye un vínculo estrecho con el goce de la música y el movimiento:

Tú acostumbrada a bailar con tu pareja blanca, que está acostumbrada a que el paso es abierto, y viene uno de estos hombres negros, te aprieta el torso, te pone la mano en la cabeza y tú simplemente te dejas llevar... Las sensaciones son totalmente diferentes. Al tener ese tipo de sensaciones a ti te queda gustando esa sensación que te genera o lo que te transmite esa persona en el momento. ¿Entonces qué haces? Volver, buscar, experimentar más ese tipo de sensaciones (Entrevista 24).

Sus afectos con el baile están integrados a unos imaginarios del disfrute sensorial y sexual con personas racializadas, al punto de considerar como indispensable el aprendizaje de ritmos como la salsa choke y la kizomba, asociados a “lo negro”, para vincularse ella misma con la experiencia sensorial que desea. Así, reproduce imaginarios y “estereotipos de las personas «negras» como símbolos de una sexualidad «natural»” (Viveros, 2009, p. 13), mientras que racializa esas relaciones sexuales potenciales. Según explica en su entrevista, lo que la motivó definitivamente a tomar clases de baile en Son de Habana fue el deseo de aprender a bailar como lo hacían las mujeres y hombres que veía en videos de kizomba en internet¹⁰⁸, en cuya interacción ella identificó una promesa de la relación erótica y romántica que tanto deseaba,

Yo estuve en Portugal y allá bailan mucha kizomba. [A partir de ahí] empecé a ver muchos videos de kizomba, y en general en esos videos aparecían un negro y un blanco, o, mejor dicho, una mujer blanca y un hombre negro. Yo te había hablado algo de la conexión entre le negro y el blanco. yo dije: ¡Juepucha, esto es lo mío! (Entrevista 24).

Aun cuando este tipo de motivación relacionada con el ideal romántico y el deseo sexual asociado a la comunicación corporal del baile, no es tan usual como las demás, veremos más adelante cómo empezará a cobrar relevancia para algunas/os en la medida en que empiezan a avanzar en su proceso de aprendizaje. En diálogo con esta segunda

¹⁰⁸ Aquí un ejemplo entre muchos de los videos del [baile de la kizomba](#) a los que se refiere la alumna entrevistada. Se trata de una pareja de bailarines en un famoso festival dedicado al género, en Madrid.

motivación, un tercer tipo engloba el interés por socializar fuera de los espacios cotidianos del trabajo y del hogar, para crear vínculos significativos con personas diversas. Sucedió con algunas de las personas entrevistadas que la necesidad de diversificar sus entornos sociales, en medio de una cotidianidad rutinaria y predecible, les condujo a preguntarse por una actividad de ocio, en la que además pudiesen “hacer algo de ejercicio” para contrarrestar un estilo de vida sedentario condicionado por el trabajo.

En esa búsqueda, el baile se ofrece como una práctica que implica el relacionamiento cara a cara con otras/os, que promete cierto acondicionamiento físico y, simultáneamente, impulsa el desarrollo de unas habilidades expresivas que favorecen la socialización¹⁰⁹. Así pues, esta motivación puede ser leída en clave del deseo de acceder a un capital social por medio de la práctica, pero también de resistir a la sobredeterminación que los modos de vida modernos y capitalistas ejercen sobre el cuerpo y sobre las relaciones sociales de las/os personas, limitando la socialización al ámbito familiar, laboral, de pareja y a los lazos de amistad que se crean durante la formación escolar y/o universitaria. La vida social del barrio y los grupos identificados por gustos musicales, artísticos o deportivos comunes se vuelven cada vez más extraños, especialmente en la experiencia de las personas de clase media.

Como parte de este tercer tipo quisiera resaltar el caso de dos de las alumnas entrevistadas (de 30 y 40 años, nacidas en Venezuela y actualmente residentes de Bogotá, por cuestiones laborales), para las cuales fue imperativo buscar una academia en la ciudad como estrategia para “espantar” la soledad y hacer amigas/os en la ciudad a la que recién llegaban. También, como mecanismo de vinculación con su experiencia cultural en Venezuela, donde bailaron Casino¹¹⁰ durante varios años. Partiendo de estas dos historias es imposible no pensar en el baile como práctica social y cultural en la que las identidades nacionales o regionales están estrechamente ligadas a formas de bailar –estilos– como sucede entre Venezuela y el Casino. Por consiguiente, tener la oportunidad de acceder a una experiencia que es familiar en el baile moviliza afectos que pueden configurarse en prácticas de arraigo cultural profundamente significativas para las personas.

¹⁰⁹ De hecho, este es un punto clave de distinción con escenarios como el gimnasio, donde la actividad física (excepto la que sucede en las clases grupales), suele ser individual. A esta distinción se refieren algunas/os alumnas/os con quienes he conversado, al igual que los directivos de la academia, quienes le sacan provecho como un gancho comercial.

¹¹⁰ Es pertinente recordar aquí la popularidad de la que goza el Casino en Venezuela, producto de las relaciones políticas y culturales tan estrechas que por décadas ha mantenido con Cuba. Existen en Venezuela un centenar de academias dedicadas al Casino, muchas de las cuales formaron al 50% de los profesoras/es que dictan clases en la academia Son de Habana.

Por otra parte, llama la atención la reiteración en una narrativa de la autoestima que proporciona un marco para organizar y justificar un conjunto de formulaciones que van desde la necesidad de reconocer el propio valor en una experiencia afectiva conjunta –y comunitaria– de la identidad “latina”, hasta la determinación de afirmarse como sujeta-mujer en medio de una relación de pareja que se torna alienante y opresora, pasando por el llamado a abandonar “conductas autodestructivas” –palabras de la entrevistada– que van en detrimento de la salud mental, corporal y emocional. Estas formulaciones emergieron una y otra vez en las explicaciones sobre las motivaciones, imprimiendo un color particular sobre el momento en el que se vincularon a la academia, entendido como el inicio de un proceso de transformación y superación personal impulsado por el contacto con el baile y la música.

Lo que empieza a entreverse en estos relatos es justamente lo que me propongo analizar en el siguiente apartado, es decir, el papel que juega una forma adicional de capital, de tipo emocional, en el escenario social de la academia y en la configuración del baile como una práctica afectiva. Pero antes de ello, me referiré a una última motivación, aquella que habla de la necesidad de hallar placer y bienestar en unas músicas y unas prácticas de baile – altamente valoradas por el lugar que ocupan en la biografía personal– como respuesta a una experiencia dolorosa y crítica a raíz de una ruptura amorosa. Esta motivación llama especialmente mi atención por ser el caso de una tercera parte de las/os alumnas/os que participaron de la investigación.

Muchas de las personas entrevistadas y otras que he conocido recientemente por medio de las clases narran su llegada a Son de Habana a indagar por paquetes para vincularse, como el resultado de una necesidad por cambiarle el sabor¹¹¹ a una ruptura amorosa. Casi todas afirman que no estaban particularmente interesadas en “cualificar” su práctica –“bailar mejor y más bonito” como usualmente lo expresan alumnas/os, profesoras/es y directivas/os–, sino en involucrarse con una práctica de forma recurrente, una actividad que además relacionan con el placer y la felicidad. Algunas/os incluso llegaron buscando clases de salsa, específicamente, lo que no considero gratuito dada su asociación con el goce y su profundo arraigo en nuestro contexto local, como he venido resaltándolo. Para casi ninguna/o parece operar el deseo de conocer nuevas personas o

¹¹¹ La expresión es mía y se inspira en las múltiples alusiones de alumnas/os a la salsa como aquello que le pone “sabor” a la vida. Es, además, un guiño a la idea de la ruptura y el desamor como lo que desluce, decolora y ensombrece la vida cotidiana.

una posible pareja; por el contrario, esperan poder “sumirse” de lleno y corporalmente en la práctica para “despejar la mente y olvidarse” de aquello que causa dolor.

Esta motivación puede ser entendida como un deseo de vivir la academia y el baile como una suerte de “refugios emocionales¹¹²”, es decir, lugares o prácticas que ofrecen la posibilidad de refugiarse de la multiplicidad de expectativas emocionales fuertemente normativizadas en una sociedad y en un tiempo particulares. Las personas que llegan movidas por estas circunstancias coinciden en afirmar que aquella “herida emocional” se puede transformar y curar por medio de la actividad física y el goce al bailar¹¹³. Retomando las palabras de una de ellas (una mujer de 38 años, de clase media, vinculada al campo de las artes), el baile y la música tienen el potencial de afectar un estado mental y emocional que, luego de la ruptura amorosa, se convierte en una cuestión a resolver.

Es altamente probable que los afectos narrados en estos casos estén integrados con el imaginario que encierra la expresión “me curo con rumba”, inmortalizada por la voz de Ismael Miranda¹¹⁴: “Ay, rumba, tienes misterio // eres mi refugio para olvidar // Y aquel que baila olvida las penas // Hay un embrujo en lo musical // Ritmo que rompe cadenas // cura la tristeza popular”. No en vano afirma Mario Jursich en su prólogo al libro *Fuera zapato viejo*, refiriéndose a los ritmos que penetraron la capital desde el Caribe, que “ya no se trataba, como hasta entonces, de «vivir en un valle de lágrimas», sometido a la vigilancia de Roma y sus representantes, sino de entregarse al placer, a la fiesta, al disfrute pleno y profundo del cuerpo” (2014, p. 30). No es difícil deducir el peso de estas afirmaciones con décadas de historia y de saberes populares entramados en sus músicas, arraigados en una experiencia afectiva compartida por millones de aficionados y reclamada como una forma de resistencia ante distintas formas de opresión política, moral, económica y social.

No obstante, llama la atención la forma en que se configura el afecto en estos casos, tomando matices distintos que, como veremos a continuación, se articulan con una experiencia particular de las clases medias en las cuales ha calado con fuerza, desde mediados del siglo XX, una cultura de la terapia que “privilegia el sufrimiento y el trauma” en la comprensión de la propia identidad y biografía personal (Illouz, 2012, p. 117),

¹¹² Esta explicación sobre el concepto acuñado por William Reddy, teórico y estudioso de las emociones, fue tomado del trabajo de Leidy Paola Bolaños Florida, titulado [“El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las Ciencias Sociales del siglo XX”](#), publicado en la Revista de Estudios Sociales, pág. 178-191.s

¹¹³ En el *Diccionario Salsero* se encuentra una expresión especial para referirse a esa “buena vibra con la que se asumen los retos de la vida”: «acángana», como versa la canción del Gran Combo de Puerto Rico que lleva el mismo nombre (Salsa Sin Miseria, 2018, p. 15).

¹¹⁴ Me refiero a la canción “Me curo con rumba”, de la agrupación Descarga Boricua (2008).

otorgando un lugar importantísimo a la expresión y representación de ese sufrimiento (p. 126). A lo que se suma una poderosa ideología que responsabiliza a las/os sujetas/os de su propio bienestar psíquico en correspondencia con unos valores y modelos culturales “de individualismo moral, de cambio y de automejoramiento” (p. 122). En el baile esto sucede, desde mi perspectiva, *en y a través* del cuerpo mismo, del movimiento, el encuentro con la música y la interacción con otros cuerpos.

3.2. El baile, una práctica afectiva con potencial terapéutico

Desde el inicio de la investigación, dos fenómenos que sucedían en paralelo empezaron a llamar mi atención. Por una parte, cierta tendencia de las/os alumnas/os hacia la relación de un cúmulo de afirmaciones sobre los beneficios del baile, su potencial enajenador –“bailando me olvido del mundo por un rato”– y, a la vez, sanador. Me topaba con regularidad con estas formulaciones cuando indagaba por lo que sentían al bailar y lo que les motivaba a asistir a la academia. Emergían como el resultado de la oposición entre la celebración del baile y el sufrimiento de la vida común –en el trabajo, en las relaciones de pareja, en la cotidianidad de la ciudad y el país, en el ámbito familiar–. Fue de ese fenómeno que comencé a jalonar más y más para rastrear los sentidos que el baile tomaba para las personas que participaban de la academia.

Sin embargo, mis indagaciones estaban constantemente permeadas por el deseo de hallar sentidos “sociales y culturales”, lo que en realidad era un intento por comprender las relaciones de poder que se entretejían en la práctica, al igual que las negociaciones y tensiones en la producción de las identidades de género, raza, clase y origen. Pero, curiosamente, la lectura que hacían alumnas/os –y otras personas– de los objetivos de mi investigación derivaba con frecuencia en la idea del baile como una terapia. “¿Conoces la danzaterapia?”, me preguntaban, “suena como que lo tuyo va por ahí”. Y, por mucho que me oponía a considerarlo como tal, y a pesar de mis intentos por profundizar en la explicación de mis inquietudes, esa lectura continuaba apareciendo.

En medio de estos dos fenómenos, una tendencia de las/os alumnas/os a asociar el baile a la sanación y la meditación, y la comparación de la pregunta por los afectos como un camino hacia la formulación de una terapia con la danza, comprendí que había *algo* que estaba pasando por alto. En clave afectiva, diría que se empezaban a revelar los hilos de una formación particular que integra ciertas experiencias corporales y estéticas, con imaginarios y narrativas sobre la relación entre movimiento, música y emociones, pero

también con modos específicos de expresar eso que *sucede* al bailar. ¿Qué tipo de matices del baile como práctica afectiva estaban pidiendo ser percibidos?

Dicha pregunta se hizo aún más apremiante una vez estuvimos inmersos en la emergencia sanitaria por el covid-19, durante la cual, como mencionaba previamente, prevalecieron sentimientos de añoranza, nostalgia y melancolía por la práctica, el espacio y las interacciones con otras/os. En esas circunstancias, la expresión y representación de las propias emociones se intensificó, respaldada por potentes discursos sobre la salud emocional y mental impulsados en internet –particularmente en redes sociales–, en las conversaciones familiares, entre amigos y demás. Como era de esperarse en tales circunstancias, el baile no estuvo exento de ser articulado con el flujo afectivo-discursivo que se intensificó en medio de la crisis.

¿Cómo es que se empieza a configurar el baile en la academia Son de Habana como una práctica afectiva con potencial terapéutico? En mi opinión, esto sucede precisamente en la asociación de distintos elementos que responden al carácter situado y relacional de las prácticas afectivas. Por una parte, unos sentidos que se encontraban a la mano desde antes de la crisis y que hablaban ya del baile como una práctica integral e integradora, que involucra mente, cuerpo y alma en el momento presente de la acción¹¹⁵. Así mismo, la preeminencia de una cultura en la que son cada vez más populares las distintas formas de terapia que se ofertan a las/os sujetas/os –especialmente de las clases privilegiadas– para atender su salud mental y emocional: espacios de psicoterapia, grupos de apoyo, técnicas de musicoterapia, danzaterapia, risaterapia, entre muchas otras.

También –y esto empezó a hacerse cada vez más regular y evidente desde el inicio de la crisis por el covid-19– la emergencia de una narrativa introducida al contexto de la academia por alumnas/os, una narrativa de tipo terapéutico. Esto significa, en palabras de la socióloga Eva Illouz, un modo de elaborar y contar la propia vida que

usa el modelo cultural de la narrativa religiosa, que es tanto regresivo como progresivo, (...) porque versa sobre hechos del pasado que (...) siguen presentes y desempeñan un papel en la vida de las personas [y, a su vez, tiene como objetivo a futuro] establecer una redención, que en este caso es la salud emocional (2012, p. 122).

¹¹⁵ A mi parecer, con las mismas contradicciones que muchas veces encierra la meditación, estado en el que se espera “tomar distancia de los pensamientos que nos invaden al centrar nuestra atención en el aquí y ahora corporal” (Puglisi, 2019, p. 26).

Así pues, el discurso terapéutico y las formas lingüísticas que se han consolidado para su manifestación componen lo que llamaríamos un «repertorio interpretativo», en los términos de Wetherell, con el cual las personas organizan, justifican y explican lo que les sucede, poniendo en el foco las emociones. Visto así, considero que incluso mi propio acercamiento y la forma en que planteé las entrevistas a profundidad, indagando por una historia personal con el baile, avivó esa maraña afectiva¹¹⁶ al invitar a remontarse hacia un pasado, organizar de cierta manera unas experiencias con el baile, volver sobre episodios significativos que usualmente lo eran porque evocaban sentimientos de incomodidad, frustración, desagrado, quizás más que de plenitud y éxtasis con el baile.

Lo que sucedió a partir de allí fue el afloramiento de términos propios de “la cultura de la terapia”, a los cuales se refiere Illouz en su libro *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo* (2012), tales como: “trauma”, “sufrimiento/daño emocional”, “autoestima”, “salud emocional”, entre otros. Aunque ya circulaban de vez en cuando en las conversaciones entre alumnas/os y profesoras/es, no habían sido tan evidentes como entonces, al punto de que las/os directivas/os de la academia comprendieron que se trataba de un tema relevante al cual podían –y debían– sacarle provecho, como parte del discurso de presentación de los beneficios del baile¹¹⁷:

Muchas personas llegan acá, de pronto, por una decepción amorosa (...) buscando ese apartarse de un problema. Pienso que, de cierta manera, es una terapia psicológica bastante interesante. Lo fuimos descubriendo poco a poco. Hay gente que ha superado cosas difíciles acá o que viene a desestresarse (Entrevista 3.2.).

Al igual que sucede con la totalidad de las prácticas terapéuticas, en las que se promete una recuperación de cara al sufrimiento psíquico y emocional como un beneficio social por el que se puede pagar, en el baile operan lógicas capitalistas en las que lo emocional es el valor de cambio. En medio de una cultura del capitalismo emocional, la “vida emocional – sobre todo la de la clase media– sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas” (Illouz, p. 20), otorgando una pista clave para comprender cómo las personas que participan de las clases de baile –de forma especial–, pero también sus directivas/os y muchas/os de sus profesoras/es estamos “sumergidas/os” en esta cultura incluso sin percatarnos. A la luz

¹¹⁶ En el libro *Affect and Emotion*, Wetherell utiliza la expresión “*entangled*” para referirse al modo en que se integran los afectos para configurar una práctica. El término da la impresión de un proceso en el que se enredan con fuerza y, muchas veces, sin una relación casual o previamente determinada.

¹¹⁷ Estas palabras fueron tomadas de la entrevista a Paula Mejía (directora) durante la grabación de la miniserie en 2021, es decir, unos meses después de la reapertura de la academia tras la cuarentena. Para escuchar un poco más de esta entrevista y sobre otros de los beneficios que las/os directivas/os atribuyen al baile, recomendando ver el primer capítulo de la miniserie, [“El salón, la gente y el ritmo”](#).

de lo cual, me pregunto: ¿cuál es el papel que juega el capital emocional en medio de esta práctica afectiva que es el baile, situadas en el contexto particular de la academia y en su relación con las vidas de las personas que allí bailan?

3.3. “Yo quiero un poco de eso”: el capital emocional en el baile

En sus estudios sobre las emociones, tanto Margaret Wetherell como Eva Illouz apropian el concepto de «capital emocional» para comprender los modos en que los afectos toman la forma de un valor, pueden ser apropiados, intercambiados y negociados, y les confieren distinción a ciertas personas. En otras palabras, para entender cómo el afecto está estrechamente vinculado con el poder en las relaciones sociales que configuramos día a día. Para Illouz, esta compleja interrelación está en la base de la historia del capitalismo y de la modernidad, cuya organización social se hizo “de la mano de la construcción de una cultura emocional muy especializada”, que “llevó a los hombres y mujeres de clase media a concentrarse fuertemente en su vida emocional, tanto en el trabajo como en la familia” (2012, p. 18).

La consolidación del capitalismo emocional que estudia Illouz se dio en el curso del siglo XX, desde las primeras décadas cuando el escenario laboral empezó a otorgar un lugar preponderante a las relaciones interpersonales y los gerentes de las empresas dotaron de valor a unas nuevas “competencias emocionales” –la capacidad de desplegar un estilo emocional hegemonizado por la psicología (p. 139)– reconociéndolas por medio de ascensos y privilegiándolas en los procesos de reclutamiento. Así, por ejemplo, la capacidad de establecer relaciones sociales, estrechamente ligada al capital social, fue validada como una “competencia profesional” (p. 56), y adquirió una complejidad sin precedentes en la década de 1990, con la popularización del concepto de “inteligencia emocional”, que reúne diversas nociones y cuestiones definidas como “conciencia de sí”, “control de las emociones”, “motivación personal”, “empatía” y “manejo de las relaciones” (p. 142).

En paralelo, la vida familiar, de las relaciones íntimas –de pareja, amistad y demás– de las personas de clase media, se vio cada vez más integrada con los mecanismos de patologización de la psicología y el *ethos* terapéutico. Según analiza Illouz, la vida común se atafagó de “personajes patológicos” (*Ibíd.*, p. 27) cuyo bienestar se plantea en términos médicos y para los cuales la salud está cada vez más vinculada a una ideología de la autorrealización, el automejoramiento y la autoayuda. De esta manera, se responsabilizó a

las personas por su propia salud emocional y mental, mientras que, simultáneamente, se consolidó un “mercado de servicios terapéuticos” (p. 63) que puso en vigencia nuevas formas de sociabilidad y competencias emocionales.

Un ejemplo de la forma en que operan estas prácticas y discursos del capitalismo emocional se encuentra en la narración que elabora una de las alumnas entrevistadas ante la pregunta por la motivación para tomar clases de baile:

Empecé a trabajar y me di cuenta de que estaba muy deprimida y empecé a fumar. Fumaba todo el día, entre marihuana y cigarrillo. Pensé: tengo que cambiar mi vida porque me estoy haciendo mucho daño y no me estoy amando. Relaciones súper tóxicas (...). Dije: “yo tengo que cortar con muchas relaciones”. Nunca he relacionado mi trabajo con mi vida personal. Era una doble vida. La marihuana era mi ruta de escape. Creo que me enloquecí. Me fui para Cali y pasé por todas las terapias. Empecé a investigar cómo tratar las cosas que no había tratado en tanto tiempo. Psicólogo brujo, carta astral, psiquiatra, acupuntura, todo. El psiquiatra me dijo que tenía un “síndrome amotivacional”. Me dijo: “nada en la vida la motiva, por lo que ha sido una consumidora crónica. Su cerebro no produce las mismas hormonas de la felicidad, porque depende de algo que la estimule”. Y yo pensé: “necesito hacer cosas que me hagan feliz”. Y así llegué a Son de Habana. Era el salvavidas que yo necesitaba lanzarme a mí misma (Entrevista 12).

Para Andrea, una mujer cercana a los 30 años, de clase media y como profesional, el lenguaje terapéutico está lo suficientemente al alcance como para permitirle plantear para sí misma un diagnóstico en términos de “depresión”, “locura” y baja autoestima –“no me estoy amando”–, como lo afirma en el relato anterior. Inmersa en una cultura que privilegia la expresión y representación de las emociones y del sufrimiento, a la vez que ofrece la “cura” como mercancía a adquirir, Andrea deduce que la solución se encuentra en el acceso a prácticas/procesos terapéuticos, más o menos “tradicionales”, por los cuales puede y decide pagar. Se hace patente en su relato una voluntad y una seguridad de que es su deber indagar en formas de “sanarse”, aún más a raíz del diagnóstico médico con el que se le asocia a un “síndrome amotivacional”, que integra lo fisiológico –las hormonas– y lo emocional –la capacidad de sentir felicidad–.

En su relato posterior sobre lo vivido durante los primeros meses de clases, pero también en distintas conversaciones que sostuvimos en el café y momentos compartidos con el baile, ella continuó alimentando la íntima relación que tejió, desde antes de llegar a Son de Habana, entre la práctica dancística, la felicidad y la salud corporal, psíquica y emocional. En ello participaron circunstancias como el encuentro con un grupo de personas

que, a sus ojos, eran personas “sanas” –tanto sus profesoras/es como sus compañeras/os–, que “se tomaban una cerveza y eso, pero ya. No te ofrecían drogas ni nada” (Entrevista 12). Así mismo, el reconocimiento de sensaciones poderosas encarnadas en su cuerpo que describe como “conectar poco a poco” con la música, con formas de movimiento que no conocía –de sus caderas, hombros, torso–, la armonía y la coordinación de distintas partes.

Los afectos que “poco a poco” se fueron integrando con su práctica de baile agudizaron sentidos popularizados y enraizados en nuestros repertorios modernos sobre el cuerpo y la mente, dos entidades desconectadas entre sí –“sentía que tenía el cerebro desconectado del querer hacer algo y moverlo en mi cuerpo y sentirlo” (*Ibíd.*)–; entidades que responden a dimensiones opuestas de la existencia –razón y emoción– y cuya distancia aumenta por cuenta de las formas alienantes y opresoras de la vida laboral. De hecho, en su experiencia se aúnan nociones de disfunción emocional y física para soportar la necesidad de ir en la búsqueda del “ideal y modelo de la «vida plenamente autorrealizada»” (Illouz, p. 105) hegemonizado por la psicología y la narrativa terapéutica.

Sin duda alguna, lo que está en juego aquí es nada más y nada menos que el valor social, atravesado por unas competencias emocionales en cuyo desarrollo se invierte y que componen un capital al cual acceden los sujetos, no solo por su educación, sus relaciones interpersonales o, incluso, su formación profesional –en donde se enseña cada vez más a “manejar las emociones”, “sentir empatía”, etc.–, sino a través de sus medios materiales: un proceso psicoterapéutico, cursos de meditación, clases de baile, etc. Y, en la medida en que el capital emocional es la parte “más «corporeizada» de la forma corporeizada del capital cultural” (*Ibíd.*, p. 140), la oportunidad de hacerlo efectivo por medio de una técnica donde el cuerpo está intensamente involucrado resulta más que idónea.

Inmersos en este “campo emocional” que tiene como principal mercancía de circulación la salud mental y emocional –impulsado por igual por el Estado, industrias culturales, farmacéuticas y la cultura popular, entre otros– (Illouz, p. 138), las personas que bailamos en la academia deseamos y aspiramos a hacernos con habilidades sociales y emocionales como las que he venido mencionando, pero también y de forma especial, con una competencia comunicativa, es decir, “una tecnología de automanejo que se basa en gran medida en el lenguaje y en el adecuado manejo de las emociones, pero con el objetivo de generar una coordinación inter e intraemocional” (p. 50). Aquí, de nuevo, el baile –aquel que privilegia el encuentro entre parejas y en grupo– parece ofrecer unas condiciones que favorecen su desarrollo.

Esto me lleva a hablar de un segundo ejemplo, el de un hombre de 38 años, bogotano y profesional en Ingeniería de sistemas, de clase media, que asiste a la academia desde hace unos dos años. Su motivación para entrar: la necesidad de “salir de la zona de confort” por medio de una actividad que no hubiese probado antes, que le exigiese tomar un riesgo, enfrentarse a algo que a lo que le temía y que le implicase un esfuerzo motriz y, a su vez, de socialización. En su caso opera la narrativa de la autoayuda por medio de un mecanismo altamente popularizado en la industria editorial, pero, también, en plataformas como YouTube, donde es posible acceder a millares de videos que ofrecen “consejos para mejorar tu estilo de vida”. Retomando sus palabras:

Digamos que uno de los recursos que más uso para superación o crecimiento personal es YouTube. Yo sigo varios *youtubers* que hablan de esos temas y uno de ellos aconsejaba salir de la zona de confort. Y pensé: “es que yo toda la vida he hecho las mismas cosas”. Del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. Ver películas, ver partidos de fútbol, deporte casi no hago. Pasármela en internet. Hasta hacer cosas que tienen que ver con mi carrera, pero para mí crecimiento personal. (...) Quise hacer una cosa diferente. Había pensado primero en el piano, pero no me sacaba de la zona de confort, porque era algo que sí me gustaba hacer. Y era una inversión muy grande.

A lo que agrega que el baile no significaba una inversión “tan grande”, puesto que no se necesitaba adquirir un instrumento o un equipo costoso, como sucede en algunos deportes. Esta actividad prometía, también, ponerlo en contacto con otras personas para sortear el malestar y la tristeza producto de una ruptura amorosa. Todo ello visto a través del prisma de la “autoayuda”, por la que movilizamos y organizamos la percepción que tenemos de nosotras/os mismas/os, entrelazándola con unas nuestras narrativas poderosas sobre el fracaso y sufrimiento psíquicos (Illouz, p. 108). Se trata, pues, de seguir alguna ruta para alcanzar el bienestar, la realización personal y el éxito.

De cierta manera, siguiendo a Illouz, estas competencias emocionales atraviesan las barreras sociales para establecerse como ideal a alcanzar por todas las personas, en su búsqueda por configurarse como sujetas/os plenamente “maduras/os” y funcionales social y profesionalmente. Visto de esta forma el capital emocional tiene el potencial de distinguir a unas personas sobre otras y es permanentemente asignado, atribuido o reforzado en ciertas/os sujetas/os según su condición socioeconómica, su sexo, su origen, etc., por medio de prácticas y discursos que operan en la vida social. En esta vía, Wetherell invita a preguntarse por aquellas/os que son “emocionalmente privilegiadas/os” y cómo se “ven” esos privilegios y desventajas en términos del capital emocional (2012, p. 17). Lo que

requeriría un estudio de las prácticas afectivas y su relación con las distribuciones inequitativas del capital cultural, social, simbólico, corporal y emocional.

Para empezar, ¿cómo operan las relaciones de poder y la distribución del capital emocional en este contexto formalizado del baile? Siguiendo a Illouz, diríamos que, a pesar de que se podría pensar que los medios están al alcance de una buena parte de la sociedad, dada la popularidad y el carácter múltiple que ha tomado la terapia en sus distintas formas, estos siguen existiendo como un beneficio para las clases privilegiadas de la sociedad. En el caso particular de Son de Habana, el baile y su potencial terapéutico son un servicio al alcance de unas/os cuantas/os, siendo las circunstancias más recientes de la crisis de la pandemia y la forma en que esta impulsó los efectos de una narrativa de la terapia el soporte para capitalizar con mayor ahínco el sufrimiento psíquico de sus clientes y apostarle a su recuperación como uno de los beneficios sociales de la práctica.

No obstante, esta es solo una de las formas en que se juega el capital emocional en el escenario de estas prácticas afectivas, entroncado con el intercambio de otros capitales, en medio de las relaciones que sostienen las/os sujetas/os que bailan. ¿Cómo opera el poder en su relación con los afectos que las personas configuran en sus prácticas? ¿Qué luces puede otorgar esta investigación, desde el enfoque afectivo, sobre la agencia de las/os sujetos que semana a semana son movidos a participar con cuerpo, mente y corazón de este escenario social?

3.4. Agentes sociales, afectos, poder y baile

Partiendo de lo planteado hasta aquí, diría que las/os sujetas/os que participaron de esta investigación, así como muchas/os con quienes he conversado antes y después, no solo comparten un gusto o interés por el baile, como práctica y producto cultural, como artesanía del movimiento y como lenguaje del cuerpo, sino que terminan por verse movidas/os y reunidas/os por unos afectos particulares que se integran con el *ethos* terapéutico moderno. En medio de esta práctica afectiva conjunta, suelen identificarse como “iguales” gracias a su experiencia compartida del sufrimiento emocional y psíquico, su deseo de autorrealizarse y de ser reconocidas/os como personas sanas y plenas. También, como dueñas/os de un capital cultural, simbólico, social y emocional encarnado en el cuerpo, para participar de forma efectiva en los lugares y momentos en los que se disfruta del baile, como en la vida social, en general. Dichas experiencias y deseos se alimentan constantemente por medio de sus intercambios durante las clases, en la forma en que

apropian e incorporan los saberes, pero también los crean, afirmando como paradigma el goce, el crecimiento personal y la vinculación afectiva con otras/os.

En tal sentido, comprender los modos en que opera la terapia como narrativa y repertorio interpretativo es uno de los puntos claves para analizar el papel que juega el capital emocional en la situación social que me ocupa y el potencial que tiene para movilizar unos afectos por los cuales distintas personas se ven interpeladas. Sin embargo, aquello es solo uno de los aspectos a abordar, de forma detallada y crítica, de lo que se integra en las prácticas afectivas que configuran alumnas y alumnos al bailar. Por ende, me gustaría retomar la pregunta por los afectos para ampliarla hacia los distintos tipos de capitales que aquí están en juego y las relaciones de poder que ponen en funcionamiento, teniendo ahora en la mira el capital emocional. También, porque considero que es urgente, en medio de estas reflexiones, evitar que se desdibujen las formas que toma la agencia de las personas que bailan.

En clave con Margaret Wetherell y desde el enfoque afectivo en el estudio de la acción social, me interesa hacerle justicia a la complejidad y la heterogeneidad de los lugares sociales y afiliaciones que asumen las/os sujetas/os en esta situación particular (2012, p. 115). Para ello, propone la autora, es necesario desprenderse de la percepción de las/os sujetas/os sociales como “autómatas afectivas/os”, que sienten y son controladas/os por el afecto, y que están condicionadas/os para responder al mínimo estímulo resonando con los tonos afectivos apropiados para su estatus, posición social y *habitus* (*Ibíd.*). Como pude comprender a través de estos dos años de investigación, por medio del ejercicio etnográfico, son muchas y muy variadas las contradicciones y los dilemas que dan color a las prácticas afectivas de baile.

Aquellos “disturbios” y “problemas” –para utilizar los términos de Wetherell– al interior de las prácticas afectivas son la raíz de su carácter cambiante y en constante transformación. Las emociones, agrega, tienen un potencial disruptivo y no podemos reconocerlas sólo por su capacidad de reforzar las disposiciones adquiridas y aprendidas por las cuales nos inclinamos a actuar o pensar de cierta manera, como argumentaría Bourdieu (Wetherell, p. 107). Si bien es cierto que los afectos –esas emociones y sentidos integrados y encarnados– componen las relaciones sociales y el valor social, aportando fuertemente a la consolidación de esos *habitus* vinculados a cierta clase social, roles de género, identidades nacionales, etc.; también es cierto que las/os sujetas/os somos puntos

de convergencia en los que una amalgama de prácticas afectivas heterogéneas se entrecruzan y mantienen relaciones de constante tensión y reconfiguración.

Y aún quisiera agregar algo más. En la totalidad las prácticas afectivas y episodios que analizo, se entretejen sentidos diversos sobre el cuerpo, materia orgánica y a la vez histórica y cultural, que obliga a localizar sus experiencias e interpretarlas en clave con el análisis de las prácticas y discursos en los que se enmarcan. En otras palabras, no basta con reconocer que los afectos se componen de la actividad corporal por la cual se concretan, traducen y expresan las emociones, sino que es preciso visibilizar los sentidos locales y temporales con los que esta se integra. Comprender, por ejemplo, que los cuerpos que aquí bailan participan de un *ethos* moderno que afirma que el individuo “es aquel que cuestiona su historia y piensa, imagina y acomete su propia constitución y transformación, y lo hace en buena parte en el cuerpo, con el cuerpo y mediante el cuerpo” (Pedraza, 1999, p. 14). Esto se ha hecho evidente en acciones y narraciones de las/os alumnas/os, como en mi interpretación de sus experiencias afectivas encarnadas y de la agencia que tiene cada persona sobre la configuración de unas identidades en su *hacer en movimiento*.

Continuando con Zandra Pedraza, es necesario detenerse en el hecho de que, con la modernidad, estos cuerpos han sido dotados de “un papel activo (...) en el que sus posibilidades de conocimiento y expresión y su propia sensibilidad [son entendidas como] la base de la educación intelectual y moral” (*Ibíd.*, p. 19). Por ende, se confía en que aquellas actividades que tengan como objetivo la educación corporal, estarán comprometiéndose con una formación del carácter moral y del intelecto de las personas, con el propósito de prepararlas para su participación en un mundo que se orienta hacia el progreso social, económico y cultural. Aún más, en lo que se refiere a las clases privilegiadas, se espera educar al cuerpo en pro de su “desarrollo sensorial, el conocimiento científico, [su] control, el sentido práctico, la delicadeza de las emociones [es decir, el acceso a un capital emocional con “atributos femeninos”, especialmente en el trabajo] y el buen gusto” (p. 20). Como veremos en el análisis de las prácticas afectivas, estos ideales de formación estarán permeando constantemente los saberes y la relación afectiva que unas y otros configuran durante el aprendizaje.

A estos sentidos sobre el cuerpo moderno se suman otros tantos sugeridos a lo largo de esta investigación: el cuerpo “latino” volcado al goce y la celebración; el cuerpo en medio de la emergencia sanitaria, privado del contacto y regulado por prácticas y discursos sobre la higiene y el cuidado; el cuerpo vigoroso, joven, física, emocional y psicológicamente sano

que celebra la narrativa de la autorrealización y la autoayuda; entre otros. Partir de esta perspectiva localizada del cuerpo es fundamental dado que muchas de estas tensiones, contradicciones y dilemas de las prácticas afectivas no se hacen “visibles” únicamente en nuestros discursos y, por ende, hay que analizarlas en la atención integrada de las palabras, las acciones y la expresión kinésica –“códigos, sensibilidades y gestos que conforman un lenguaje con el que el cuerpo también habla” (Ulloa, 2004, p. 125)– de las/os sujetas/os que bailan.

3.4.1. *Bailador, ¿cuál es tu estampa?*

Como vimos, entre las/os primeros aficionadas/os que elaboraron el mapa rumbero del fenómeno salsero en Bogotá –entre los años setenta y ochenta del siglo XX–, floreció el interés por afianzar unos modos de disfrutar de la música, bailar y exhibirse ante otros. Empezaron a reclamar unos saberes y a concretar unos estilos propios, una suerte de «identidades bailadas» que eran la marca registrada con la cual capitalizaron su práctica y se identificaron como especialistas en un campo que se consolidaba *paso a paso*. Como parte de aquellas prácticas afectivas de baile, resultaba indispensable el conocimiento de los distintos géneros y estilos musicales, al igual que el desarrollo de unos movimientos que fuesen diferenciables de los de otras/os bailarinas/es. Primaba el deseo de ser auténticos y ser reconocidos como pioneros en la materia.

Casi medio siglo después y situados en unas condiciones distintas de participación, las personas que bailan en la academia Son de Habana continúan negociando sus identidades y construyendo su subjetividad *en* el movimiento. A pesar de que son pocos los que atienden a un afán por profesionalizarse o especializarse, su implicación en la práctica continúa apuntando a la producción de sentidos complejos sobre la experiencia vivida que desembocan en la configuración de unas identidades desde otros lugares de enunciación, en las que están en juego distintas formas del capital (cultural, simbólico, social, emocional), que se intercambian *con* y *a través* de sus cuerpos y se encarnan en el movimiento. Me refiero a unas «identidades bailadas», como he querido llamarlas para resaltar el proceso de creación que elaboran las/os sujetos *in situ* al bailar.

¿Cómo entender estas identidades bailadas y los afectos que se integran en su configuración? En diálogo con Stuart Hall y su pregunta por las identidades culturales (2003), propongo entender la identidad como práctica/proceso significativo y a la vez afectivo, que toma forma en medio de las relaciones sociales y se afina en la contingencia,

es decir, que tiene un carácter estratégico y posicional. Tiene que ver, también, con el uso de unos recursos de la historia, la lengua y la cultura que son materiales y simbólicos, por los cuales se establecen límites y exclusiones. Es decir que la identidad como proceso está atravesada por unas cuestiones de poder y de disputas del sentido, que, dado que pasan por la experiencia corporizada del mundo, también son de carácter afectivo.

En este caso, además, las identidades son creadas gracias al impulso del movimiento, de esa acción que se produce en el tiempo y el espacio en el que se interpreta la música con el cuerpo. Con esto quiero decir que la participación de distintas partes del cuerpo en el trabajo artesanal del baile es, justamente, el proceso por el cual estas identidades se configuran, se negocian, adquieren significados múltiples. Y es el cuerpo, a su vez, el lugar en el que confluyen distintas identidades, involucradas en procesos de subjetivación por los cuales las/os sujetos construyen, en la situación social que los reúne, el sentido de su “experiencia personal”.

En medio de estos procesos de identificación y subjetivación que tienen lugar en la academia de baile, como en la vida social, la práctica se torna nada más y nada menos que en un escenario de lucha simbólica. Aquello sucede por distintas vías. Desde la pregunta por las relaciones y roles de género, por las experiencias culturales asociadas a “lo latino”, por unas posiciones sociales en medio del mercado laboral capitalista y en un mundo globalizado, entre otras. Para muchas/os, las clases suponen la oportunidad de acumular un capital corporal y dancístico asociado a los distintos ritmos y estilos “latinos”, para exhibirlo en un escenarios sociales en el que se pone a prueba su valor. El baile toma la forma de una “carta de presentación” para llevar consigo al trabajo, las relaciones de pareja, los vínculos familiares y de amistad, la rumba, etc.

Estos afectos se integran en muchos de los casos con unas inquietudes urgentes por las historias de las músicas y los bailes mulatos que muchas/os de ellas/os convierten en preguntas por la propia historia y lugar social. Como vimos previamente, el acto de reconocimiento del propio valor moviliza el deseo de resistirse a reproducir un sentimiento de inferioridad cultural y una mentalidad colonial que emborrona la propia historia y celebra lo foráneo como lo superlativo, signo de progreso y de valor. Por esta vía, en el contacto con saberes histórico-culturales dentro de las clases y a raíz de sus propias investigaciones, algunas/os han empezado a detenerse a reflexionar sobre las formas de opresión que están íntimamente integradas y le han dado forma a las músicas y bailes mulatos.

Un ejemplo interesante de esta cuestión lo hallé durante una de las entrevistas bailadas¹¹⁸, cuando le pedí a Jhon Trujillo que me mostrara los pasos, figuras y gestos aprendidos en clases y ensayos que fueran significativos de cara a esa “latinidad” que deseaba afirmar en su cuerpo. Su respuesta abordó movimientos aprendidos del guaguancó, el son cubano, el estilo casino y la salsa. Los sentidos que elaboró mientras bailábamos se encarnaban en los cambios en la postura –de estar erguido pasó a inclinarse hacia adelante y relajar sus hombros– que varía entre las danzas de salón y los bailes que tienen una raigambre en las fiestas populares, en la calle y la rumba. Así mismo, utilizó el abrazo en pareja y distintos pasos básicos para proponer una ruta de “evolución” de la salsa, vista a través del movimiento corporal y sus transformaciones, desde el son hasta el estilo colombiano. Resaltó sensaciones corporales como la relajación y la “sabrosura”, y acciones como el coqueteo, el juego y el “despelote” en el baile de la timba, en su delimitación de lo que significa ser “latino”.

Invitándome a bailar guaguancó con él, enfatizando en el “aguaje”¹¹⁹ que caracteriza la sensación corporal en el paso básico, Jhon habló sobre distintos gestos alusivos a las vestiduras de hombre y mujeres, como a las acciones que se representan –bailar con una falda, limpiarse el sudor con un pañuelo, levantarse el pantalón desde la ingle–. Aunque admitió no conocer su origen, encuentra significativa su relación con la vida y las costumbres de las personas que le dieron forma a esas danzas. Finalmente, me explicó el “vacunao” –gesto que simula el acto sexual– para resaltar “la picardía” que le imprime a la comunicación en pareja durante el baile.

Para otras personas bailar en la academia ha sido una oportunidad para indagar por sus identidades raciales. En ese proceso, se reconocen como blanca/o-mestizas/os y, a la vez, hacen uso estratégico de su identidad “latina”, a través del lente de la “mezcla” y la “mixture sabrosa”, para especular sobre “lo africano” y “lo europeo” en su constitución de sujetas/os, ignorando reiteradamente “lo indígena”. La tensión se da, pues, en la asociación entre el reconocimiento de la “africanía de estas músicas” (Quintero, 2009) y el deseo de acceder a una “herencia africana”, entendida en términos culturales, pero también biológicos:

“Investigando sobre la salsa, me di cuenta de que es una música muy reciente. ¡No tiene más de cincuenta o sesenta años!”, afirma una alumna mientras conversamos entre

¹¹⁸ Me refiero, primero, a la [Parte 1](#), sobre el abrazo en pareja y, luego, a la [Parte 2](#) de la entrevista, sobre el guaguancó.

¹¹⁹ Cualidad de un movimiento que imita la suavidad y cadencia de las ondas del agua.

clases. Yo le digo: “¿Y entonces no te parece igual de impresionante que hoy en día sea tan popular bailar salsa en tantos lugares del mundo, siendo que la época dorada de su música aparentemente pasó? ¿Por qué crees que pasa?”. A lo que me responde que es porque es una música que la gente siente y le dan ganas de bailar, que es algo que conecta a las personas con sus raíces, que les hace preguntarse si tienen algo de africano en ellos [Nota del 09 de febrero de 2021].

Este deseo por hallar ese *algo* “africano” en el propio cuerpo y configurar una identidad racial “afrolatina”, se da bajo la forma de la adquisición de un capital corporal en el que se está dispuesto a invertir: la sabrosura, la soltura, la sensualidad –encarnadas en el movimiento, como en el color de la piel– y todas aquellas características comercializadas en el mercado de lo “afrolatino”. En esa medida, alumnas/os comparten con muchas/os de las/os profesoras/es el imaginario de las “raíces africanas” como elemento incrustado en un pasado colonial que parece superado, ignorando las formas de opresión que continúan operando sobre las personas racializadas en la actualidad y apropiándose de los significados “positivos” de “lo negro”.

En mi opinión, estos afectos se articulan en relatos romantizadores y exotizantes que las/os sujetas/os elaboran de su propia identidad y que, además, tienden a construirse desde el proceso naturalizado y sobredeterminado del «cierre» (Hall, 1996, p. 19): “Es algo muy nuestro saber bailar, porque un latino escucha una canción y lo siente. Tú puedes ver bailar a un estadounidense o a un europeo con años de baile en una academia, intentando bailar como un latino y no lo va a lograr, porque ese sabor latino se siente. El famoso sabor latino”, afirma Jhon Trujillo (Entrevista 14.1.). Se reproducen, así, relaciones de poder basadas en el acceso limitado y selectivo a un capital que es cultural, corporal y emocional a la vez, soportado en la afirmación de unas habilidades corporales y unas competencias naturalizadas para las/os “latinas/os”. Estas afirmaciones también ejercen presión y sobredeterminan la experiencia cultural de algunas personas que, aun habiendo nacido en estos territorios, no se sienten identificadas con la narrativa hegemónica de “lo latino”.

Dicho esto, es preciso reconocer que muchos de los afectos que se integran en las prácticas de alumnas/os en la academia hablan de un deseo de resistirse a un mundo en el que las identidades se fragmentan y las sociedades se desintegran, desarraigadas por las distintas formas de migración e incitadas por un mercado capitalista que tiene como imanes sus centros urbanos. En medio de estas circunstancias, las identidades bailadas son una suerte de refugio simbólico que nos indica que hacemos parte de *algo*, de una formación social que se presenta como homogénea, sólida y estable. Identificarse como

amante del baile o, más específicamente como “salsera/o”, “casinera/o”, “bachatera/o”, etc., puede representar una oportunidad para afianzar lazos de amistad y de complicidad inesperados con los cuales sortear la fragmentación y desintegración de las identidades en nuestras historias personales.

En su entrevista bailada, María Fernanda Perdomo, alumna venezolana vinculada a la academia desde 2020, habla de bailar y, específicamente, de bailar merengue –ritmo con el cual elige responder a la pregunta por su experiencia afectiva en Son de Habana– como una oportunidad de “conectar con la alegría. Con la alegría de haber sido jóvenes, de haber vivido allá [en Venezuela], de que los primeros pasos de baile fueron latinos, fueron merengue” (Entrevista 22.1.). Conectar con afectos estando lejos de su país y hacerlo en el encuentro con otras personas que también se han visto apremiadas, por motivos diversos, a empezar una nueva vida en otro lugar.

Para ella, además, el merengue está integrado con unos afectos propios de las clases medias en su país, por lo cual aprender a bailar salsa planteó cambios para un *habitus* que hasta entonces no había sufrido mayores transformaciones. Y, aunque inició motivada por aprender el estilo Colombiano, en el curso de las clases y los meses se sintió cada vez más inclinada hacia el estilo Casino, por lo que este le permitió a la hora de dar cuenta de, retomando sus palabras, “su carácter y su lugar en el mundo”. Así mismo, por el tipo de relaciones que pudo entablar con otras personas gracias a la modalidad grupal de baile en las clases de salsa cubana: la rueda de casino¹²⁰, aquella en la que se reúnen dos, tres o más parejas, formando un círculo, y bailan siguiendo figuras “cantadas” –dichas en voz alta– por un “líder de la rueda”, quien les invita a intercambiar de parejas, bailar “suelos” o crear figuras enlazadas. Para María Fernanda, como para otras/os alumnas/os, esta modalidad invita a romper con la “intimidad” del baile en pareja, en el que experimentan tanto sensaciones placenteras como, en muchas ocasiones, situaciones desagradables vinculadas a microviolencias ejercidas en sus cuerpos.

En diálogo con esta noción del carácter como dimensión de la subjetividad que se moldea o se perfila con la afición al baile y la predilección por ciertos modos de bailar, es preciso reconocer que existe un interés más o menos generalizado por hacer de esta práctica un escenario para configurar nuevas rutas para unas “narrativas de la personalidad

¹²⁰ La rueda es el formato en el que usualmente se baila el estilo Casino, que puede ser igualmente bailado en pareja. Para conocer más de este formato de baile grupal recomiendo ver la grabación de la clase de [“Casino Intermedio”](#).

y la identidad” (Illouz, 2012, p. 61). Esto se vuelve especialmente relevante de cara a la experiencia afectiva compartida de habitar un mundo en el que la carta de presentación más valiosa es el nivel de estudios, el monto del salario y otros elementos que componen un relato del éxito profesional y personal –de la autorrealización–. La experiencia de una clase media inmersa en una cultura profesional del trabajo y el mercado laboral, en la que, como explica Illouz, las emociones son valor de intercambio y negociación.

“Esto del baile es algo que ya cuento yo cuando me presento, lo hice cuando entré a la nueva compañía. (...) Es una de las cosas que me gusta chicanear. [Y] como estoy abierto a nuevas posibilidades románticas, a las compañeras que dicen que les gusta, las invito de una” (Entrevista 18), explica un hombre bogotano, de 37 años, que toma clases desde 2019. Así, lo que parece ser un capital meramente cultural y corporal accesible *por y en* el baile, toma la forma de capital social y emocional aprovechable en otros ámbitos de la vida cotidiana. Aún más, dado que son exhibidas por un hombre, estas formas de valor son susceptibles de ser leídas con cualidades como la seguridad, la confianza y la capacidad de liderazgo.

Tanto más es lo que sucede con los afectos relacionados con las identidades, roles y relaciones de género. En el caso de varias alumnas, las prácticas de baile se integran con inquietudes y afectos que hablan de las formas patriarcales de opresión sobre la vida de las mujeres, en el trabajo, en el matrimonio, en el hogar o, incluso, en los escenarios festivos de la rumba. Frente a ello, es sumamente interesante ver cómo varias mujeres han configurado un espacio, de la mano de algunas/os profesoras/es¹²¹, en el que disfrutan del trabajo artesanal con el movimiento por medio de sus cuerpos, más allá del esquema de baile en pareja en el que usualmente toman el rol *followers* –guiadas–.

Allí han configurado relaciones de confianza entre ellas y con sus profesoras/es, para explorar sensaciones corporales con el baile que no tienen suficiente lugar en la dinámica de pareja heteronormativa, en la cual están llamadas a mantenerse atentas para responder a las indicaciones de figuras y poses. En estos espacios, se toman la libertad de probar y retroalimentarse en el aprendizaje de ciertos gestos –con los ojos, con la boca–, de formas de acariciar el propio cuerpo, y de producir movimientos amplios y vistosos con brazos,

¹²¹ Me refiero a las clases de “Estilo femenino” que se dictan en la academia y a los talleres que se ofrecen –o piden– las alumnas. A cargo de estos cursos están una profesora especializada en estilo Cubano y un profesor especializado en bachata de salón y salsa estilo Línea. En los relatos de la mayoría de las alumnas, se hace evidente que es este último quien ha tenido mayor influencia sobre sus nociones del estilo femenino. Recomendando ver las grabaciones de la clase de [“Estilo femenino Bachata y Salsa”](#) y [“Estilo femenino Cubano”](#).

caderas, pecho y hombros con los que se sienten a gusto, pues les permiten “embellecer su baile” y diferenciarlo del de los hombres.

Paradójicamente, sin embargo, la forma más usual de configurar una identidad bailada desde la experiencia de ser mujeres, al menos en este contexto, implica volcarse hacia una “feminidad” que reproduce ideales del mundo patriarcal, asociando el llamado “estilo femenino” a una expresión de delicadeza, suavidad, elegancia y armonía “femeninas”. Al respecto cito las palabras de una de las alumnas con las que he compartido algunas clases de “Estilo femenino Bachata y Salsa”, acerca de su experiencia de la “feminidad” en el baile:

El mundo en el que vivimos es muy masculino y las mujeres vamos perdiendo esa parte femenina, sensual. Además, porque esa sensualidad es muy estigmatizada. Por la cultura en la que vivimos que es todavía, a veces, muy machista, podemos reprimir esa parte. La parte sensual, delicada, de dejarse llevar. Yo me di cuenta de que en el baile uno saca su personalidad. Me di cuenta de que mi personalidad... Yo soy muy líder en mi trabajo, de mandar. Y en el baile llegas y no, aquí no puedes mandar. Aquí te tienes que dejar llevar. Entonces yo creo que me aporta algo bonito y esa esa docilidad, esa tranquilidad de dejarte guiar. (Entrevista 30)

Para ella, una mujer que ronda los 35 años, profesional en psicología con estudios de posgrado en Bioneuroemoción¹²², conectar con “lo femenino” implica acceder a un capital emocional vinculado a “atributos femeninos” como la docilidad, la tranquilidad, la sensualidad y la delicadeza. En la integración de sus experiencias afectivas en el baile con un repertorio de interpretativo de la autoconciencia y la autogestión emocional, rastreable en su marco de referencia profesional, acoge como valioso y deseable el relato del “empoderamiento femenino” con el cual se alimentan las clases de “Estilo femenino” en la academia. Aún más, pienso, dado que esta corriente psicológica defiende la existencia de unas cualidades “femeninas” –las que ya hemos visto– y otras “masculinas” –liderazgo, fortaleza, frialdad emocional– que, para ella, tienen una injerencia en el ámbito laboral como en la vida en general y, por supuesto, en el baile. En este cruce de caminos, el llamado a “dejarse llevar” y “empoderarse” como mujer, en boca de sus compañeras/as y profesoras/es, suspende toda contradicción intrínseca y se torna en una verdad a acoger e incorporar.

¹²² “La Bioneuroemoción es un método que contribuye a fomentar la salud desde un punto de vista biopsicosocial. Mediante el desarrollo de la autoconciencia, la Bioneuroemoción contribuye a comprender el origen de las experiencias emocionales y los conflictos, aportando recursos que permitirán gestionarlos con mayor empoderamiento y responsabilidad”. Tomado de la [página web](#) del programa.

Partiendo de lo vivido y escuchado en una buena cantidad de clases de “Estilo femenino”, considero que la noción de empoderamiento que se reproduce y alimenta en la academia, habla de un imperativo por el cual las mujeres debemos sentirnos orgullosas de nuestra sensualidad –y sexualidad–, libres de exhibir partes de nuestros cuerpos que han sido históricamente vigiladas y reprimidas, dueñas exclusivas del cuerpo con el que se está bailando; todo esto, empero, constantemente neutralizado y transfigurado por los distintos mecanismos de configuración de un *habitus* “femenino” que recae en formas de sujeción y sumisión a los deseos e ideales del sistema machista y patriarcal. Así pues, pienso que se trata de un relato del “empoderamiento femenino” que bebe de forma acrítica de ciertas corrientes del feminismo, tergiversando importantes luchas y resistencias, y reproduciendo violencias y formas de poder que operan sobre nuestros cuerpos.

Lo que se juega aquí, por consiguiente, son unos afectos contradictorios sobre la identidad “femenina”, diseñada desde repertorios y narrativas machistas en las que “lo bello” y “lo sexy”, “el empoderamiento” y “la docilidad”, “la elegancia” y “la sensualidad” son atributos que se presentan en relación de oposición o de armonía según conveniencia. Por una parte, el deseo de reconocerse en el propio cuerpo en una cultura occidentalizada que celebra las formas esbeltas, en pugna con unos imaginarios del cuerpo feminizado y “latino” –curvilíneo y voluptuoso– del mercado cultural de las músicas y los bailes “latinos”. Estos repertorios se integran con las experiencias corporales afectivas y los procesos de subjetivación de muchas mujeres, y ensombrecen las formas de opresión y explotación que se ejercen sobre sus cuerpos.

3.4.2. Otros sentidos en disputa desde la experiencia afectiva

En la configuración de estas prácticas afectivas se producen, también, dilemas y disputas sobre otros sentidos en los cuales me gustaría detenerme puesto que hablan de la configuración de esas subjetividades en el movimiento, en relación con saberes, discursos y narrativas hegemónicos en la tradición de los bailes “latinos”: el llamado “buen gusto” musical, el “buen oído”, la dicotomía rumba/academia, y el ideal erótico y romántico heterosexual.

El “buen gusto” y el “buen oído”

El gusto como práctica significativa, de nuevo en los términos de Hall, es un proceso que, si bien suele tener un carácter enclasante, es decir, como una de esas inclinaciones o disposiciones que se sedimentan en el cuerpo de los individuos, al igual que las

preferencias, las actitudes o las habilidades; también tiene el potencial de transformarse, desestabilizarse y tomar otra apariencia a partir de las experiencias de los sujetos y el poder disruptivo de sus flujos emocionales. Una muestra interesante de esto es lo que sucede con muchas de las personas que llegan a la academia afirmando nulo interés por la bachata, música que para algunos es de “mal gusto” y/o “vulgar”. Sucede con frecuencia que con la participación reiterativa en clases y en los momentos festivos, terminan por ser seducidos, no tanto por la música como por las experiencias sensibles en las que se ven envueltos al bailar.

Quizás sea apresurado afirmar que estos afectos permiten desestabilizar taras clasistas en la experiencia con la música, pero sin duda alguna mueven algunos de los hilos que mantienen fuertemente agrupadas algunas de estas identificaciones sociales relativas al gusto. Al respecto, María Fernanda Perdomo (mujer venezolana, de 39 años) explica:

A mí nunca me gustó la bachata, sentía que era música de carrusel [es decir, de feria] y, bueno, terminé amándola. Terminé cogiéndole cariño, no precisamente por la música, sino por el baile como tal. Las disociaciones [de la bachata de salón] fueron las que me ayudaron a agarrarle cariño a la bachata, porque venía de un proceso muy duro y fuerte en el que yo, como persona, estaba muy cerrada. (...) Fue muy lindo ver la transición en la bachata de una [persona] que venía con una carga emocional muy dura y fuerte, que lo expresaba con su cuerpo –el estar cerrada y como aprehensiva– a ir tomando las clases e ir abriéndote, soltándote y entendiendo que eso forma parte del baile. (Entrevista 22.1)

Algo parecido sucede con la llamada “salsa rosa”, utilizada en las clases de salsa en Línea por su tendencia a la cadencia lenta y el privilegio de los instrumentos melódicos – voz, piano, flautas, violines, trompetas–. Aunque para muchas personas se trata de una versión decadente y de menor calidad, en relación con las piezas musicales del fenómeno salsero en los años sesenta y setenta, no es extraño encontrarse con la emergencia de afectos inesperados hacia su cadencia, su melodía y sus letras –que suelen corresponder y alimentar el ideal romántico heterosexual, recabando en los vericuetos de las relaciones de pareja, sus placeres y sus desencantos–.

Similar a lo que sucede con el “buen gusto” musical, el “buen oído” suele reclamarse como una habilidad natural para percibir el ritmo, al igual que las diferencias entre los géneros y estilos musicales. Quien que tiene buen oído es la/el entendida/o y la/el especialista, jugador/a legítima/o en el campo. En una de las entrevistas que realiza Ángel Unfried a un bailarín de la llamada “vieja guardia” del fenómeno salsero en Bogotá, este

afirma: “se ha perdido el conocimiento de los géneros y la forma de bailarlos. Las academias no educan el oído; de pronto un par de ellas sí, pero no la mayoría” (2014, p. 287).

Se califica como una condición biológica o, cuando menos, culturalmente heredada y transmitida en la infancia –en la experiencia de ser “latinos”– y difícilmente entrenable fuera de la rumba. La experiencia del ritmo se asocia, de forma especial e incuestionable, a la posibilidad de disfrutar en el baile, por lo que se privilegia y se celebra la sensibilidad auditiva hacia los instrumentos percutivos. No obstante, esta creencia se ha ido desdibujando en el contacto con las experiencias afectivas de alumnas/os en la academia, que hace evidente la existencia de otras sensibilidades regularmente ignoradas, que se caracterizan por verse afectadas por el sonido de las trompetas, el bajo, la guitarra o la voz, entre otros instrumentos melódicos y armónicos. Para estas sensibilidades, el relato de la carencia auditiva –no tener de “buen oído”– termina por convertirse en un problema apremiante.

Aún más apremiante si tenemos en cuenta que para varios alumnos –hombres– la experiencia del buen oído y la conciencia del ritmo están íntimamente ligadas a una responsabilidad que se recarga en la parte “masculina” –quien lleva la guía en el baile– durante el encuentro en pareja. Esto suele producir sentimientos de ansiedad y vergüenza en muchos hombres e, incluso, prevenirles de entrar a la pista. No obstante, una vez vivido y dialogado en las clases, la pregunta por la experiencia sensible de la música, su comprensión y disfrute con otras/os ha encontrado nuevas vías para resolverse. Entre estas, la noción de que se puede disfrutar de la música y a la vez seguir el ritmo de otros cuerpos, en la cadencia del movimiento y por medio del contacto.

Los rumbos de la rumba

Recientemente se viene configurando lo que llamaría una práctica afectiva intersubjetiva en la que la participación de la rumba cobra cada vez más relevancia y valor entre algunas/os alumnas/os que asisten a la academia Son de Habana. Según he podido percibirlo en el curso de los últimos meses, para un buen número de personas que participan de las clases se ha vuelto valiosa la posibilidad de formar parte de un grupo y entablar lazos de amistad basados en la experiencia compartida de unos códigos dancísticos con los cuales empiezan a participar de distintos espacios festivos. En medio de esa práctica conjunta, se ha afianzado el deseo de hacer de las clases y las noches de práctica en la academia, como de las discotecas y bares a los que asisten juntos,

laboratorios para poner a prueba lo aprendido, afianzarlo o adaptarlo según lo que van encontrando.

El grupo se ha ido consolidando con personas de intereses, ocupaciones y estilos de vida diversos, que incluso en momentos podrían llegar a no ser compatibles a la hora de disfrutar juntos de la rumba. Algunas/os son jóvenes adultas/os, solteras/os o divorciadas/os; otras/os están casadas/os o tienen hijas/os. Esto, por supuesto, implica unos ritmos de vida distintos, al igual que unas motivaciones/móviles que pueden no coincidir más allá del deseo de practicar juntas/os y pasar un buen rato. De hecho, en nuestras conversaciones volvieron una y otra vez sobre la convicción de no abandonar, por ningún motivo, la experiencia gozada del baile o la posibilidad de conectar y entenderse por medio del movimiento con otras personas que no comparten sus códigos expresivos aprendidos en la academia.

En el corazón de esta práctica me he topado con que muchos de los alumnas/os guardan un cariño especial por la experiencia barrial y popular del baile, con la cual tuvieron contacto en su juventud y que les llevó a trazar sus propios mapas rumberos. En su cuerpo se encuentran encarnados sentidos y sentires sobre el placer de invitar o ser invitado a bailar a una persona desconocida, gozar de la relativa intimidad y discreción que permite la ambientación de los lugares, al igual que de la sensación desinhibidora del alcohol para favorecer la fluidez en la pista. Volver a ello atravesados por los saberes incorporados en las clases de la academia representa un reto y, a la vez, una oportunidad para indagar por nuevas sensaciones y nuevos rumbos para la rumba.

Aún más, dichos afectos se integran con lo que entiendo como un estilo emocional que se viene consolidando desde que retomamos las relaciones cara a cara tras la emergencia por el covid-19. En el flujo de ciertos afectos relacionados con el carácter inevitable de la muerte y la condición efímera de la vida, la urgencia de la rumba se ha acrecentado. De cierta forma, vernos obligados a abandonar prácticas y formas de existencia que nunca pensamos que podían faltar en medio de nuestra experiencia cultural como latinoamericanos –el contacto, los encuentros, la fiesta–, produjo movimientos y transformaciones en ciertas disposiciones hacia el uso del tiempo, las relaciones sociales, las rutinas, etc.

Así pues, ha sido supremamente interesante ser testiga de la formación de esta práctica afectiva conjunta, en la que alumnas/os –en su mayoría vinculadas/os desde finales de 2021 o inicios de 2022– han empezado a diseñar, con sus recorridos, su propio mapa

rumbero en la ciudad, siendo los bares en las inmediaciones de la academia unos de los más frecuentados. De hecho, fue gracias a sus exploraciones rumberas que noté una suerte de florecimiento de una movida rumbera en el barrio Quinta Camacho, apenas a unas pocas cuadras de la academia, con los bares Salsa Camará, Rumbantela, Son Siboney y Son Camará (temporalmente cerrado por efectos de la pandemia). Y sin duda alguna ellas/os hacen parte del público que la está alimentando y enriqueciendo.

Alumnas/os son agentes de nuevas experiencias afectivas en ese ejercicio de cargar del salón de baile a la pista del bar esos saberes incorporados, que además ponen a prueba y estudian –algunas/os con una entrega asombrosa– para retroalimentar su proceso de aprendizaje en la academia. En los conocimientos corporales, técnicos, expresivos y demás, encuentran nuevas herramientas para sobreponerse al temor al rechazo en la rumba y para expandir las oportunidades de hallar parejas de baile o posibles romances. En palabras de uno de los alumnos entrevistados, un hombre, bogotano, heterosexual, de 28 años: “He entendido que uno no puede disfrutar lo que no conoce. Puedes hacerlo saliendo a la calle e intentando, pero puede ser frustrante. El riesgo de hacer el oso o de que te rechacen es muy alto en un bar” (Entrevista 15).

Para muchas/os la exploración de esos nuevos rumbos de la rumba es una forma de afirmar su deseo de resistirse a convertir su práctica de baile en un escenario para someter sus cuerpos a nuevas formas de disciplinamiento, como la observación de esquemas corporales y formas estéticas estrictas. Sin embargo, en la atención a sus experiencias afectivas en los bares a los que hemos asistido se hacen constantemente visibles las tensiones y dilemas producto del reconocimiento corporal –no siempre del todo consciente– de unas formas micro de ese disciplinamiento del cuerpo y adecuación a cánones de belleza y calidad del movimiento a las que han ido cediendo en las clases. Aquello dialoga, además, con el sentimiento de sorpresa al saberse llamados “bailarinas/es”, rótulo con el que no se sienten del todo identificadas/os –en tanto se comparan con sus maestras/os y con otras personas en la academia que llevan más tiempo asistiendo a clases–, pero que les invita a reconocer que exhiben en su baile un capital corporal que les diferencia de otras/os bailadoras/es con las/os que comparten.

El ideal romántico-erótico y la deserotización del baile

Como lo he señalado antes, las músicas “mulatas” (Quintero, 2009) que han sido acogidas por la academia, “son por lo general tanto cantables como bailables [y] entretejen ambas esferas de las relaciones de género: lo romántico y lo erótico aparecen entrelazados

en una dimensión emocional en la que el cuerpo y cultura no se anteponen, sino que se fecundan mutuamente” (p. 78). Relaciones históricamente entendidas e idealizadas desde el lente y paradigma normativo de la heterosexualidad. A ello responde el baile en pareja, repleto de códigos expresivos con los cuales se espera hacer efectiva la seducción o el enamoramiento, como sucede con especial intensidad en la salsa, en la rumba cubana y en la bachata.

No obstante, de cara a estos marcos de referencia y repertorios interpretativos a los que tienen acceso las personas que llegan a bailar al lugar, muchas se encuentran con otras vías para el relacionamiento en el formato de pareja, al igual que con la experiencia de bailar en grupo. En unas y otras se privilegian afectos diversos, compuestos por narrativas menos hegemónicas sobre la comunicación corporal, la interacción y el contacto. Así, por ejemplo, bailar en pareja se presenta como una oportunidad para “probar” con el encuentro entre dos cuerpos, entre los cuales se espera coordinar, armonizar y comunicarse de manera no verbal para lograr cierta “gracia”. En palabras de uno de los entrevistados (hombre, heterosexual, de 28 años): “aquí aprendes a vivir ese placer estético y social del baile. Y para mí tiene que ver con compartir eso con alguien. Contrario a sentirse torpe bailando con tu pareja: que se vea justo y se ajuste” (Entrevista 15).

En grupo, especialmente en el formato de la rueda, circulan afectos que también permiten disfrutar de esa coordinación y armonía con otros cuerpos, en medio de la complicidad de saberse dueños de unos saberes compartidos –las figuras y sus nombres, placer de interpretar los distintos momentos de la canción, de agarrar al vuelo las indicaciones cantadas por el líder, etc.–. Esa experiencia puede ser tan satisfactoria y significativa para algunas personas como el baile en pareja –o, incluso, más que este–, por motivos tan interesantes como la contraposición entre el acoplamientoailable de varias personas y las relaciones competitivas que están acostumbrados a apropiarse en ámbito laboral.

Así pues, la academia como taller del movimiento representa para algunas personas un descanso de aquella hegemonía del ideal romántico y del erotismo que se entienden propios de las interacciones en el baile, y que implica, en su dimensión más opresora y desagradable, la justificación de conductas excesivas, de abuso y trasgresión de límites corporales, usualmente para las mujeres. O que, cuando menos, se convierte en un soporte de altas expectativas sobre la expresividad y la gestualidad corporal –la sensualidad, la picardía, el flirteo–, a las que deben ajustarse hombres y mujeres para dar “gracia” a su

baile y hacerse deseables. Esta función puede ser fácilmente leída desde la noción del baile formalizado y de salón como una práctica “deserotizada” en la que se cohibe la seducción, el enamoramiento y el erotismo en la búsqueda de neutralizar la “vulgaridad” –del vulgo– en el encuentro corporal.

En mi opinión, esta lectura debe ser ponderada con cuidado, apreciando la minucia de cada situación. En el caso de Son de Habana, sucede que profesoras/es hacen énfasis en el carácter performático de lo romántico y lo erótico en el baile, por medio de formas de expresión corporal y gestualidad –caricias sobre el cuerpo del otra/o o el propio, ciertas formas de mirar, abrazar, aproximarse, juntar las cabezas, las caderas, los muslos, etc.–, que se *afectan* en el baile –en su sentido de “aparentar”, “actuar”, “fingir”–. Mientras se participa de las clases, al igual que cuando se baila una pieza en un contexto de baile social entre bailarinas/es, hay un acuerdo tácito que permite performar una relación romántica y erótica sin esperar un desenlace sexual o amoroso. Esto implica, incluso, que se les anime a las/os alumnas/os a olvidarse temporalmente de que tienen una pareja sentimental fuera de ese espacio, pues “esos cinco minutos [de baile] con esa persona, son con esa persona” (Entrevista 18).

No obstante, esta deserotización del baile no pasa necesariamente por una somatización de los modales (Quintero, 2009), ni por un disciplinamiento recalcitrante sobre los cuerpos, como sucedió con los bailes de salón desde la época colonial y hasta bien entrado el siglo XX, sino que está mucho más vinculado, según mi análisis, a la operación de la comunicación como *ethos* y como “tecnología de automanejo que se basa en gran medida en el lenguaje y en el adecuado manejo de las emociones, pero con el objetivo de generar una coordinación inter e intraemocional” (Illouz, 50). Es precisamente esa coordinación inter e intraemocional la que parece poder reunir los múltiples sentidos que alumnas/os, como profesoras/es, dan a la experiencia de la “conexión en pareja”. Allí se espera que la llamada “empatía”, esa capacidad de “aceptar, validar y reconocer los sentimientos de los demás” (Illouz, p. 54) se privilegie, aportando a un intercambio igualitario y respetuoso entre las partes.

Ahora, las formas en que las prácticas de alumnas/os se integran con estos afectos son múltiples, complejas y, muchas veces, contradictorias. Aun cuando suelen aceptar las narrativas y acuerdos tácitos sobre la comunicación corporal, probablemente empujados por las indicaciones de sus profesoras/es, por el prestigio del que goza este *ethos* en otros

escenarios de sus vidas¹²³, como por las condiciones de un ambiente pedagógico que induce a observar cierta prudencia y decoro en las interacciones, esto no les libra de experimentar fuertes impulsos y perturbaciones afectivos provocadas por un contacto agradable, la cercanía de un cuerpo deseado o el éxtasis de una pieza que se goza en conjunto. Emergen, entonces, sentimientos de vergüenza provocados no tanto por el temor ser evidentes y a la vez no correspondidas/os, como por la incomodidad frente a la posibilidad de que la otra persona note las manifestaciones corporales de ese deseo en un contexto en el que se espera que no emerjan, que no salgan a flote.

Para otras/os, aquella trama afectiva ofrece una suerte de “espacio seguro” –como muchas/os suelen llamarlo– para experimentar y aprender bailando con personas de su mismo sexo, sin percibir aquel encuentro como una práctica homoerótica. En mi opinión esta lectura habla, precisamente, del peso de la ideología *straight* como repertorio interpretativo con el cual se acercan alumnas/os al baile. Y, aun así, considero que lo que allí se está negociando y revisando no es menos valioso en el proceso cambiante de las prácticas afectivas, puesto que el capital emocional, ya no en la forma heteropatriarcal según la cual una parte “masculina” es la que “propone” y “seduce”, mientras que la parte “femenina” se encarga de “disponer” y responder a la invitación con gestos “sensuales”; más bien, en términos de las capacidades de “escucha corporal”, el “estímulo-respuesta” y la interacción equilibrada y justa entre dos cuerpos que desean comunicarse y coordinarse.

3.4.3. *Apéndice de una pieza bailada*

Acercándome al final de esta pieza –una de esas timbas¹²⁴ cubanas que parecen no querer acabar– retomo un par de pistas que arrojé al inicio, cuando apenas tomaba impulso para lanzarme al vacilón. Pistas que terminan de dar luces sobre la relación estrecha entre afectos, poder, la configuración de unas identidades bailadas –como practicas significantes–, y la creación de unas subjetividades en movimiento, en contacto con otras personas, con la música, los saberes y el espacio. La primera: el cuerpo en las prácticas de baile está constantemente expuesto a múltiples estímulos que *lo afectan*, es decir, que actúan sobre él, lo mueven y lo perturban, y ante los cuales este responde *afectando-se*,

¹²³ De hecho, según Illouz, este *ethos* atraviesa toda la vida social del sujeto moderno: “las corrientes de la terapia, la productividad económica y el feminismo se entrelazaron y brindaron los fundamentos, los métodos y el impulso moral para extraer las emociones del ámbito de la vida interior y colocarlas en el centro de la personalidad y la sociabilidad bajo la forma de un modelo cultural que alcanzó gran extensión, el modelo de la comunicación” (2012, p. 86)

¹²⁴ Como explico en el Glosario de ritmos y géneros musicales (Anexo 1), la timba es una expresión musical cuyas composiciones se caracterizan por ser extensas. Algunas llegan a durar hasta ocho o diez minutos.

presentándose de ciertos modos, adoptando maneras, un carácter, un gesto, una disposición¹²⁵. La letra de una canción, la temperatura de otro cuerpo, una imagen que devuelve el espejo, un contacto en particular, las palabras de un/a compañera/o o maestra/o, la descarga de un instrumento.

La segunda: ante estos estímulos se “activan” afectos particulares que, como he dicho e insistido, son piezas de información supremamente valiosas para comprender aquello que viven y crean las personas *in situ* mientras bailar. A lo largo del trabajo de campo llamaron mi atención algunos en especial, compartidos por distintas personas y, a su vez, específicos en su configuración. Me refiero a afectos poderosos que integran, por ejemplo, sentimientos de frustración y de temor a hacer el ridículo con imaginarios de la juventud como condición asociada a la capacidad motriz y a unas habilidades somáticas para aprender a bailar. Ante eso, una persona que ha pasado la adultez prefiere tomar su clase desde una esquina del salón o invitar a su pareja para sentirse acompañada/o y no exponerse a bailar con compañeras/os más jóvenes. Otras, por el contrario, intensifican su práctica y sus esfuerzos para flexibilizar sus movimientos, ser más ágiles, más gráciles y poder ajustarse a los esquemas y estéticas corporales que exhiben sus profesoras/es –casi todas/os muy jóvenes–.

Circulan en las clases y momentos con el baile, otros afectos en los que la vergüenza emerge entroncada con narrativas religiosas –específicamente católicas y cristianas– que ponen en relieve valores morales que son vigilados *en* el cuerpo. Ante un estímulo como el roce de los glúteos con la pelvis de una pareja, una mujer joven y cristiana se siente intimidada al punto de tensar por su cuerpo, afectando la “fluidez” del baile en pareja y despertando la reacción de su profesor/a, quien la interpela para que se “deje llevar”. Este episodio, interpretado desde un repertorio cristiano del pecado y la culpa, se torna en un recuerdo desagradable para aquella mujer, hasta que, por cuenta de continuar exponiéndose a esa sensación termina por mover ciertos límites de su identidad y su experiencia subjetiva.

Para un hombre que apenas pasa los 30 años y a quien se le dificulta coordinar las pisadas en los pasos básicos, la sensación del ritmo y las indicaciones que *debe* dar a su pareja para generar giros y figuras, la frustración se convierte en un afecto inmovilizador, en un auténtico bloqueo corporal que juega en su contra una y otra vez durante las clases

¹²⁵ Retomo aquí unos algunas de las definiciones que recoge Margaret Wetherell sobre el término, rico en acepciones (2012, p. 1).

en la academia. Para su sorpresa, la posibilidad de bailar en un espacio privado durante la cuarentena obligatoria, sin ser visto por otras/os –especialmente sus parejas– y concentrarse en la artesanía de su movimiento individual, le brindó un alivio que no había experimentado hasta entonces. Para otras/os, como para él, la experiencia remota y virtual del baile resignifica en cierta medida su relación con el baile y abre nuevas oportunidades para disponerse en la interacción cara a cara de vuelta en la academia.

Tanto más se podría decir del placer, el goce y la excitación, sentimientos que se integran, por ejemplo, con la experiencia de bailar con una persona que se admira y se desea, por su capital corporal y dancístico. Aún más si se es capaz de entablar un diálogo armonioso por medio del lenguaje corporal que la otra parte reconoce y celebra con una sonrisa, una mirada o acortando la distancia entre los cuerpos. Ante esa experiencia compartida, una pareja baila una, dos, tres canciones, sin cruzar una sola palabra, permitiéndose sentir la temperatura del ese otro cuerpo, cerrando los ojos para evitar cualquier distracción y dejando que la música marque la pauta de su movimiento conjunto.

Para otras/os, la experiencia placentera sucede fuera del baile en pareja o en grupo, y se integra con la identificación de uno o varios movimientos corporales que disfrutan hacer, porque los encuentran bellos o porque les permiten dar cuenta de cierto estado emocional o “rasgo de personalidad” que quieren exhibir. Desde entonces, se esfuerzan en el ejercicio reiterativo y en el perfeccionamiento de esos movimientos, motivadas/os por el deseo de “hacerlo bien” –como diría Richard Sennett–, de tecnificarlo hasta hacer imperceptible su dificultad y su artificio.

En estos y otros episodios con el baile son nuestros afectos el elemento central que da color y sentido a la acción humana, lo que nos impulsa a reproducir disposiciones aprendidas, a fijar y dar estabilidad a nuestras identidades o, por el contrario, a experimentar con nuevas sensaciones, maneras y gestos para aparecer como sujetas/os ante las/os otras/os y relacionarnos. Componen la textura significativa de las prácticas de baile, aquella que impregna nuestros modos de *ser-en-el-mundo* mientras bailamos. Son, en resumida cuentas, la clave que guía de fondo toda esta composición y la vida misma.

CONCLUSIONES

¡Esto es para ti, rumbero!
Tú que decías que la rumba se había muerto
Tú que decías que no había guaguancó
Yo te invito a que conozcas al rumbero
De mi Cuba que son buenos, sí señor (...)

Y bailadores de mi raza
Es tan sublime
En ellos ha perdurado
La magia del tres más dos
Y bailadores que la raza, es tan sublime
Con rumba buena y guaguancó.

[*Pa' la rumba*](#) – Mercadonegro (2017)

En el corazón de esta investigación están las personas, mujeres y hombres que dotan continuamente de significado lo que sucede en la academia de baile, con sus modos de participar y crear afectivamente el mundo que habitamos. En el estudio de sus afectos, configurados en clave con el trabajo artesanal del movimiento en el que se ocupan semana a semana, el baile toma un carácter multidimensional, complejo e incluso contradictorio: como proceso, como producto en un mercado cultural, como artesanía del movimiento, lenguaje del cuerpo y acción social afectiva. También, como una práctica afectiva con un potencial terapéutico y como escenario de intercambio, negociación y acceso a un capital cultural, simbólico, social, sexual y emocional, de tipo corporal.

La academia misma, vista desde el enfoque afectivo y desde el *hacer* de las/os sujetas/os, diversifica su significado, cumpliendo unas funciones¹²⁶ dancísticas que hablan sobre el proceso de educación del cuerpo en el cual se embarca cada persona con la guía y apoyo de sus profesoras/es; pero, sobre todo, unas funciones de tipo extradancístico: en tanto “refugio emocional”, donde las personas esperan hallar sosiego, distenderse y sobreponerse a ciertos estados emocionales más o menos cotidianos –estrés, cansancio, tristeza, etc.–, y tener un respiro de ciertos estilos hegemónicos de comportamiento y actuación, determinados por la hiperproductividad, el temple competitivo, la formalidad laboral, entre otros; como “plataforma social”, pues invita a salir de los círculos habituales compuestos por compañeros de trabajo, familiares y amigos, para encontrarse con personas desconocidas gracias a un interés común; y a modo de “laboratorio de

¹²⁶ Para distinguir estas funciones me apoyaré en el ejercicio que realiza Loïc Wacquant en su etnografía sobre el boxeo, en donde el sociólogo distingue una primera función de tipo “pugilístico” del gym, cuya misión técnica busca transmitir una competencia deportiva; pero también se encuentra con unas “funciones extrapugilísticas”, asociadas a la “conversión moral y sensual” del púgil que son tanto o más importantes en muchas ocasiones.

experiencias”, en la medida en que permite la experimentación con las distintas habilidades y saberes incorporados. Allí se empieza a compartir un lenguaje común, un conjunto de reglas de juego, unos códigos para poner en funcionamiento lo aprendido.

En este lugar estratégico de investigación, el estudio de las prácticas de baile y los saberes en la academia, desde un enfoque afectivo, fue un ejercicio poderoso para develar un entramado complejo de discursos y prácticas sobre la salud, la sexualidad, las relaciones de género, las formas de consumo cultural, entre otras. También, para cuestionar los imaginarios que sostienen la muy reiterada dicotomía entre unas prácticas y espacios que tienen como objetivo la racionalización y el disciplinamiento de los cuerpos, y otros supuestamente volcados hacia la experiencia “irracional” y “liberada” del baile. Resulta mucho más acertado comprender la relación dialéctica que vincula estas esferas por las que transitan las personas en sus experiencias afectivas, tomando en cuenta las múltiples aristas que aquí se ofrecen para aproximarse al fenómeno.

En medio de este escenario social complejo y contradictorio que es la academia, las/os sujetas/os negocian y configuran sus identidades y subjetividades, desde sus cuerpos y en el movimiento. Se perfilan como un tipo social distinto, que se diferencia de la rumbera/o educada/o sentimentalmente por estas músicas “latinas” en sus recorridos nocturnos por los bares y discotecas de la ciudad, y que tampoco puede ser comparada/o con el/la bailarín/a, cuyo cuerpo es entrenado y disciplinado para el escenario y la competencia. Son, si se quiere, un tipo de amantes del baile en busca de habitar nuevos lugares en una historia posible de estas prácticas en la ciudad, atraídos por experiencias sensibles como el encuentro “íntimo” del baile en pareja –regularmente heteronormado–, pero, también, por otros formatos colectivos para vivir el baile en los que pueden exhibir y gozar de un saber in-corporado, para descubrir modos menos hegemónicos y más libres de relacionarse.

Esto dado que, en su *hacer con* el baile, las/os sujetas/os dialogan con una tradición de más de sesenta años de ciertos bailes “latinos” que reproduce unas reglas de juego y unos imaginarios sobre la raza, el género, el origen la clase social y la edad que suelen ser tenazmente conservadores y herméticos ante el impulso movilizador de ciertos cambios sociales. Por distintas vías y motivos, las personas que bailan también aportan, desde sus prácticas afectivas, a mantener estas formas tradicionales y ello dificulta cualquier esfuerzo por empujar los límites y hacer de esta acción social una cada vez menos gobernada por lógicas machistas, clasistas, racistas y exotizantes. No obstante, también es preciso reconocer que, ante el peso de tales estructuras, aquellas mujeres y hombres agencian

ciertas resistencias por las que resignifican, por ejemplo, valores y modelos modernos de individualismo, hiperproductividad y competitividad, dando relevancia a la experiencia de disfrutar y crear con otras/os en el movimiento.

El baile, como otras prácticas culturales y artísticas, tiene el potencial de “entrarle a la gente por [esa] vía afectiva, produciendo una reacción en todo el cuerpo (...), [haciendo] que opere de una forma especial en un punto de encuentro entre lo privado y lo público”, en medio de unas sociedades de organización neoliberal en las que estas dos esferas se entienden separadas y opuestas (Wade, 2020, min. 18:48). Siguiendo esta afirmación ofrecida por Peter Wade, concuerdo con que el racismo, pero también el sexismo, el clasismo y otras formas de discriminación y opresión no se desarticulan y contrarrestan únicamente por medio de la lógica, la ciencia y las políticas públicas diseñadas con los criterios de racionalidad burocrática (min. 17:28), sino desde la comprensión de lo afectivo y su dimensión política.

Para mí misma, el proceso de investigación desde el enfoque afectivo fue una experiencia transformadora y profundamente iluminadora, que me devolvió enriquecida a ese taller artesanal/espacio social del que deseo continuar participando críticamente. Me interesa, por consiguiente, que esta investigación sea de provecho para mí, como para otras/os profesoras/es para avanzar en la investigación y la creación de prácticas pedagógicas reflexivas, con apuestas decoloniales, antirracistas, antipatriarcales y anticlasistas. Estas apuestas serán efectivas si se trabaja con una atención somática crítica, no solo desde la investigación sino desde la práctica docente misma. Sin duda alguna es un trabajo pendiente para un futuro próximo, un proyecto que espero poder concretar en clave con mi interés por involucrarme más en el campo de estudio de las emociones y los afectos, el baile y el movimiento. Tal es el compromiso que espero hacer efectivo como profesora, como bailarina, como mujer y como estudiosa de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA SON DE HABANA. (19 de marzo de 2022). Son de Habana. <https://www.sondehabana.com/>

ALBORNOZ, María Eugenia. "Umbrales sensibles de la modernidad temprana: los usos de la vergüenza en Chile, siglos XVIII y XIX". Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Bibliothèque des Auteurs du Centre, Albornoz Vázquez, María Eugenia. Tomado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/55665>

ALVAREZ, Nelson y Trujillo, John. (2011). Intercambio y mercado en el pensamiento crítico de Pierre Bourdieu". Apuntes del CENES. Volumen 30 – N. 52. Págs. 9 – 36. Tomado de: <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cenes/article/download/23/25/75>

DAVILA, Arlene. (2012). *Latinos, Inc. The Marketing And Making Of People*. Berkeley: University of California Press.

DESMOND, Jane C. (1997). "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies". En el libro *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Cultural Critique. University of Minnesota Press No. 26 (Winter, 1993-1994), pp. 33-63.

BLANCO, Mercedes (2012). "¿Autobiografía o autoetnografía?". *Desacatos*, (38), 169-178. Tomado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&tlng=es

CURIEL, Ochy. (2013). "El sentido político de la heterosexualidad. En, Curiel, O. La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación" (pp 45-56). Bogotá: en la frontera y Brecha Lésbica. El sentido político de la heterosexualidad. Tomado de: <https://we.riseup.net/assets/166212/La+nacion+heterosexual.+Ochy+Curiel.pdf>

ESTEBAN, Mari Luz (2004). "Antropología encarnada. Antropología desde una misma". España. Papeles del CEIC. Tomado de: <https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/viewFile/12093/11015>

GARCÍA GONZÁLEZ, David. (2016). "Bandas sonoras de la colombianidad. Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Tomado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59668>

GARCÍA ARANGO, Manuela. (2016). "La corporalidad de la mujer en el baile de la salsa. El escenario y el bar como lugares de teatralización de la feminidad". Medellín: Universidad de Antioquia. Tomado de: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14756>

GARZÓN JOYA, Marcela. (2009). "14 sones. Una historia oral de la salsa en Bogotá". Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Tomado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5367>

- (2014). "César Pagano: el del ritmo sí eras tú". En el libro *¡Fuera zapato viejo! crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural; El Malpensante. Páginas 224 – 247.

GÓMEZ, Nelson y Jaramillo, Jefferson. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- (2015). "La salsa en Bogotá: educación sentimental y cultura festiva". Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES, 17 (2), 55-78. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/3567>

HALL, Stuart. (2003). "Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?". En el libro *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid. Amorrortu editores. Traducción de Horacio Pons. Fecha original de publicación: 1996.

ILLOUZ, Eva. (2012). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz. Fecha original de publicación: 2007.

JUÁREZ, Carlos. (2007). "Identidades en danza: el circuito de la salsa en Buenos Aires". XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. Tomado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-066/994>

JURSICH, Mario (editor). (2014). *¡Fuera zapato viejo! crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural; El Malpensante.

LARA, Alí y ENCISO, Giazú. (2013). "El giro afectivo". Revista Athenea Digital. Vol. 13. Núm. 3. Págs. 101-120. Tomado de: <https://www.atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>

LEGUIZAMÓN, Ángela Rocío. (2019). "Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá: La conformación de un campo danzario en la capital del país". En:

Aproximaciones teóricas a la danza. Compiladores: Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez y Sheyla Lisscth Yurivilca, Aguilar; prólogo Raúl Parra Gaitán; Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez [y otros doce] - Bogotá: IDARTES; Fundación Integrando Fronteras. Tomado de: https://issuu.com/publicaciones.red/docs/libro_v.1_1

LLANO, Isabel. (2015). "Bailando la diferencia: identidades culturales y música salsa en Barcelona". *Perifèria: revista de recerca i formació en antropologia*. Vol. 20, Núm. 2, p. 161-77. Tomado de: <https://www.raco.cat/index.php/Periferia/article/view/vol20-n2-llano> [Consulta: 12-04-2020].

MORA, Ana Sabrina (2011). "El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal". Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Tomado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27179>

PACHÓN, Andrés. (2020). "Musealizar la rumba: salsa y memoria en Bogotá". [Recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Tomado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/77770>

PADURA, Leonardo. (2020). *Los rostros de la salsa*. (Reedición). Tusquets Editores. Fecha original de publicación: 1997.

PAZ, Gabriela. (2018). "Comunicación e identidades del baile: Un breve acercamiento a la etnografía de la salsa en una salsoteca de Quito". *URU, Revista De Comunicación Y Cultura*, (1), 81-101. Tomado de: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/26312514.2018.1.5>

PEDRAZA, Zandra. (1999) *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*. (Introducción). Bogotá, Colombia. Universidad de los Andes. Pág. 13-23.

- (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina* (Introducción). Bogotá: CESO-Ediciones Uniandes.
- (2008). "De la educación física y el uso de sí: ejercicios estético-políticos de la cultura somática moderna". *Movimento*, 14(2),13-37. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115315219002>
- (2014). "Claves para una perspectiva histórica del cuerpo". Artículo publicado en el libro *Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá, Colombia. Universidad Central e Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, IDE. Págs.: 81-114.

QUINTERO, Ángel. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Iberoamericana-Vervuert.

RAMÍREZ, Andrea. (2022). “#ElBaileNosUne. Experiencias corporales y prácticas afectivas en la Academia Son de Habana, antes y durante la crisis por el Covid-19”. Bogotá: IDARTES. Producto de la Beca de Investigación en Danza – Categoría D (Monografía). En proceso de publicación.

SALSA SIN MISERIA. (2018). *Diccionario salsero*. Bogotá: Editorial Nomos.

SÁNCHEZ, Aídaluz. (2015). “Auto-gestión en industrias culturales: estudio de caso sobre estrategias de emprendimiento cultural de Ilé Danza en torno a la Danza Rueda de Casino”. Bogotá: Universidad EAN. Tomado de: <http://edicionesean.ean.edu.co/images/colecciongestioncultural/iledanza/files/assets/basic-html/page-1.html#>

SENNETT, Richard. (2009). *El artesano*. Traducción de: Marco Aurelio Galmarini. España: Editorial Anagrama.

TILAGÜY, Andrea (2019). “Feminidades en su Salsa: Aproximaciones feministas a los cuerpos y subjetividades de bailarinas profesionales de Salsa en Colombia”. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Tomado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76013>

ULLOA, Alejandro (1988). “La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación”. Colombia: Ciencia y Tecnología, Vol. 6 No. 3, julio-septiembre 1988. Tomado de: <http://repositorio.colciencias.gov.co/bitstream/handle/11146/1674/1988-V6-N3-Articulos-Art%203.8.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- (2004). “El baile: un lenguaje del cuerpo”. Revista Contracampo, Edición especial. Número duplo. Tomado de: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17377>
- (2006). “Cuerpo, baile y canon cultural”. Universidad del Valle. Tomado de: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AlejandroUlloa.pdf>

UNFRIED, Ángel. (2014). “Cógele el golpe. Rumberos legendarios de Bogotá”. En: *¡Fuera zapato viejo! crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural; El Malpensante. Pág. 269-293.

VIVEROS VIGOLLA, Mara. (2009). "La sexualización de la raza y la racionalización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual". *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*.

WACQUANT, Loïc. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. - 1a ed. - Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. Traducción: María Hernández. Fecha original de publicación: 2000.

WADE, Peter. (2022). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Traducción: Adolfo González Henríquez. Vicepresidencia de la República de Colombia.

- (2020) "#MuestraAfro2020: Culturas del Anti-Racismo en América Latina". Conferencia en el marco de #MuestraAfro2020 de La Cinemateca de Bogotá - Centro Cultural de las Artes Audiovisuales. Publicado el 27 de noviembre de 2020, por el canal de YouTube de la Cinemateca de Bogotá. Minuto 10:35 a 30:15. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pc95r22e-n0>

WETHERELL, Margaret; POTTER, Jonathan. (1996). "El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos. Psicologías, discursos y poder". Madrid: Visor, 63-78.

WETHERELL, Margaret. (2012). *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. Los Ángeles, London, New Delhi, Singapore, Washington: Sage.

ANEXOS

ANEXO 1: Glosario de ritmos y géneros musicales¹²⁷

Bachata

Expresión musical y bailable de origen dominicano, configurada bajo la influencia del bolero, el merengue y el son cubano. “El vocablo “bachata” se supone que es de origen africano y en un principio no se usaba para designar un género musical específico, sino más bien una reunión o fiesta animada”¹²⁸. Sus letras hablan principalmente del amor, el desamor, la nostalgia. Declarada patrimonio inmaterial de la humanidad en 2019. Hoy en día es uno de los ritmos más populares dentro de las academias alrededor del mundo y en discotecas y bares de enfoque “latino”. Entre sus exponentes se cuentan los dominicanos Frank Reyes, Romeo Santos y Juan Luis Guerra. Instrumentos: contrabajo, bongó, maracas, güira, guitarra.

Canciones: [Hablen de mí](#), de Manny Jhovanny, y [Sábanas blancas](#), de Omi Hernández y Leoní Torres.

Bugalú

Del inglés *boogaloo*, “género musical surgido en Estados Unidos en la década de los sesenta. Fusiona ritmos afrocubanos con *soul* estadounidense y es cantado tanto en inglés como en español” (Ibíd., p. 50). “A mediados de los años sesenta las orquestas latinas de Nueva York, las más jóvenes, impusieron varios en esa onda del Boogaloo”¹²⁹, que converge con una época de auge del pop y el rock. Fue un género diseñado con el objetivo comercial de poner a gozar al público “gringo” con las sonoridades de los llamados “ritmos latinos”, que iban en ascenso de popularidad en la época. Entre sus exponentes hay que nombrar a Joe Cuba, Louie Ramírez, La Lupe, Ray Barreto y más recientemente a los Boogaloo Assassins Instrumentos: piano, *claps* (palmas), cencerro, trompetas, entre otros.

Canciones: [I Like It Like That](#) de Pete Rodríguez, y [Me gusta Boogaloo](#) de Carlos Hayre.

¹²⁷ Para cada uno se anexan un par de canciones preferidas por alumnas/os de la academia Son de Habana, que hacen parte de la *playlist* “[Así suena SDH](#)”, recomendada al inicio de este documento.

¹²⁸ Tomado del artículo “Música y baile de la bachata dominicana”, de Unesco (2019): <https://ich.unesco.org/es/RL/musica-y-baile-de-la-bachata-dominicana-01514>

¹²⁹ Tomado de la página web del investigador César Miguel Rondón: <https://www.cesarmiguelrondon.com/musica/micros-de-la-salsa/el-rey-del-boogaloo/>

Chachachá

Ritmo de origen cubano, “creado por el violinista cubano y director de orquesta Enrique Jorrín en 1948, gracias a sus experimentaciones con la forma, la melodía y el ritmo del danzón”¹³⁰. Se dice que el nombre con el que finalmente se le designó “nació con la ayuda de los bailadores, cuando al inventarse el baile que se acoplaba con el ritmo se descubrió que los pies marcaban un sonido peculiar al rozar el suelo, justamente en tres pasos de ritmo sincopado”¹³¹, similar al de la onomatopeya “chá-chá-chá”. Entre sus exponentes se cuenta la Orquesta Aragón, Tito Puente y su Orquesta, y la Orquesta América. Instrumentos: trompeta, trombón, conga, bongó, timbales, cencerro, güiro, maracas, piano y contrabajo.

Canciones: [Oye cómo va](#), de Tito Puente, y [El Bodeguero](#), de la Orquesta Aragón.

Champeta

Expresión musical bailable del Caribe colombiano. Se trata de un “híbrido musical que tiene elementos claros de los ritmos africanos, antillanos y algunos signos del folclor afrocolombiano, quizás los más perceptibles al oído y a la vista sean el bullerengue, el mapalé, el zambapalo y la chalupa”¹³². Entre sus exponentes habría que nombrar a Son Palenque, Mr. Black y Kevin Flórez. Instrumentos: batería, guitarras eléctricas, bajo, congas, sintetizador, entre otros.

Canciones: [El matrimonio](#), Mr. Black, y [Asómate a la ventana](#), de Kevin Flórez.

Changüí

Se entiende por Changüí un “(...) ancestral ritmo cubano, considerado célula primigenia del Son”¹³³, pero también el baile que lo acompaña y complementa. Este ritmo nació en Guantánamo, Cuba, a mediados del siglo XIX, y se popularizó en las fiestas

¹³⁰ Tomado de la página web de Fiesta del Tambor: <https://www.fiestadeltamborpopular.com/musica/generos-musicales/cha-cha-cha>

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² Tomado del artículo “[La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo](#)”, de Enrique Luis Muñoz Pérez, en la Revista Huellas de la Universidad del Norte (2003, p. 18).

¹³³ Tomado del artículo “Se formó el Changüí”, de Rosa María Fernández (2021): <https://www.telesurtv.net/telesuragenda/cuba-llego-changui-patrimonio-cultural-inmaterial-20210426-0003.html>

campesinas de la época. Entre sus exponentes se cuentan los hermanos Arturo y Chito Latambé, y Elio Revé Matos. Instrumentos: tres, bongó, marímbula, guayo y maracas.

Canciones: [Yo soy el Changüí](#), de Elio Revé, y [Potpurri de Changüí](#), de Ordequis Revé y Su Changüí.

Columbia

Es uno de los ritmos y bailes que conforman el ciclo de la rumba cubana, caracterizado por su agilidad, por ser mayormente bailado por hombres (recientemente también por mujeres) y porque en ocasiones incluye elementos adicionales con los que el bailarín hace alarde de su destreza, como cuchillos o velas. En su interpretación se utiliza especialmente el movimiento de hombros y piernas.

Canciones: [Rumba Columbia](#), de El Solar de los 6, y [Columbia](#), de Adonis & Osain del Monte.

Guaguancó

Ritmo y baile que hace parte del ciclo de la rumba, cuyo origen es posterior a “la abolición de la esclavitud en Cuba en 1886 y [que] representó una fusión de varios rituales profanos afrocubanos”¹³⁴. Es reconocida su clave 2 X 3, utilizada en muchísimos temas salseros, que además incluyen fragmentos de rumba guaguancó.

Canciones: [Baila mi Guaguancó](#), de Grupo Afrocuba, y [Rumba con amor](#), de Yoruba Andabo.

Kizomba

Expresión musical yailable de origen angoleño, cuyos inicios se encuentran hacia los años ochenta del siglo XX. Se popularizó inicialmente entre los países lusófonos de África, pero luego se extendió hacia Europa por la migración de maestras/os a España, Francia y Portugal, de forma particular. Se le asocia a otros géneros que le preceden como la semba angoleña y el zouk de las Antillas Francesas. Se baila también de la mano de géneros como el kuduro y el afrohouse¹³⁵. Algunos de sus exponentes son

¹³⁴ Garzón Joya, 2009, p. 6.

¹³⁵ Tomado de la página web de Satrava Danza: <http://www.stravadanza.com/view.php?id=67>

Matías Damasio, C4 Pedro y Yola Semedo. Instrumentos: batería, guitarras, sintetizadores, instrumentos tradicionales angoleños, entre otros.

Canciones: [Tu és a mulher](#), de C4 Pedro, y [Loucos](#), de Matias Damasio y Héber Marques.

Mambo

Ritmo nacido en Cuba en la década de 1930, “heredero del danzón que mezcla sonidos afrocubanos con jazz. Gozó de gran popularidad en Ciudad de México y Nueva York durante los años cincuenta” (Salsa Sin Miseria, 2018, p. 125). Sus principales exponentes fueron Cachao, Perez Padro y Benny Moré. Instrumentos: timbales, saxofón, trompetas, maracas, piano, clave, bongó, congas, entre otros.

Canciones: [Mambo Nº 5](#) y [Qué rico mambo](#), de Pérez Prado.

Rumba cubana

Complejo musical esencialmente vinculado a ciertas sonoridades de origen africano, pero que también retoma elementos antillanos y del flamenco español¹³⁶. Surgió entre comunidades de esclavos africanos durante el periodo colonial y se popularizó en toda la isla, para luego ser llevada por los migrantes cubanos a otros territorios de América Latina, el Caribe y Estados Unidos durante el siglo XX. Fue declarada patrimonio inmaterial de la humanidad en 2016. Compuesta por tres expresiones musicales y bailables: el yambú, tiene aires lentos y suele ser bailado por personas de edad avanzada; el guaguancó, ritmo que se baila en parejas, en el que prima la seducción y la picardía; la columbia, de aires rápidos y asentados, y suele ser bailado por hombres. Entre sus exponentes hay que mencionar a la agrupación Yoruba Andabo, Los Muñequitos de Matanzas y Tata Güines. Instrumentos: tambores batá, clave, *shékere*, tumbadoras, entre otros.

Canciones: [Ponte pa' lo tuyo](#), de Yoruba Andabo, y [Rumba pa' los rumberos](#), de Los Muñequitos de Matanzas.

Salsa choke

¹³⁶ Tomado del artículo “La rumba cubana, mezcla festiva de baile y música, y todas las prácticas culturales inherentes”, de Unesco (2016): <https://ich.unesco.org/es/RL/la-rumba-cubana-mezcla-festiva-de-baile-y-msica-y-todas-las-prcticas-culturales-inherentes-01185>

Género musical urbano que combina “elementos en su estructura musical tomados de las tradiciones de la salsa, el rap, el reguetón y la música tradicional del Pacífico”¹³⁷ (Sánchez, 2017, p. 23). Nació en Tumaco, Colombia, hacia inicios del siglo XXI. Entre sus exponentes más reconocidos, la agrupación Cali Flow Latino e Integración Casanova.

Canciones: [Limón con sal](#), de Rimante ft El Santy, [Vení a bailar maniquí](#), 3D Corazones.

Son

“Género vocal e instrumental bailable [de origen cubano], rey casi absoluto de fiestas campesinas y urbanas. Bailable por excelencia, nació del pueblo desde su raíz montuna hasta sus más contemporáneas manifestaciones, y se enraizó en el gusto popular”¹³⁸. Surgió a finales del siglo XIX, y desde entonces ha tenido a importantes exponentes como Miguel Matamoros, Arsenio Rodríguez, la Sonora Matancera, el Septeto Habanero, entre otros. Instrumentos: tres cubano, maracas, bongó, clave, marímbula.

Canciones: [El Manicero](#), de Los Cuatro de Belén, y [Corazón](#), de Asere.

Timba

Una expresión musical que se desarrolla con influencia del son y del songo, en Cuba, y que tiene como característica principal la articulación de distintos ritmos y estilos musicales: son, guaguancó, jazz, rap, reggaetón y más. Se caracteriza por ser “intrincada y compleja, repleta de descargas sonoras agresivas y desfases rítmicos y armónicos”¹³⁹. Sus composiciones suelen tener una extensión considerable; algunas llegan a durar hasta diez minutos. Entre sus exponentes es preciso nombrar a Alexander Abreu y Havana D’ Primera, Maykel Blanco y Timbalive. Instrumentos: piano, batería, congas, bongó, clave, timbal, güiro, trompetas, entre otros.

Canciones: [Tres días](#), de Havana D’ Primera, y [Ese atrevimiento](#), de Timbalive.

¹³⁷ Tomado de la tesis de grado “[La capital de la salsa choke: apropiación y reconocimiento de un género musical en Tumaco, Nariño](#)”, de Laura Sánchez (2017, p. 23).

¹³⁸ Tomado de la página web de Fiesta del Tambor: <https://www.fiestadeltamborpopular.com/musica/generos-musicales/son>

¹³⁹ Tomado del artículo “[Del barrio a la academia: Introducción al dossier sobre timba cubana](#)”, de Rubén López Cano. Revista Transcultural de música (Vo. 9, 2005).

Yambú

Ritmo y baile originado en Matanzas, Cuba, y que hace parte del complejo de la rumba cubana. Se baila en parejas, pero, a diferencia del guaguancó, en este caso no se implementa el “vacunao”. Es de cadencia más lenta que el guaguancó y la columbia.

Canciones: [Rumba Yambú](#), de Afrekete y Javier Campos, y [Pa' los mayores](#), de Grupo Afrocuba.

ANEXO 2: Índice de entrevistas

Entrevista 1. Pedro Mora. (14-10-2020). Modalidad: Llamada virtual vía Zoom. Perfil: Hombre, heterosexual, de 47 años, blanco-mestizo, nacido en Caracas (Venezuela), de clase media privilegiada. Profesional en Arquitectura, especializado en Tecnología de Construcción. Antiguo socio de la academia Son de Habana y el Café Cultural Sin Visa, entre 2015 y 2018.

Entrevista 2. Alexander Barreto. (17-10-2020). Modalidad: Presencial en instalaciones de Zafra Dance Company. Perfil: Hombre, heterosexual, de 35 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Profesional en Arte dramático, bailarín profesional y actual director de la academia Zafra Dance Company. Fundador y exdirector artístico de la academia Son de Habana (2013); exsocio de la Casa Cultural Sin Visa (2016-2018).

Entrevista 3. Paula Mejía. (10-07-2020). Modalidad: Llamada virtual vía Zoom. Perfil: Mujer, heterosexual, de 44 años, blanca-mestiza, nacida en Pereira (Colombia). Profesional en Administración financiera y fotógrafa. Dueña de la marca Son de Habana y encargada de la dirección administrativa de Sin Visa, desde 2019.

– **3.1.** (23-02-2021) Modalidad: Presencial en Sin Visa.

– **3.2.** (27-02-2021) Modalidad: Presencial en Sin Visa.

Entrevista 4. Javier Puentes. (17-08-2020). Modalidad: Llamada virtual vía Zoom. Perfil: Hombre, heterosexual, de 46 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Publicista y fotógrafo. Dueño de la marca Son de Habana y director de comunicaciones y marketing del Casa Cultural Sin Visa, desde 2019.

– **4.1.** (23-02-2021) Modalidad: Presencial en Sin Visa.

– **4.2.** (27-02-2021) Modalidad: Presencial en Sin Visa.

Entrevista 5. Susana Osorio. (12-06-2021). Modalidad: Vía correo electrónico y WhatsApp. Perfil: Mujer, heterosexual, de 35 años, blanca-mestiza, nacida en Medellín (Colombia). Bailarina profesional, directora de Bailo y el Grupo Institucional de Salsa de la PUJ, y diseñadora de modas. Exsocio de Sin Visa y exdirectora artística de la academia Son de Habana (2016-2018).

Entrevista 6. Diego Díaz. (21-10-2020). Modalidad: Llamada virtual por Zoom. Perfil: Hombre, homosexual, de 29 años, blanco-mestizo, nacido en Maracaibo (Venezuela).

Ingeniero químico, bailarín profesional, profesor de Casino y excolaborador administrativo en academia Son de Habana. Vinculado desde 2018.

– **6.1.** (23-10-2020). Modalidad: Presencial en Sin Visa.

– **6.2.** (27-02-2021). Modalidad: Presencial en Sin Visa.

Entrevista 8. Karla Párraga. (23-02-2022). Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental. Perfil: Mujer, heterosexual, de 23 años, blanca-mestiza, nacida en Venezuela. Bailarina profesional y profesora de Estilo femenino Cubano en academia Son de Habana. Vinculada desde 2019.

Entrevista 9. Camilo Barreto. (23-02-2022). Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental. Perfil: Hombre, heterosexual, alrededor de 35 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Bailarín profesional y profesor del estilo Colombiano en academia Son de Habana, desde 2019.

Entrevista 10. Jorge Alejandro Alvarado. (27-02-2022). Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental. Perfil: Hombre, homosexual, de 30 años, blanco-mestizo, nacido en Valencia (Venezuela). Bailarín profesional y profesor de salsa y bachata en academia Son de Habana, desde 2018.

Entrevista 10. JJ Guillarte. (27-02-2022). Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental. Perfil: Hombre, heterosexual, de 29 años, blanco-mestizo, nacido en Venezuela. Bailarín profesional y profesor de Casino y bailes afrocubanos en academia Son de Habana, desde 2019.

Entrevista 11. Steven Alejandro Suárez. (04-07-2020). Modalidad: Llamada telefónica. Perfil: Hombre, heterosexual, de 27 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Ingeniero de sistemas, ingeniero de calidad. Exalumno vinculado a Son de Habana entre 2018 y 2020.

Entrevista 12. Andrea Cárdenas. (03-07-2020). Modalidad: Llamada telefónica. Perfil: Mujer, heterosexual, de 30 años, blanca-mestiza, nacida en Bogotá (Colombia). Administradora de empresas y alumna en academia Son de Habana. Vinculada desde 2019.

Entrevista 13. Loraine Alejandra Sandoval. (11-02-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Mujer, heterosexual, de 29 años, blanca-mestiza, nacida en Bogotá (Colombia). Docente, licenciada en Español y lenguas extranjeras, especializada

en Desarrollo humano con énfasis en creatividad y procesos afectivos. Alumna en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 14. John Freddy Trujillo. (21-07-2020). Modalidad: Llamada telefónica. Perfil: Hombre, homosexual, de 25 años, blanco-mestizo, nacido en La Sierra, Cauca (Colombia). Ingeniero de software, desarrollador de apps y alumno en academia Son de Habana desde 2018.

- **14.1.** (22-02-21) Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental.

Entrevista 15. Jorge Francisco Mestre. (02-08-2020). Lugar: Llamada virtual por Zoom. Perfil: Hombre, heterosexual, de 28 años, blanco-mestizo, nacido en Ginebra (Suiza). Historiador, escritor y alumno en la academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 16. Richard Acosta. (23-08-2020). Modalidad: Llamada virtual por Zoom. Perfil: Hombre, heterosexual, de 47 años, blanco-mestizo, nacido en Cali (Colombia). Licenciado en educación, teólogo, sacerdote anglicano y exalumno en academia Son de Habana, entre 2017 y 2020.

Entrevista 17. John Harold Lucumí. (20-02-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Hombre, heterosexual, de 33 años, nacido en Líbano, Tolima (Colombia). Ingeniero electricista, diseñador de planos y manejo de software, y alumno en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 18. *Identidad reservada.* (06-02-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Hombre, heterosexual, de 37 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Ingeniero de sistemas y alumno en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 19. Ana Mercedes Rivas. (22-01-2021). Modalidad: Llamada virtual por Zoom. Perfil: Mujer, heterosexual, de 40 años, blanca-mestiza, nacida en Caracas (Venezuela). Administradora de empresas y alumna en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 20. Deivy Mayorquín. (09-01-2021). Modalidad: Llamada virtual por Zoom. Perfil: Hombre, heterosexual, de 35 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia). Ingeniero electrónico, director en Centro de desarrollo tecnológico y electrónica, docente universitario y alumno en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 21. Milagros García. (06-01-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Mujer, heterosexual, de 31 años, blanca-mestiza, nacida en Estado Carabobo (Venezuela). Administradora de empresas y alumna en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 22. María Fernanda Perdomo. (18-01-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Mujer, heterosexual, de 39 años, blanca-mestiza, nacida en Caracas (Venezuela). Profesional en Artes y exalumna en academia Son de Habana (2019-2021).

– **22.1.** (04-03-2021) Modalidad: Presencial en Sin Visa, durante grabación de miniserie documental.

Entrevista 23. Jennifer Andrea Colmenares. (14-08-2020). Modalidad: Llamada telefónica. Perfil: Mujer, heterosexual, de 22 años, blanca-mestiza, nacida en Bogotá (Colombia). Administradora de empresas y exalumna en academia Son de Habana (2019-2020).

Entrevista 24. Jaqueline Fonseca. (13-02-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Mujer, heterosexual, de 39 años, blanca-mestiza, nacida en Zipaquirá (Colombia). Profesional en finanzas y administración, directiva en un banco. Alumna vinculada desde 2020.

Entrevista 25. Jose Fonseca. (07-09-2020). Modalidad: Presencial en Café junto a Academia Son de Habana. Perfil: Hombre, heterosexual, blanco-mestizo, nacido en Zipaquirá (Colombia). Psicólogo y alumno en academia Son de Habana desde 2019.

Entrevista 26. Valeria Dussan. (13-01-2021). Modalidad: Presencial en Café Ventolini Bogotá. Perfil: Mujer, heterosexual, de 19 años, blanca-mestiza, nacida en Bogotá (Colombia). Estudiante de Psicología, profesora de salsa y bachata en academia Son de Habana, desde 2021.

Entrevista 28. (Conjunta) Alumnas/os de la clase de Salsa Colombiana, de distintas nacionalidades. (23-02-2021). Modalidad: Presencial en Sin Visa. Perfil: Hombres y mujeres, entre los 20 y los 45 años, blanca/o-mestizas/os, nacidas/os en Chile, España e Italia. Vinculados a Son de Habana entre 2020 y 2021.

Entrevista 29. Andrés Leiton. (24-02-2021). Modalidad: Presencial en Sin Visa. Perfil: Hombre, heterosexual, de 26 años, blanco-mestizo, nacido en Bogotá (Colombia).

Bailarín profesional y profesor de Salsa Social e Interpretación musical en academia Son de Habana, entre 2021 y 2022.

Entrevista 30. Marla Ramírez. (25-02-21). Modalidad: Presencial en Sin Visa. Perfil: Mujer, heterosexual, blanco-mestiza, nacida en Bogotá (Colombia). Psicóloga especializada en Bioneuroemoción. Vinculada a Son de Habana desde 2020.

ANEXO 3: Índice de imágenes

Imagen 1. Mapa de ubicación actual de Sin Visa/Son de Habana en el barrio Quinta Camacho, nororiente de Bogotá. Abril de 2022. Tomada de Google Maps.

Imagen 2. Plano de la Casa Cultural Sin Visa, elaborado en diario de campo. Febrero de 2020. Por: Andrea Ramírez Rojas.

Imagen 3. Collage de fotografías del espacio, logo y eventos en la Casa Cultural Sin Visa. 2016-2019. Por: Paula Mejía y Javier Puentes.

Imagen 4. Oferta de cursos en academia Son de Habana para 2022. Abril de 2022. Por: Javier Puentes.

Imagen 5. Instante en el que doy una explicación a las/os alumnas/os de salsa Social acerca de un tipo de agarre de manos. Febrero 22 de 2021. Tomada de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”. 22-02-21. Por: Daniel F. Bautista.

Imagen 6. Explicación de la postura y forma corporal de espalda y brazos en la salsa estilo Colombiano, para las mujeres. Abril 04 de 2021. Tomada de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”. 22-02-21. Por: Daniel F. Bautista.

Imagen 7. Clase de “Estilo femenino Bachata y Salsa” en la que el profesor requiere el uso de tacones para el performance de “lo femenino”. Febrero 25 de 2021. Tomada de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”. 22-02-21. Por: Daniel F. Bautista.

Imagen 8. Pareja en clase de “Bachata Intermedia”, en medio de un abrazo cerrado en el que se indican disociaciones y ondulaciones de torso y cadera. Febrero 25 de 2021. Tomada de la miniserie documental “Sentir es crear sentido”. 22-02-21. Por: Daniel F. Bautista.