

**Andrea Ramírez Rojas**

# #Elbailenosune

EXPERIENCIAS CORPORALES Y PRÁCTICAS  
AFECTIVAS EN LA ACADEMIA SON DE HABANA,  
ANTES Y DURANTE LA CRISIS POR EL COVID-19

BECA MONOGRAFÍA **EN DANZA 2020**



# #Elbailenosune

EXPERIENCIAS CORPORALES Y PRÁCTICAS  
AFECTIVAS EN LA ACADEMIA SON DE  
HABANA, ANTES Y DURANTE LA CRISIS POR  
EL COVID-19

---

Andrea Ramírez Rojas

## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

Claudia Nayibe López Hernández  
*Alcaldesa Mayor de Bogotá*

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

Catalina Valencia Tobón  
*Secretaria de Cultura, Recreación  
y Deporte*

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES**

Carlos Mauricio Galeano Vargas  
*Director general*

Maira Salamanca Rocha  
*Subdirectora de las Artes*

Hanna Paola Cuenca Hernández  
*Subdirectora de Equipamientos  
Culturales*

Leyla Castillo Ballén  
*Subdirectora de Formación Artística*

Liliana Morales Ortiz  
*Subdirectora Administrativa  
y Financiera*

## **GERENCIA DE DANZA**

María Paula Atuesta Ospina  
*Gerente de Danza*

Jenny Bedoya Lima  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau  
*Apoyo misional/Danza y Comunidad*

Diego Montañó  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz  
*Apoyo operativo/Fomento Danza*

Juan Carlos Ortiz Ubillus  
*Líder misional/Plataforma Orbitante*

Ana María Vitola  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Sebastián Camilo Molina  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Patrick Fabián Sternberg Rubiano  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño  
*Gestión administrativa y financiera  
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez  
*Acciones para la divulgación y enlace  
con Comunicaciones*

Greyson Linares  
*Productor general y enlace con  
Producción*

Andrea Ramírez Rojas  
*Investigación y textos*

## **PUBLICACIONES IDARTES**

María Barbarita Gómez Rincón  
*Coordinación editorial*

Edgar Ordóñez Nates  
*Corrección de estilo*

Mónica Loaiza Reina  
*Diseño*

Pareja bailando en concierto,  
Dos de noviembre de 2019.  
Por Andrea Ramírez.

*Foto de portada*

Multi-Impresos S. A. S.  
*Impresión*

© Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes

© Andrea Ramírez Rojas

Abril de 2023

ISBN (impreso): 978-628-7531-76-5

ISBN (PDF): 978-628-7531-77-2

Idartes  
Gerencia de Danza  
Carrera 8 n.º 15-46  
Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500,  
3503, 9103, 3501  
www.idartes.gov.co  
Jenny.bedoya@idartes.gov.co  
Facebook:  
festivaldanzaenlaciudad idartes  
Twitter: @GDanzaidartes

# #Elbailenosune

EXPERIENCIAS CORPORALES Y PRÁCTICAS  
AFECTIVAS EN LA ACADEMIA SON DE  
HABANA, ANTES Y DURANTE LA CRISIS POR  
EL COVID-19

---

Andrea Ramírez Rojas

Beca monografía en Danza, 2020



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



# Contenido

Presentación • 9

Introducción • 11

En busca de lo efímero y lo escurridizo • 12

Una deuda personal con el baile... una oportunidad • 18

*Capítulo 1:* "Quién iba a pensar, mi hermano: Bogotá se calentó" • 23

1.1. Sobre la movida salsaera y el fenómeno de formalización del baile de la salsa en Bogotá • 25

1.2. Lo popular y el baile de la salsa en la ciudad • 36

1.3. Bailadores, artistas y bailarines • 38

*Capítulo 2:* La verdadera esquina del movimiento • 57

2.1. Academia Son de Habana: Un caso particular • 64

2.2. Casa cultural, academia y café Sin Visa Bogotá/  
Son de Habana • 74

2.3. Ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas: Música y baile en la Academia Son de Habana • 85

## Capítulo 3: ¡Nunca es tarde para dar el primer paso! • 117

3.1. ¿Quién baila? • 125

3.2. El baile, una práctica afectiva: Sentir es crear  
sentido • 145

3.3. #ElBaileNosUne: Las clases *online* • 161

Conclusiones • 177

Referencias • 181

Lista de entrevistas • 187

Lista de imágenes • 189



# Presentación

Entre las modalidades de becas, que el Idartes ha promovido para fomentar la investigación en las artes, está la beca para monografías, que vincula procesos de investigación que se vienen desarrollando en los entornos académicos de las artes con los contextos de las prácticas artísticas existentes en Bogotá. De esta manera se busca fortalecer la relación entre el sector cultural y el sector de la educación, promoviendo así la gestión del conocimiento y conectando los territorios con el mundo académico.

Es también la oportunidad para dar lugar y validez a los fenómenos artísticos que ocurren en la ciudad, específicamente en el contexto de la formación, y para validar el conocimiento que emerge de la cotidianidad del arte y sus prácticas.

En el presente caso se trata de una monografía de danza escrita en 2020, un año que marcó la historia del mundo con la pandemia a causa del covid-19. En ella, Andrea Ramírez Rojas hace un recorrido por la historia de la salsa en Bogotá entendiéndola como un fenómeno de baile social en el que se identifican la influencia del cine, el mundo de la fiesta nocturna bogotana y el desarrollo de las academias que enseñan a bailar salsa. De estas últimas, Andrea centra su atención en la Academia Son de La Habana, donde ella misma aprendió a bailar salsa, un género de danza que le permitió encontrar su proyecto de vida.

Valiéndose de entrevistas, la autora recoge las narraciones de las y los bailarines que han enseñado y danzado en Son de La Habana, sus historias de vida con la danza y, de manera particular, las experiencias personales que cada cual ha vivido con la danza durante la pandemia por el covid-19.

Su manera de introducir el tema recurre a los (des) encuentros que viven las y los danzantes con el ritmo y con la danza misma, y esta es la pregunta que desata el desarrollo investigativo: ¿por qué insistir en la danza durante la pandemia?

La autora demuestra cómo Son de La Habana se convirtió en una red de afectos durante la pandemia al introducir una noción de la danza como práctica afectiva y una experiencia para habitar los espacios del domicilio de quienes se conectaban a las clases virtuales. De esta manera, las y los bailarines vivieron una experiencia conjunta de los afectos desde el movimiento y desarrollaron nuevas formas de bailar la salsa.

Así, el Idartes presenta con esta publicación el resultado de la investigación de Andrea, que puede entenderse como una trama de historias y afectos narrados, un ejemplo de conocimiento cargado del ritmo propio de la danza y del sabor de la salsa.

**Carlos Mauricio Galeano Vargas**

**Director general**

**María Paula Atuesta Ospina**

**Gerente de Danza**

**Idartes**

# 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.*

Charles Baudelaire  
*La fanfarlo* (1847)

Hablar sobre el baile nunca había sido tan difícil como cuando empecé a escribir este texto. La sensación recuerda aquella ansiosa inmovilidad previa al momento de “entrarle al ritmo” de una canción, esos segundos eternos en los que, en medio del repiqueteo de un bongó, creemos olvidar todo lo aprendido. La hoja en blanco, como la pista de baile, espera las marcas de los primeros pasos, mientras me pregunto: ¿No he hablado de esto mil veces? ¿No he bailado antes al ritmo de esta rumba?

Como profesora e investigadora, el interés por compartir con otras y otros unos saberes y sentires en el baile me ha hecho vibrar durante mucho tiempo. Mi lenguaje ha 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.

Significa, también, cerrar de vez en cuando los ojos para recordar alguna experiencia vivida o evocar un rostro conocido, en busca de una sensación que movilice el pensamiento. Algo de música viene bien, de vez en cuando, para proponerle ritmos a la escritura. Ha sido, en últimas, un ejercicio de experimentación con el cuerpo que ha enriquecido la forma como comprendo baile y movimiento, ritmo, escucha e interpretación. Y es por ello que, ante la evidente necesidad de dar ese primer paso, he decidido volver sobre la siguiente anécdota, un buen ejemplo de ese deseo de sincronizarme con la razón de ser de esta investigación: las personas y su baile.

## En busca de lo efímero y lo escurridizo

Era lunes y estaba dictando el curso introductorio de la Academia: “Fundamentos del baile social”. Como suelo hacerlo al menos una vez al mes, propuse a las parejas formadas para la clase, un ejercicio sencillo, con el propósito de empezar a incorporar y asimilar el ritmo al bailar. Empecé por poner un par de canciones de merengue, para luego pedirles que marcaran el golpe constante y fuerte de la música, el ta-ta-ta-ta que hace las veces del latido de cada canción, en música conocido como *pulso*. Sobre el ritmo, los invité a marchar, llevando esa sensación a sus pies y explorando la velocidad de los cambios de peso. Puesto que bailaban en parejas, les pedí que procuraran que

aquella marcha fuese cómoda para los dos; debía permitirles sentir que bailaban juntos coordinadamente.

Después de un par de canciones y de conversar brevemente sobre lo que habían experimentado, pasamos al siguiente ejercicio. A la marcha constante con el ritmo, pedí que agregaran, cada tres pisadas, una pausa que tuviese la duración de uno de los pulsos que habían identificado. *Un, dos, tres, pausa; un, dos tres, pausa*, y a probar. Esta vez puse una canción de salsa y, mientras caminaba por el salón deteniéndome a detallar cómo seguían y utilizaban esta estructura de movimiento, procuré responder las preguntas de quienes me pedían apoyo. Entonces me abordó una pareja en la que ya me había interesado por su negativa al *cambio de parejas*, con el argumento de estar allí para aprender y bailar únicamente juntos. Tenían dificultades para entenderse en el ejercicio. Ella, colombiana, caleña y salsera desde la infancia, como me lo hizo saber, se había detenido, pues no comprendía porqué a su pareja le costaba tanto seguir el ritmo de la canción. Entretanto, él la escuchaba hablar, en completo silencio, sobre *lo natural* que era *sentir la música y dejarse llevar por ella*. Lo había intentado. Ella *incluso le había ayudado a contar*, apuntó; y, sin embargo, no conseguía que *llevase el ritmo*.

En el contacto con ellos y con sus cuerpos pude percibir que sentían frustración, confusión e incluso vergüenza. Brazos tensos, unas manos sudorosas, el rostro meditabundo y serio. Imaginé que no era la primera vez que enfrentaban una situación como esa, y pude intuir que dichos sentimientos, encarnados en sus cuerpos, estaban afectando significativamente su baile. De repente me hallé en medio de los dos, entre la mirada esquiva de aquel hombre, y la otra, de ella, penetrante y ansiosa. “¿Qué hace falta para remediar ese desencuentro?”, preguntaron, a lo que respondí que era una cuestión de práctica, probablemente, de escuchar música con frecuencia, sensibilizarse frente al sonido

de ciertos instrumentos que podrían guiarlos y otorgarles un lenguaje común; pero, sobre todo, practicar hasta sentirse a gusto con el otro. Algo resignados, me hicieron saber que lo habían probado y no era suficiente.

Decidí probar una segunda alternativa: invité al hombre a bailar y le pedí a su pareja que observara y sacara algunas conclusiones, para luego discutirlos. Empecé a marcar la base —tres pisadas, pausa— y a pedirle con mis manos, mis brazos, mis hombros y con el peso de mi cuerpo, que me siguiera, que bailara *connmigo*. Era como gesticular, como hablar en voz alta, buscando mayor claridad, para que esa sensación del ritmo fuera evidente. Coincidimos por un intervalo de tiempo en esa sensación. Les pedí que probaran una vez más, tomando aquello que habían sentido y percibido como base. Prometí volver con ellos en un rato y continué con la clase.

Esta situación se repetiría un par de veces: nuevas dificultades surgirían entre ellos durante las clases. Sin embargo, jamás desistieron de bailar juntos. Alguna vez, incluso, se acercaron para contarme 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.

Esta conversación me llevó a considerar que, junto a la pregunta permanente sobre cómo resolver sus desencuentros en el baile cada vez que entraban a mis clases, otra cuestión fundamental pedía a gritos ser escuchada: ¿por qué era importante para estas personas estar allí, una y otra vez, probando suerte con las clases? ¿Qué sentidos nuevos emergían durante estos

encuentros *con* el cuerpo y *en* el baile, entre las sensaciones de frustración o vergüenza? ¿Era este un caso aislado y único entre los alumnos de la Academia?

Contar esta anécdota me permite poner en palabras y dar forma a una intuición que me ha acompañado, cada vez con mayor intensidad, desde hace un par de años: lo que es visible en una clase de baile y en otras prácticas vinculadas a esta, es decir, las interacciones entre personas, su proceso de aprendizaje, unos saberes específicos en torno a una práctica formalizada y situada en un espacio pedagógico, es apenas un porcentaje de lo que está en juego allí. El resto, escurridizo y efímero, es casi imperceptible, y para algunas personas, diría, poco relevante. Lejos de eso, y gracias al lugar privilegiado que implica el rol de profesora, ser testigo de esta complejidad y de la riqueza inherentes a las prácticas de baile que semana a semana contribuía a crear y acompañaba, me impulsó a empezar a observar cuidadosamente y a registrar aquello que cada persona me permitía conocer sobre sus experiencias al bailar.

Saber cómo resolver una dificultad técnica relativa a la coordinación, a la percepción del ritmo, a la motricidad u otros aspectos vinculados al baile no está aislado de los sentidos que cada persona crea *in situ*, en medio de sus vivencias durante la clase, de sus deseos, miedos, preguntas, o a las nociones más generales sobre su vida, fibras que tocamos, a veces sin darnos cuenta, mientras bailamos en pareja, con un grupo de personas o de manera individual. Dicho de otro modo, aprender a bailar es relevante para estas personas, como lo ha sido para mí misma, puesto que se trata de una práctica cultural cargada de significados y valores sociales, muchos de ellos en calidad de imaginarios, que participan de los sentidos y sentires que elaboramos al bailar, y también de los modos en que nos relacionamos con otras personas por medio de nuestro cuerpo.

Ahora, ¿qué tiene de particular indagar por estos sentidos y sentires elaborados en, con y sobre el baile, no en la rumba —donde generalmente se ha hecho<sup>1</sup>— sino en una academia? Como lo he venido insinuando, este lugar se ha convertido en estratégico y bastante idóneo para hallar y hacer emerger la pluralidad de sentidos entramados en esta práctica, no solo por la posibilidad de la que he gozado para observar y reflexionar sobre lo que sucede en las clases, en calidad de profesora, sino por ciertas condiciones que permiten que muchas de las personas que asisten a este lugar sientan confianza e interés para hablar sobre sus experiencias, sus motivaciones y sentires con el baile. ¿Toma esta práctica cultural algún carácter particular en medio del contexto particular de una academia de baile como esta? ¿Qué nos dicen las vivencias de las personas con/sobre el baile respecto a los deseos, las experiencias colectivas y la socialidad? ¿Cómo nos permite alimentar la comprensión del baile en un marco más amplio, como el de la ciudad?

Es igualmente importante agregar que son muchas las investigaciones que contribuyen a comprender el fenómeno del baile de la salsa en la ciudad y de otras músicas cercanas, como la bachata o la champeta, abordados en su dimensión “informal” en los eventos festivos de la rumba y las reuniones sociales (Gómez y Jaramillo, 2013 y 2015; Garzón Joya, 2009; Jursich, 2014; Unfried, 2014). Existen otras tantas que se han

1 Me refiero a estudios como los que citaré en el primer capítulo de este texto, pero también a los trabajos de Carlos Juárez Aldazábal (2007), “Identidades en danza: El circuito de la salsa en Buenos Aires”; Isabel Llano, “Bailando la diferencia: Identidades musicales culturales y música salsa en Barcelona” (2015); Gabriela Paz, “Performances salseros: Producción cultural, comunicación e identidades. Estudio de caso de una salsoteca en Quito” (2016) y “Comunicación e identidades del baile: Un breve acercamiento a la etnografía de la salsa en una salsoteca de Quito” (2018), y Andrés Pachón Lozano, “Musealizar la rumba: Salsa y memoria en Bogotá” (2020).

enfocado en el análisis del baile formalizado en las academias y escuelas, especialmente interesadas en el disciplinamiento y entrenamiento del cuerpo, en el desarrollo de uno u otro estilo para bailar, o, de manera más específica, en la configuración de “lo femenino” a través de las distintas prácticas que tienen lugar en esos espacios y en las competencias o festivales (García, 2016; Leguizamón, 2019; Tilagüy, 2019).

Unas y otras investigaciones han contribuido de forma invaluable al conocimiento del fenómeno del baile en la ciudad, dibujando un panorama absolutamente rico y complejo. Esta investigación se enmarca en dicho mapa. Sin embargo, pone sobre la mesa una cuestión poco estudiada: el baile en un espacio que ha sido “formalizado” en un establecimiento con un enfoque pedagógico, pero también comercial. En el caso de la Academia Son de Habana, como se verá a lo largo del texto, esta práctica cultural toma nuevas formas, yendo y viniendo entre lo formal y lo informal, lo popular y lo académico, el disfrute y la tecnificación, el acceso a un valor social y a un capital cultural de carácter dancístico, y específicamente corporal, pero también emocional.

He apostado por abordar este caso en particular desde un proceso de acercamiento, a modo de *zoom in*, que comienza con el análisis del fenómeno de apropiación de la salsa y el de la formalización del baile salsero en Bogotá, con una exploración de su carácter popular y popularizado, la identificación de sus actrices y actores con sus distintos roles en el medio. En un segundo capítulo abordaré la trayectoria y condiciones de funcionamiento de la Academia Son de Habana, para comprender sus particularidades y adentrarme, lenta y cadenciosamente, en sus espacios y momentos, en el estudio de lo que compone sus prácticas de baile, y en circunstancias contextuales que hoy se articulan con las mismas. Finalmente, la cámara irá enfocando a los sujetos, sus experiencias corporales, henchidas de afectos producto de los múltiples sentidos y sentires que crean al bailar.

## Una deuda personal con el baile... una oportunidad

En mi experiencia personal con el baile, que iré exponiendo poco a poco a lo largo de este texto, nunca llegué a imaginar que podría diseñar una investigación como esta, mucho menos teniendo en cuenta que la profesión y el oficio con los cuales me he vinculado desde hace varios años —la literatura y la pedagogía referida a esta disciplina— me alejaban un tanto del medio. Sin embargo, cierta casualidad poderosa quiso que el interés que despertaron en mí los estudios literarios por los estudios culturales me llevase a comprometerme con un nuevo proceso formativo y a encontrar en este la oportunidad, nunca del todo contemplada, de estudiar el baile.

Así empecé a dar los primeros pasos, imaginando los posibles devenires de este proyecto. El motor fue siempre el mismo, completamente alineado con mi vocación por la enseñanza: las personas que viven y crean el baile, las mismas que dan sentido a mi propia práctica pedagógica y al espacio en el que nos encontramos. Tomando las palabras del sociólogo francés, apasionado por el boxeo, Loïc Wacquant, me desvelaban las experiencias de esos “[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” (2006, p. 15).

Tales eran mis expectativas para el año 2019, cuando inicié la investigación. Cuando creía que avanzaba y empezaba a concretar el proyecto, una circunstancia aún más insospechada tomó forma y amenazó con darle un giro de ciento ochenta grados a todo —literalmente, a todo—: el 6 de marzo de 2020 estábamos celebrando tardíamente el final del primer semestre de maestría y teníamos, sin reconocerlo del todo, el agua en

los tobillos. El covid-19 “había llegado” a Colombia, nada más y nada menos que un viernes. Si bien sería cada vez más evidente que este solo había sido el primer caso abiertamente reportado de contagio a nivel nacional, después de varios meses del primer brote en Wuhan, parecía que las cosas realmente iban a cambiar a partir de allí.

Y así fue. El trabajo, los encuentros sociales, nuestro movimiento en el espacio público, nuestras actividades cotidianas, la vida misma, todo se trastocó. ¿Y el baile? Nadie parecía tener cabeza para eso. Al menos no durante las primeras semanas, cuando llegó la orden de cerrar. Simulacro de cuarentena, cierres indefinidos, emergencia sanitaria, medidas de bioseguridad y distanciamiento social. ¿Y la Academia? Después de equiparse por primera vez con gel antibacterial y alcohol para poder llevar sus actividades con precaución, se vio igualmente forzada a cerrar.

Con el paso de las semanas y los primeros meses de la cuarentena estricta en Bogotá, en medio de la incertidumbre y la zozobra, me encontré ante la encrucijada de seguir o no con la investigación. No estaba segura de que la Academia pudiese volver a abrir y, por ende, me preguntaba si sería más razonable volcarme a analizar el cambio a la virtualidad, la forma como se adaptaban y transformaban las prácticas de baile en estas condiciones. Sin embargo, no dejaban de inquietarme esas personas que motivaban mi exploración, a quienes había tenido que dejar de ver, de sentir, de un día para otro.

Decidí ser paciente y avanzar con algunas lecturas, ideas y posibles preguntas. Seguí algunas de las clases virtuales que la Academia empezó a dictar, pero mi trabajo no me permitía estar en eso al cien por ciento, y mi propia clase no había vuelto a abrir, probablemente por ser la de muestra, dedicada a personas que apenas están comenzando. Me perdí en las redes sociales buscando pistas sobre los efectos de la coyuntura en

la experiencia de unos y otros con el baile. Me entregué al registro de las notificaciones sobre bares y academias de salsa que cerraban, profesores y bailarines que exigían apoyo para sostener sus compañías, sus espacios, sus equipos de instructores, años y años de un trabajo que ahora estaba en peligro de desaparecer; también, de aquellas y aquellos maestros que se volcaron por completo a plataformas como YouTube,<sup>2</sup> para crear y aumentar un público de miles de suscriptores ávidos de aprender y mantenerse en movimiento desde casa. Me pregunté, una y otra vez, por el futuro de esta y otras artes del cuerpo, que empezaban a ser vistas como una amenaza para la protección y salvaguardia de la salud de la población.

En medio del alud de historias, quise comprender el funcionamiento de algunos de los *hashtags* que empezaban a figurar en las publicaciones de muchos de mis conocidos: #ParaBailarDignamente, #JuntosProtegemosLaDanza, #LaNuevaNormalidadDelBaile, #ElBaileNosUne. Estos me remitieron una y otra vez a las experiencias de bailarines y bailarinas vinculados a otras academias, a sus esfuerzos por adaptarse y sacar provecho de la virtualidad, sus iniciativas de agremiación, sus nostalgias por los ensayos, las fiestas, festivales y demás. Me di cuenta muy pronto de que allí no encontraría a las personas cuyas experiencias me interesaba seguir comprendiendo. Aquel silencio inquietante de quienes no trabajaban con el baile o se formaban para ser bailarines, en particular de las alumnas y

2 Dos casos interesantes de este fenómeno de masificación del baile de la salsa son los de las profesoras Stefanny Moreno (Cali, Colombia) y Laura Castellanos (Venezuela), ambas radicadas en Colombia, cuyos canales de YouTube tienen 33 900 y 200 000 suscriptores, respectivamente. Sus videos incluyen rutinas, ejercicios y *tips* desde distintos estilos del baile de la salsa, especialmente, pero también de otras músicas. En el caso de Steffany Moreno, el énfasis está en la salsa estilo caleño, y en el de Laura castellanos, en distintos estilos de salsa y bachata.

los alumnos de Son de Habana, me hizo pensar que quizás esta coyuntura terminaría por demostrarme que el baile no era una actividad tan relevante en su vida como yo había imaginado.

Sin embargo, una idea se volvía reiterativa en mi cabeza, motivada por uno de esos *hashtags*/afirmaciones que circulaban en las redes: ¿cómo es eso de que el baile nos une? ¿A quiénes y cómo nos une? Esta era una de las cuestiones fundamentales que me habían inquietado desde mucho antes de que todo cambiara, cuando me preguntaba por las historias, motivaciones e intereses que permitían que personas tan distintas confluyéramos en un lugar como Son de Habana. ¿Qué podían aportar estas circunstancias a la comprensión de nuestros sentidos y sentires relacionados con el baile?

Así reconocí que esta investigación podía y debía continuar. Entendí que los sentidos y sentires de las personas que seguían vinculadas de una u otra forma a la Academia Son de Habana estaban tan vivos como antes. Esto se hizo aún más evidente con la reapertura, en septiembre de 2020, y el regreso de la mayoría de las alumnas y los alumnos a la presencialidad. Fue inevitable no preguntarse “¿Por qué insistir en aprender a bailar en estas circunstancias?”. Quizás la respuesta estaba en esos sentidos y sentires, en la música, en nuestro cuerpo, en el espacio, en las otras y los otros; en todo eso como conjunto particular y complejo. Así que, después de pensarlo una, dos y tres veces, decidí aprovechar esta segunda oportunidad.



# Capítulo 1: "Quién iba a pensar, mi hermano: Bogotá se calentó"

*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.*

Real Charanga  
*Charanga capital* (2008)

Cuando pienso en mi propia experiencia con la salsa, el merengue y otras músicas bailables, llegan recuerdos de las fiestas de fin de año, en casa de mis familiares. Las doce uvas le daban entrada a una tanda de música y baile, con los éxitos inolvidables de cada diciembre: un *chucu-chucu* de Los 50 de Joselito, algún merengue de Proyecto Uno o Fulanito, y uno que otro *hit* del Joe Arroyo. Nada que ver con las noches incansables de rumba que hoy en día acompañan mis celebraciones de Año Nuevo; nada despreciable, sin embargo, para un par de familias cuyo gusto se decantaba por los boleros, las rancheras, la llamada “música de tríos” y las baladas norteamericanas.

Pocas veces se escuchaban estas músicas bailables durante el resto del año. Mientras tanto, mi hermana y yo empezábamos a aficionarnos al baile, movidas por los videos musicales que nos topábamos en la televisión o algún montaje escénico sumamente elaborado, a cargo de nuestras primas mayores. En ambos casos, el *pop* marcaba la parada. En plenos años noventa nos sacudíamos con las canciones de las Spice Girls, Shakira, Britney Spears, Ricky Martin y otros más. Soñábamos con convertirnos en las próximas bailarinas de los videos de MTV.

El reencuentro con algunas de estas músicas bailables, el merengue y la salsa, en particular, pero también el descubrimiento del vallenato, la bachata y el *reggaeton*, llegaron con la adolescencia, en el colegio. De repente, aquellas músicas que no bailaba regularmente resultaron ser parte del repertorio que enseñaban las maestras y los maestros de danza, junto con la cumbia, el bambuco, el mapalé y algunos géneros extranjeros, como el rock and roll y las llamadas danzas árabes. Un verdadero popurrí que alimentó mi curiosidad por el baile, pero que, ante todo, me invitó a dotarme de conocimientos que empezaban a tener valor en las reuniones en casas, minitecas, en las famosas “fiestas de quince” y, posteriormente, en los bares y las discotecas.

Fue así como descubrí que me apasionaba bailar, que podía durar horas y horas ocupando un espacio en la pista, descosiéndome al ritmo de una descarga salsera, esforzando de más mis rodillas con la reiteración del *dembow*. Y, sin embargo, allí no encontré este interés inmarcesible por la música, el poder de lo sonoro en su encuentro con el movimiento corporal, la riqueza significativa de estos géneros bailables. Fue en las academias y grupos de danza, en esos espacios magnéticos, atestados de cuerpos deseosos de aprender y sudar hasta la última gota. Allí me convertí en melómana, me enamoré de esas músicas bailables que poco o nada escuchaba en casa, e hice un pacto de por vida con el goce.

Por ello he querido dedicar este primer capítulo a ese universo que me dio vía libre para aficionarme y saldar una deuda con las músicas bailables y mulatas de América Latina y el Caribe. Pero, sobre todo, con la salsa, por siempre la más rica y compleja de las expresiones musicales que he tenido el placer de conocer. Por ello dedico este capítulo a la salsa y a sus artífices, a sus rutas, sus puntos de encuentro y sus tensiones. Pienso que con ella, más que con cualesquiera otras músicas, Bogotá por fin se calentó, acogiendo en su transformación a tantas y tantos, como a mí.

## 1.1. Sobre la movida salsera y el fenómeno de formalización del baile de la salsa en Bogotá

A Bogotá llegó la salsa, como a otras de las principales ciudades de América Latina y el Caribe, penetrando en un terreno que ya había sido abonado y enriquecido por música de origen afrocubano como el son, el bolero, el chachachá o las guarachas, pero también por expresiones musicales del Caribe colombiano,

como la cumbia, el porro y los fandangos. En los años cuarenta era ya indudable el impacto de las composiciones del músico y director de Carmen de Bolívar, Lucho Bermúdez, quien logró contagiar de aires caribes la capital colombiana. Siguiendo la brillante exposición que hace Mario Jursich en su prólogo al libro *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (2014), la revolución musical yailable de Bermúdez y otros artistas, como el Trío Matamoros, Pacho Galán y Rafael Hernández, “redujeron a escombros siglos de prejuicio andino en contra de la música costeña” (p. 24) y, por consiguiente, afrocaribeña, desde inicios del siglo xx.

Sin embargo, la entrada definitiva de los géneros que habrían de dar vida y permitir la existencia de “aquel popurrí sonoro que terminaría por llamarse ‘salsa’”<sup>3</sup> (Jursich, 2014, p. 29) solo sucedería entre los años cincuenta y sesenta. Para ello fue fundamental, como aclara Jursich, la fundación de lugares para el baile y el disfrute de las músicas “tropicales”, “costeñas” y “cubanas”, tanto como el establecimiento de grandes talentos del medio que habrían de impulsar su popularización. Otro tanto estuvo a cargo del legendario hotel Tequendama —y antes, del hotel Granada—, donde se celebraron sabrosísimos eventos con cantantes de la talla de Miguelito Valdez y Celia Cruz. En clave con algunos espacios radiales, esta programación —a cargo del músico cubano René

3 En el libro más reciente dedicado al tema, *Los rostros de la salsa*, el escritor, periodista y musicólogo Leonardo Padura lo estudia como un fenómeno cultural y comercial cuyo “origen musical está en el son cubano [que] sirvió [a algunos] 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] para otros fue la clásica mina de oro a la que se podía, saco al hombro, ir una y otra vez y salir siempre con algunos números del amplio repertorio musical cubano que, desempolvados y puestos en onda, se vendían como ‘salsa’” (Padura, 1997).

Cabel— puso de moda un repertorio de mambos, guarachas, cumbias, guaguancós, guajiras y montunos entre las bogotanas y los bogotanos.

Poco después, en Bogotá, como en Cali, la salsa fue apropiada, en un contexto barrial, por los sectores populares urbanos. Según el reconocido escritor e investigador caleño Alejandro Ulloa, este es un fenómeno cultural en el que se “configuran prácticas sociales que aglutinan, solidarizan, identifican y promueven la esperanza” entre aquellos sectores que habitan y contribuyen al crecimiento de las urbes colombianas (Ulloa, 1988, p. 17). En el caso de la Sultana del Valle, confluyeron distintos factores que favorecieron la apropiación de la salsa, en especial, la “presencia de una cultura negra de origen africano en [su] configuración social” (p. 16), al igual que su cercanía con una tradición cultural cubana por medio de “la música, el mercado y los *mass media*” (p. 17).

En Bogotá, a pesar de que el proceso fue un poco más lento, la salsa logró conquistar distintos sectores, no sin pasar por las dificultades propias de una sociedad en la que estaba —y continúa estando— vigente una profunda tara racista y clasista, que no es indiferente a la africanidad y al carácter popular de estas músicas. Ese fenómeno musical que había nacido entre migrantes latinos en Nueva York, con influencia del jazz norteamericano, empezó a abrirse camino gracias al entusiasmo y talento de músicos, promotores y aficionados que poco a poco fueron creando un universo salsero. Pero nada de esto habría sido posible sin el desafortunado interés que despertó su expresión bailable, con sus múltiples modos y representantes.

En el libro *Salsa y cultura popular en Bogotá*, Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo afirman que la salsa es un medio por el cual “se puede tener una visión amplia de lo popular” (2013, p. 27). Su estudio sobre el proceso de apropiación de la salsa como género musical y movimiento cultural se esfuerza

por demostrarlo, haciendo énfasis en la popularización de unos modos de bailar entre diversos sectores sociales de la ciudad “a partir de los años sesenta, en diferentes barrios y localidades de la capital colombiana” (p. 14). Desfilan por sus páginas testimonios de hombres y algunas pocas mujeres que fueron pioneros y representantes de la movida salsera, creadores de un “particular mapa rumbero por medio de recorridos exploratorios al principio, el descubrimiento de nuevos lugares y luego con un saber incorporado al cuerpo, a través de trashumancias urbanas más especializadas que consolidaron la pasión por este género” (p. 88).

Los autores permiten intuir que por *popular* entienden no solo la masificación del gusto por unas expresiones musicales que se identifican bajo el rótulo *salsa* —que entre los setenta y ochenta logró su máximo apogeo y se convirtió en un fenómeno de talla mundial—, sino a los actores y tipos sociales que la hicieron suya, a su relación particular con la ciudad y con la configuración de unos relatos colectivos y formas de sentir vinculadas a los grupos con los cuales se identificaban y participaban en la movida salsera. En suma, a lo que posteriormente identificarían con los sectores populares urbanos, “clases subalternas que incluyen no solo a los trabajadores industriales, sino a un conjunto más amplio de sectores”, distintas a las llamadas “clases medias” y “clases altas” (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 38).

Por otra parte, los autores hasta ahora citados coinciden en que la apropiación de la salsa y del conjunto de géneros musicales que se asociaron a este fenómeno pasó y, agregó, sigue pasando, por el interés de aprender y “sacar los pasos” de baile. En este proceso es fundamental el ritual de enseñanza-aprendizaje entre maestro y discípulo, usualmente un adulto y un joven, o un hombre y una mujer, por el cual empiezan a perfeccionarse los movimientos y se instala poco a poco la noción de *buen*

*bailarín* (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 47). La práctica se lleva a cabo tanto en el espacio íntimo de un cuarto o una sala, en el hogar, frente a un espejo, como en las fiestas familiares, del barrio, y, posteriormente, en la rumba. Veremos cómo bailar cobraría importancia en la vida de las urbes, en la medida en que se popularizó la idea de que se debe aprender esta práctica desde la infancia, como mecanismo que permitirá socializar en los distintos eventos: cumpleaños, festividades, matrimonios, etc. Y el baile de la salsa no ha sido ajeno a esta premisa.

Otra entrada importante al mundo del baile salsero fueron las películas, especialmente las del cine mexicano de rumberas y pachucos,<sup>4</sup> que brindaron contenidos novedosos a las aficionadas y los aficionados, amantes del mambo, el chachachá y otros géneros, que se sumarían a esa “artesanía compleja” —término utilizado por Gómez y Jaramillo— de una práctica cuyo rol es fundamental en la consolidación del movimiento salsero de todo el mundo. Pero, sin duda alguna, los lugares emblemáticos de la salsa en la ciudad, los que empiezan a dar cabida de manera consecuente y regular a las salseras y los salseros, son las tabernas, discotecas, salsotecas y grilles. Poco a poco empezarían a formarse bailarines, es decir, expertos que reclamaban un saber cada vez más complejo y rico sobre el baile de la salsa. Son estos actores quienes consolidan unos modos de bailar también conocidos como “estilos de baile”,

4 Sobre este fenómeno cinematográfico y su relación con el baile de la salsa en Bogotá habla Mario Jursich en el libro *Fuera zapato viejo: Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*, en donde afirma que este “fue decisivo en la educación bailable de los rumberos bogotanos” (2014, p. 27), puesto que los aficionados solían asistir a los teatros a ver una y otra vez una misma cinta, y copiar los pasos de actores como “Tin Tan” Valdés, Resortes, entre otros, quienes bailaban y protagonizaban estas películas junto con las figuras legendarias del cine de rumberas: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Meche Barba, Amalia Aguilar y otras.

que pueden hacer referencia tanto a los modos distintivos de bailar de un bailarín u otro, como al origen geográfico atribuido a algunos de estos (estilo colombiano, estilo bogotano, estilo caleño, *NY style*, estilo cubano, etc.). Para Gómez y Jaramillo, la afinidad por uno u otro estilo incluso marcan una diferencia entre la gente del sur y la del norte de la capital (2013, p. 47).

Lo que sucede a continuación, de manera aparentemente orgánica, es que algunos de los más afebrados rumberos comenzaron a interesarse en participar en concursos, primero, en y entre las distintas discotecas de la ciudad, *matinés*<sup>5</sup> y *coca-colas bailables*,<sup>6</sup> para luego hacerlo a nivel distrital, regional, nacional y, muy pronto, internacional. De esta forma surgió el interés en algunos lugares de la rumba, según afirman Gómez y Jaramillo, por ofrecer clases de baile para aquellas personas que las solicitaban, probablemente inspirados por el despliegue técnico de las parejas y bailarines que participaban en los concursos cada vez más regulares y apetecidos. Esto sucedía con frecuencia en lugares como La Nueva Gaité, La Montaña del Oso, el Sol de Medianoche, El Palladium y otras tantas tabernas, salsotecas y discotecas a partir de los años sesenta y durante las siguientes dos, y hasta tres décadas.

Un buen ejemplo de este fenómeno se encuentra cristalizado en la historia del bailarín Jesús María Solarte, mejor conocido como Chucho Bonbonbum, reunida y elaborada por Ángel Unfried, en uno de los textos que componen el libro *Fuera*

5 Eventos que se llevaban a cabo en lugares de la rumba salsaera, 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 sábados y domingos, hasta las diez de la noche, aproximadamente (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 59).

6 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.

*zapato viejo: Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (2014). Allí narra cómo muchos de los bailarines se hicieron famosos en su tránsito por las rumbas capitalinas, donde empezaban a ser reconocidos por sus estilos particulares, con los que participaban en *shows* y ganaban concursos. Algunos de ellos, como Chucho, empezaron a reclamar el título de artistas, en la medida que forjaron un estilo personal y distinguible, y en oposición a los *showmans*, los bailadores y los bailarines (Unfried, p. 276). Estos últimos serían reconocidos como los fundadores de las agrupaciones o compañías, escuelas y academias de baile de la ciudad.

Retomando la investigación de Gómez y Jaramillo, hay que agregar que los “bailarines y academias musicales en las que se formaron como profesionales, [estaban] interesados en participar de eventos internacionales y vivir de esa práctica” (2013, p. 106). En el génesis de estos nuevos lugares dedicados a la formación y formalización del baile, los autores se encontraron con la emblemática escuela Nueva Generación de Mambo y Chachachá, fundada por el bailarín y artista Edgar Estrada en el año 2000, con sedes en Kennedy y Chapinero. A ella hace referencia uno de sus entrevistados, y la llama “la mayor y más antigua academia de la ciudad”,<sup>7</sup> aludiendo, según se puede intuir, a un escenario distinto que empezaría a ser reconocido como el motor de la formalización del baile de la salsa en Bogotá. Sin embargo, para Gómez y Jaramillo, la aparición de las academias fue anterior al año 2000, puesto que, como lo mencioné, desde la década de los sesenta ya se

7 La cita completa de la entrevista alude a tres academias más y otras formas de divulgación del baile de la salsa: Afrolatina Salsa Show, del barrio San Fernando, 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.

dictaban clases en discotecas, tabernas y otros lugares emblemáticos de la rumba.

Contrario a lo que se afirma en el libro, considero que es necesario tomar la referencia de Nueva Generación de Mambo y Chachachá como punto de partida de la historia de las academias de baile en la ciudad, al menos a la luz de lo que identifiqué y argumenté sobre este tipo de escenarios en el presente trabajo. Teniendo en cuenta la descripción que se hace de los lugares de la rumba, adecuados en su mayoría para el consumo de bebidas, comida, la presentación de agrupaciones musicales, la ambientación por medio de luces cálidas y tenues, resulta inadecuado comparar su funcionamiento y la disposición de sus espacios con los que empezarán a ser propios de las academias de baile, y que hoy por hoy las identifican: lugares amplios y desprovistos de mesas o sillas, espejos que ocupan paredes enteras, horarios establecidos para el entrenamiento, muchas veces a plena luz del día, así como la formalización y sistematización del proceso pedagógico, mediado por el pago de una suscripción, de paquetes de cursos, etc.

A esto se suma que no existía, antes del surgimiento de esas primeras escuelas y academias, un énfasis particular en la enseñanza del baile y en la formación de los sujetos que asistían a los lugares de la rumba, según lo que las referencias citadas hasta el momento permiten ver. Sin bien las fiestas, las clases y los concursos de salsa, a finales del siglo xx, fueron los primeros eventos en los que distintas prácticas de enseñanza promovieron un interés por cultivar e incorporar un saber en el cuerpo, los lugares en los que se llevaban a cabo no aspiraban a ser templos para la tecnificación y la consolidación de un saber unificado y compartido, en donde un nuevo estilo de baile se convirtiera en la herramienta de diferenciación de un grupo de bailarines, representantes de allí en adelante, en competencias y eventos, de su marca personal.

Los bares y las discotecas fueron, sin lugar a dudas, los escenarios donde los bailarines y bailarinas consolidaron su interés por volverse conocedores exhaustivos de los diversos géneros,<sup>8</sup> donde se llevaban a cabo unos “rituales de enseñanza-aprendizaje” —para utilizar la expresión de Gómez y Jaramillo— entre maestros y discípulos, al igual que tácticas de apropiación de movimientos por imitación, que se convertirían en el punto de partida de unos proyectos formalizados y con miras a especializarse que, hoy por hoy, conocemos como *escuelas* y *academias de baile*. Es altamente probable que aquellos artistas hayan decidido hacerse con un espacio que les permitiera dictar sus clases —su medio de sustento y la manera de financiar el lugar—, dirigidas a un público que pudiese llegar a ellos, mientras que sacaban provecho de las instalaciones para entrenar y armar sus propuestas artísticas, como solistas, en pareja o junto con su compañía de bailarines en formación.

Con las academias y escuelas se abrieron nuevos escenarios enfocados en la transmisión de un saber corporal para el baile. Se le dio continuidad a la promoción, que ya venían haciendo bares y discotecas, de una experiencia sensible por la cual aquellos que bailan y que buscan formarse reconocen, ahora bajo condiciones distintas, “el papel de los sentidos [principalmente de la vista y del oído] como [esenciales]” para aprender, para dominar una técnica, sacar unos pasos y hacerse a un espacio en el medio salsero de la ciudad (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 51). Sin duda, el fenómeno del baile de la salsa comenzó en los lugares de la rumba, en medio de concursos y eventos como matiné y cocacolas bailables, para dar paso

8 Entre los géneros o ritmos musicales que se reúnen bajo el rótulo de *salsa*, y de los cuales se apropian los amantes del baile a lo largo y ancho del mundo, en el libro de Gómez y Jaramillo se mencionan el mambo, la pachanga, el chachachá, el son y el danzón (2013, p. 52).

a lo que luego terminaría de consolidarse, tomando múltiples matices, en los espacios formalizados donde los bailarines se profesionalizaron y donde empezaron a configurarse un campo y un gremio danzarios. Poco a poco, unas y otras dinámicas empezarían a convivir y retroalimentarse, de formas complejas e interesantes, como parte de un campo danzario en la ciudad.

Para continuar profundizando en el tema que nos atañe, traigo a discusión el trabajo de Ángela Rocío Leguizamón, antropóloga por la Universidad Nacional de Colombia y bailarina en la ASAB, titulado “Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá: La conformación de un campo danzario en la capital del país”, y publicado en el libro *Aproximaciones teóricas a la danza* (2019). Según la autora, sucede que, a la par que la popularización de la llamada *salsa rosa*, o *salsa romántica* —también conocida como *salsa erótica*—, en la década de los noventa, el baile salsero en Bogotá “se define y formaliza, pasando de ser una práctica en el espacio de la rumba, a ser (en cierto modo) direccionada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), e incluso a considerarse un suceso artístico con potencial repercusión social” (Leguizamón, 2019, p. 36). Esto implicaría el fortalecimiento y la transformación del concepto de *artista*, como lo hemos explicado previamente, ya que este incluye ahora la posibilidad de hacer parte de un nuevo campo laboral vinculado a un estatus social y económico asociado al baile, jamás contemplado hasta el momento (p. 37).

Según Leguizamón, las nuevas condiciones que enmarcan el baile de la salsa en la ciudad producen otros dos fenómenos fundamentales: por una parte, la aparición de las bailarinas y los bailarines que se profesionalizan en el baile de la salsa en eventos, y por otra, que los medios de comunicación masiva hacen que aumente el interés de muchísimas personas por “aprender a bailar salsa, ya no en el contexto festivo, sino en la búsqueda del evento escénico-danzario” (Leguizamón, 2019, p. 37). Esto,

según concluye la autora, da lugar a un movimiento danzario cada vez más amplio, en el que empieza a transformarse la percepción social sobre las bailarinas y los bailarines, y, agregó, sobre la práctica misma del baile de la salsa. Esto no sucede de manera aislada, 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 comienza durante la alcaldía de Antanas Mockus, con la iniciativa de César Monroy<sup>9</sup> —en el caso de la danza—, y se extiende en las administraciones posteriores<sup>10</sup> (Leguizamón, 2019, p. 38).

El segundo fenómeno, que me interesa de manera particular, es el que explica Ángela Leguizamón como la “formalización de los bailes populares urbanos”, es decir, la transformación de una práctica que antes sucedía en el barrio, en las calles y en la rumba, a partir de la aparición de las academias y escuelas de baile. Según la autora,

La salsa se desvincula del “sur profundo” [término acuñado por Gómez y Jaramillo] y su arraigo en las clases populares, para diseminarse en todas las localidades de la ciudad. Hacia el 2010 [año en el que se produce el

9 Monroy asumió la gerencia del área de danza del IDCT de 1996 a 2003, periodo durante el cual creó eventos y festivales tan importantes en la ciudad (algunos siguen vigentes) como Ballet al Parque, Festival de Danza Folclórica, El Tango se Toma a Bogotá, Salsa al Parque, festivales de break dance y pop dance, entre otros, que buscaban cualificar y dar a conocer los distintos géneros de la danza presentes en la ciudad (Colarte) (Leguizamón, 2019, p. 37). Según se puede concluir del texto, fue también la persona que impulsó a muchos de los futuros bailarines y bailarinas profesionales de la ciudad por medio de diversas iniciativas y programas.

10 Para conocer más sobre estas circunstancias alusivas a las políticas culturales que acompañan la formalización del baile de la salsa en la ciudad, revítese el artículo completo de Leguizamón (2019).

boom de las academias y escuelas de baile], los bailarines disponen de salones de clase especializados en los cuales enseñar salsa: es decir, transmitir su estilo particular de bailar salsa a decenas de estudiantes. Se instaura así ya completamente la lógica de “formarse para competir”, se simplifican los tiempos de aprendizaje, y los bailarines hablan ya en términos de “formación corporal”, “estilos de vida”, “premios” y “concursos”. (Leguizamón, 2019, p. 39)

A esto se agrega una consideración: el baile deja de asociarse al consumo de alcohol, a las riñas callejeras y los estratos populares de la población: aumenta su estatus social, sin perder, sin embargo, su impronta de baile popular (Leguizamón, 2019, p. 39), y se convierte en una práctica de existencia cada vez más cotidiana gracias a las academias, que se suman a los bares y discotecas para ofrecer espacios para el baile durante los siete días de la semana. Este es un punto clave para mi investigación, puesto que afirma, en consonancia con lo que inicialmente encontramos en el libro *Salsa y cultura popular en Bogotá*, que hay una cuestión fundamental en la relación entre el baile de la salsa y distintas nociones de lo popular. Regresemos sobre este punto para plantear algunas ideas adicionales.

## 1.2. Lo popular y el baile de la salsa en la ciudad

Para Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo, el baile de la salsa tiene un origen barrial, vinculado a las clases populares y, al menos en un inicio, a sectores de la ciudad que corresponden a lo que ellos llaman “el sur profundo”. Con la apropiación de las músicas, del baile y el crecimiento del movimiento salsero, empiezan a surgir nuevos circuitos de la rumba, ubicados en el

centro y al norte de la capital. Esto implicó la popularización del baile de la salsa, es decir, su amplia divulgación y apropiación por un público extenso, pero también la diversificación del público que disfrutaba del mismo. Durante las últimas décadas del siglo xx, gracias a la creación, en la Candelaria y Chapinero, de bares y discotecas como El Goce Pagano, Salsa Camará, Sandunguera, Galería Café Libro y otros, las llamadas *clases medias*<sup>11</sup> empezaron a confluír en las noches de baile con quienes provenían de sectores populares de la ciudad, así los cobros más elevados para el ingreso y el consumo les dieran, ciertamente, un carácter restrictivo a los nuevos lugares.

Ángela Leguizamón agrega que la formalización de estas prácticas tuvo como propósito aumentar su estatus socioeconómico, puesto que se articuló con el surgimiento de un campo laboral y el conocimiento, que implicaba mayor visibilidad, y les dio su calidad de prácticas artísticas. Retomando sus conclusiones, este fenómeno de formalización, que sucedió en diálogo con las transformaciones sociales que la capital vivió en el cambio de siglo, se preocupó por afirmar los nuevos espacios de las academias y escuelas como lugares legítimos de construcción de conocimiento, así como también buscó reclamar un reconocimiento de ese campo de conocimiento, que está a cargo del gremio danzario y que “no se resume solamente al divertimento” (Leguizamón, 2019, p. 42).

Se produjo, pues, una “pugna por un lugar digno, en términos socioeconómicos” (p. 42), en la que estos bailes de origen popular empezaron a hacerse espacio e incrementaron

11 Dos públicos serían claves en esta “nueva” dinámica de la noche y la rumba: los estudiantes de las universidades del centro de la ciudad y de Chapinero, y los turistas extranjeros que encontraron distintas formas de valor en el baile, entendido este, en buena medida, como producto y como medio para conseguir pareja.

su visibilidad en escenarios que cobraban relevancia en el campo danzario de Bogotá. Leguizamón se cuida de afirmar, no obstante, que dicha impronta originaria de carácter popular no se perdió en medio de este proceso. Si bien reconoce que las prácticas de baile formalizadas alimentan, amplían y diversifican la movida salsera en la cotidianidad de la ciudad, su concepto sobre *lo popular* sigue estando ligado a una clase social en particular: la que le dio vida. En su estudio, como en otras investigaciones sobre el baile de la salsa enmarcadas en distintos contextos (Llano, 2015; Paz, 2018; Talbot, 2014), aparecen gestos que invitan a pensar que es necesario preservar, o incluso defender, “lo popular” de las prácticas de baile, de cara al prestigio que para estas se empieza a reclamar en el contexto de las academias, las escuelas y los concursos.

Aun cuando el baile de la salsa sigue estando ligado a lo que Gómez y Jaramillo llaman *sectores populares* —la mayoría de las academias, escuelas, bares y discotecas de salsa se encuentra, aún hoy, en los barrios populares de la ciudad—, la investigación de Leguizamón sugiere otra cosa: desde su perspectiva, la formalización del baile, junto con la fundación de bares y discotecas en zonas cada vez más diversas de la ciudad, contribuyó a un proceso de “popularización” —en el sentido de difusión masiva— de un interés que ha marcado un antes y un después para el movimiento salsero. ¿Pone esto en entredicho su “impronta popular”? ¿Qué nuevos significados cobran vida en este mapa diverso y entre la multiplicidad de actores que lo crean?

### 1.3. Bailadores, artistas y bailarines

En el artículo “Cógele el golpe: Rumberos legendarios de Bogotá” (2014), Ángel Unfried entrevista a Jesús María Solarte, mejor conocido como *Chucho Bonbonbum* —una de esas figuras le-

gendarias de la rumba salsera en la capital—, quien plantea que existe una diferencia entre cuatro “tipos” de actores del universo salsero. Aunque solo define al “artista”, en cuya caracterización se reconoce, es claro que el origen de esas diferencias radica en la “forma de bailar”, llamada también *estilo*. El artista es, según Solarte, aquel que “tiene un nombre y hace que ese nombre sea diferente a los demás [por cuenta de tener su] propio estilo” (Unfried, 2014, p. 276). Su valor radica, pues, en la capacidad de ser auténticos en la elaboración de una marca personal que les proporciona, a su vez, la posibilidad de ganar cierto prestigio en el medio. ¿Estatus socioeconómico, como el que reclaman las academias para sus prácticas de baile?

Los otros “tipos”, el bailador, el bailarín y el *showman*, parecen lejos de participar de esa “cualidad” o del interés de identificarse por un estilo propio. Por otra parte, se le llama *rumbero* a todo aquel que *se forma en la rumba*, que participa asiduamente en la movida nocturna. De esta categoría parecen participar los cuatro “tipos” mencionados, en oposición al “bailarín de academia”—expresión mía—. Este último está asociado a su juventud, no solo en términos de edad, sino en alusión a su corta trayectoria en el movimiento salsero. Los “bailarines jóvenes”, aquellos que pertenecen a la generación que empezó a formarse en academias o a fundarlas para formar a otros, en buena medida serían vistos por los rumberos legendarios de la llamada *vieja guardia* como menos auténticos en la búsqueda de estilos propios para bailar, menos conocedores de los distintos géneros musicales y hartos carentes de una educación del “oído”.

El bogotano Rubén Toledo, otro de los rumberos entrevistados por Unfried, hace esta afirmación, que sitúa a los “bailarines jóvenes” en un nuevo lugar y los señala de haber hecho “de esta práctica algo puramente técnico” (Unfried, 2014, p. 286). No obstante, entre los bailarines que ahora se educan en academias y dirigen sus propios grupos de aprendices,

Toledo se permite aplaudir a algunos en particular: Nicolás Carreño y Catherine Estrada, directores de la Academia Paso Latino, de los primeros bailarines que, de la formación con los “rumberos de la vieja guardia”, pasaron a formarse por medio de ensayos en el espacio que se convertiría en la Academia Nueva Generación de Mambo y Chachachá. La pareja empezaría a ser reconocida, desde la primera década del siglo XXI, por su éxito en diversos concursos distritales, nacionales e internacionales.

Así pues, el cambio que se produjo en unos y otros —los artistas, rumberos y bailarines de la vieja guardia, y los jóvenes bailarines de academia— implicó también el tránsito hacia otras modalidades de formación y de búsqueda de reconocimiento, como también a otras experiencias, sentidos, sentires y expectativas respecto al baile. Chucho Bonbonbum, Rubén Toledo y otros rumberos, como Martha Vanegas y Mamboloco, en cuyas historias se detiene Unfried, se formaron en buena medida observando a otros bailar, replicando para dar, luego, un carácter único a sus pasos, gestos y movimientos, y trabajar así su estilo; todo esto, fuera de cualquier espacio formalizado:

Como no había escuelas, el bailarín se hacía en las discotecas, o domingo tras domingo en los matines, que era como les decíamos en Bogotá a lo que en Cali denominaban “agüelulos”. Una tradición que ya murió, pero que fue el inicio del movimiento masivo de bailarines profesionales. (Unfried, 2014, p. 336)

Y justamente en este movimiento masivo de bailarines se prepararon los primeros representantes de esa “nueva generación”, para continuar su formación en los recién fundados espacios de las academias y escuelas, donde se ensayaba de día y se entrenaba para competir, ya no en los bares y discotecas,

sino en las grandes tarimas de los festivales y concursos. Muchos de estos proyectos madurarían para crear sus compañías de bailarines, a quienes formarían en su estilo particular, mientras que iban acogiendo algunas de las pautas que en el país y en el exterior empezaron a dictarse en las competencias nacionales e internacionales. “La preferencia por ciertos sonidos, como la descarga y el mambo, y la elección de formas de bailar acrobáticas, no son dictadas por el gusto de los bailarines, sino muchas veces por las tendencias de la competencia”, afirma Ángel Unfried (2014, p. 289) en medio de su apartado sobre la historia de Nicolás y Catherine.

De vuelta con los rumberos de la vieja guardia, llama la atención el interés por afirmar que es mucho lo que se ha perdido con la nueva modalidad de formación de los bailarines y de ejecución del baile. Lejos de reconocer en el fenómeno de la formalización un aumento del estatus social y económico del baile, para retomar las conclusiones de Leguizamón, se insiste una y otra vez en mirar con cierta sospecha lo que se produce en las academias. De hecho, se empieza a hablar de un “‘estilo vieja guardia bogotano’ [...] bailado por aquellos que iniciaron su trasegar [sic] en la salsa en los años 70 y hasta la década del 90, y que aprendieron a bailar en las rumbas bogotanas”, en oposición a un “estilo de la ‘nueva generación’, [que] corresponde al bailado por los jóvenes que aprendieron a bailar en las recién nacidas escuelas de salsa de los años 90 y principios del 2000, y que, según algunos, es más rápido que su predecesor” (Leguizamón, 2019, p. 41). En esta discusión jugaría un papel el mayor o menor interés por la competencia y la exhibición, pero también la apropiación, por algunos de los más jóvenes, de “maneras” de bailar asociadas a los bailarines caleños, así como la defensa de un “estilo bogotano”, por otros.

Lo realmente complejo de esta tensión entre la caracterización de unos y otros es que estos nuevos actores terminaron

por representar e insertarse en las dinámicas de una creciente industria cultural en la que el baile sería concebido, cada vez más, como un producto cultural, es decir, como mercancía, con unos circuitos propios de valoración e intercambio. Los rumberos de la vieja guardia reclamarían su propia visibilidad y la legitimidad de su baile, razón por la que lamentarían la pérdida de la calidad, la innovación y cierta “genialidad” en el baile. Por su parte, los jóvenes bailarines de academia tratarían de diferenciarse de sus antecesores, reclamando que su práctica es algo más que mero “divertimento”, y serían los que figurarían cada vez más como los representantes del baile de la salsa en la escena internacional. En otras palabras, ellos querían darle un carácter de práctica artística formalizada, capaz de contribuir a un campo de conocimiento<sup>12</sup> y de acceder a un reconocimiento que incrementara su estatus socioeconómico. De una forma que resulta interesante, aunque unos y otros pugnaban por ser identificados como dueños de un talento, artífices de una práctica que merecía ser celebrada, tomaron caminos distintos, por los que terminaron desembocando, en ocasiones, en una relación de oposición.

A la luz de lo visto hasta aquí, y teniendo en cuenta mi experiencia, considero que la tensión que opone ciertas prácticas de baile asociadas a la “vieja guardia” a otras, identificadas con la “nueva generación”, continúa existiendo y acentuándose

12 En su exploración de la formación de un campo danzario en la capital, Leguizamón (2019, p. 41) afirma que “hay [...] un contexto más que comienzan a recorrer algunos bailarines de salsa capitalinos, este corresponde a la formación universitaria en danza académica. Hoy por hoy, decenas de bailarines preocupados por lo que Montero [bailarín de salsa entrevistado] denomina la formación integral del bailarín ingresan a contextos universitarios como la carrera de Arte Danzario ofrecida por la Universidad Distrital, con el objetivo de formarse técnicamente en otros lenguajes danzarios, usualmente con el fin de enriquecer su capacidad interpretativa”.

en lo que va del siglo XXI. Además, se articula con la tensión entre “lo popular” —que hoy por hoy también se refiere al baile que se da fuera de las academias y escuelas— y “lo formal”. Asimismo, estoy convencida de que son tensiones que alimentan el universo en cuestión y que deben ser tenidas en cuenta para comprender el fenómeno del baile salsero en la ciudad, el mapa diverso que hoy trazan unos y otros actores, así como las dinámicas que se diseñan en una industria cultural mucho más consolidada.

Pero hay que sumar un último aspecto, y es que la distinción generacional queda cada vez más opacada por otra que alude específicamente al tipo de formación y el nivel de compromiso con el baile como trayectoria profesional, o al menos como disciplina: bailarín *versus* bailarín. Un ejemplo ineludible de esto se encuentra en el libro de Gómez y Jaramillo (2013), quienes afirman lo siguiente, en diálogo con Alejandro Ulloa, investigador consagrado y especialista de la salsa en Colombia:

Los primeros [los bailarines] asumen el baile no solo por el placer que proporciona, sino como una práctica profesional, sometida a ejercicios de enseñanza-aprendizaje formalizados, a ensayos, talleres y otras modalidades pedagógicas con el fin de presentarse en espectáculos públicos o privados, bien sea como solistas, o como integrantes de una escuela, un grupo o una compañía artística. Los segundos [los bailadores], por su parte, hacen del baile una práctica festiva ligada a sus formas de sociabilidad y gusto, realizada por el placer que provoca y por el deseo o las intenciones que lo motivan, sin pretensiones de profesionalismo ni de participación en el espectáculo, aunque subyace en ellos el interés de trascender las rutinas funcionales de la cotidianidad. El bailarín se inserta en una lógica de espectáculo y competencia dentro de una

pequeña o gran industria cultural. Además, un bailarín comienza siendo un bailador, y un bailador puede llegar a ser un bailarín si se lo propone y tiene las condiciones para serlo. Pero mientras que el bailarín baila para un público ante el que exhibe su talento, el bailador lo hace fundamentalmente para sí y su pareja. (2013, p. 101)

A esta afirmación de Ulloa regresarán casi todas las investigaciones que hallé sobre el baile de la salsa y el fenómeno de las academias, tanto en Colombia como en otros países y ciudades donde este fenómeno ha incursionado con fuerza —Barcelona, Argentina y Ecuador, entre ellos— (Tilagüy, 2019; Echeverri, 2019; Paz, 2018; García, 2016; Llano, 2015; Talbot, 2014). A pesar de la caracterización definida que se les otorga a unos y a otros, la relación que mantienen como parte de este universo cambiante del baile de la salsa es, cuando menos, porosa. En palabras de Ulloa, un bailador puede convertirse en un bailarín “si se lo propone y tiene las condiciones para serlo”, al igual que todo bailarín es, en sus inicios, un bailador.

Visto así, las academias empezaron a tener una misión fundamental para quienes aspiraban a participar en el mundo del espectáculo. Sin embargo, como hemos visto, los rumberos legendarios, especialistas, a su manera, en el baile de la salsa, ya participaban, desde los años setenta, en *shows* y presentaciones en discotecas, establecimientos privados, e incluso en las tarimas de los grandes festivales que se empezaron a realizar en el país, como Salsa al Parque, inaugurado en 1997 por Guillermo Pedraza, bajista y coordinador de música del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. A lo largo de las más de veinte ediciones que se han celebrado de este enorme evento, ha figurado allí una buena cantidad de bailarines independientes y compañías en representación de sus academias y escuelas. En palabras de Santiago Trujillo, exdirector de Idartes,

... desde sus inicios, este festival ha impulsado la presentación de numerosas compañías de danza, las cuales han hecho gala de un extraordinario nivel técnico y han puesto de relieve, a través de elaboradas coreografías, la cautivante belleza de la salsa como género escénico musical. Maestros como el Negro Charly, Chucho Bonbonbum, Édgar Estrada, Gregorio Superlano o Wilson Marín; parejas destacadas como Ingrid Lozano y Fernando Mengura; los bicampeones suramericanos Catherine Estrada y Nicolás Carreño, y los campeones mundiales de los congresos de salsa de Miami y Perú, Arbey González e Ivonne Pulido... (Trujillo, 2014, p. 501)

Como deja entrever este fragmento, bailarines de academias y bailarines “independientes”, aquellos rumberos legendarios de la “vieja guardia”, se han encontrado en las tarimas del Festival Salsa al Parque para exhibir la riqueza del baile salsero, pero también sus transformaciones y posibilidades estilísticas. Asimismo, se podría decir que en ambos casos esto sucede desde la “técnica”, aquella que, pensada en los términos propuestos por el sociólogo Richard Sennett, implica 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 como insensible, privada de expresión (Sennett, 2009). En uno y otro caso, el desarrollo de habilidades técnicas, por vías distintas, les ha permitido acceder a cierta maestría por la cual son reconocidos y que los hace, nada más y nada menos que verdaderos artesanos del baile, la corporalidad y la expresión.

De igual forma, bailarines rumberos y bailarines de academia hacen sus puestas en escena actuando desde unas estéticas que constituyen un “aparato simbólico que carga de significado al cuerpo” (Tilagüy, 2019, p. 56), efectivas por medio

de “procesos que regulan los movimientos y entrenamientos corporales” (p. 21). Esto, dado que su trabajo técnico es *con* el cuerpo, aquel que “cobra sentido bailando” (p. 10), y en el que las estéticas corporales intervienen y son configuradas a través del movimiento. Resulta interesante, puesto que ambos actores trabajan en pro de unos ideales estéticos, atravesados por cánones o referentes —distintos, en cada caso— con los que elaboran su propuesta artística diferencial, reclaman una identidad, alimentan imaginarios sobre lo femenino, lo masculino, lo bello y la originalidad, entre otros.<sup>13</sup>

Aunque es evidente que los bailarines de academias se preparan y entrenan para participar en escenarios a los que no aspiran usualmente los bailarines rumberos, el interés por actuar frente a un público subyace a ambas prácticas, al igual que el trabajo técnico, lo que hace posible que confluyan en la tarima de un evento como Salsa al Parque. Y aun cuando es claro que la participación de las compañías que representan a sus escuelas y academias es cada vez más importante, el Festival ha demostrado interés por acoger a unos y otros como parte de su oferta de espectáculos.

Me interesa cerrar aquí este tema, pues es necesario volver a la cuestión de los llamados *bailadores*, para comprender el punto crítico que me motivó a analizar este panorama amplio de la movida salsera y la formalización del baile, en el cual se enmarca la academia que me atañe en esta investigación. Me refiero a la discusión entre el afán de competencia y exhibición, en oposición a la sociabilidad y el placer. Según

13 Esta última idea la elaboro en diálogo con un apartado de la tesis que vengo citando, en el que Andrea Tilagüy retoma la siguiente propuesta sobre la relación entre estética y espectadores/as: “la estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de identidades” (Katya Mandoki, 2007, cit. en Tilagüy, 2019, p. 57).

Ulloa y, con él, la totalidad de investigadores del baile antes mencionados, la primera de estas motivaciones corresponde a los bailarines —¿de “vieja” y “nueva” generación?—, mientras que la segunda está vinculada a los bailadores —¿un tercer “grupo” de actores?—, cuya práctica es de carácter festivo. Este último sería, si seguimos esta distinción, el público que colma los bares y discotecas salseros de viernes —e incluso jueves— a sábados, que no asiste a clases de baile en espacios formalizados, los mismos que año a año asisten al Festival Salsa al Parque a gozar de su oferta musical yailable.

Se afirma, pues, que los bailarines —“independientes” y de academias— hicieron y continúan haciendo del baile un oficio y una profesión, y así ponen en un segundo plano aquello que les interesa principalmente a los bailadores: el goce y unas formas de sociabilidad que suponen la posibilidad de “estrechar lazos de amistad, recorrer el ancho y diverso mundo de las tabernas y salsotecas y conocer a su pareja para toda la vida o, por lo menos, de la rumba” (Gómez y Jaramillo, 2013, p. 100). Continuando por este camino, resulta inevitable imaginar a bailarines y bailadores muy bien separados en sus roles de “artistas escénicos” —de la pista del bar o del escenario del festival— y de espectadores. No obstante, y afortunadamente, en unos y otros eventos esta división está lejos de ser tal cosa: es una barrera porosa que permite interesantes intercambios, y que da origen a nuevos sentidos sobre el baile de la salsa.

Esto es, precisamente, lo que yo misma he podido vivir en las últimas versiones del Festival Salsa al Parque —2018 y 2019—, en las que un buen número de bailarines, representantes de compañías de salsa, pero también aprendices de una u otra academia, han confluído con el amplísimo público salsero y bailarín. Este fenómeno ha estado motivado, en buena medida, por la programación de actividades para promover el baile que los coordinadores del Festival han establecido al

inicio de cada jornada del evento, en conjunto con academias de salsa y casino.<sup>14</sup> Gracias a estas iniciativas ha sido posible para maestros, directores de academias y grupos de formación llevar a cabo talleres donde se enseña el baile del son, la rumba cubana y el estilo casinero, para invitar a bailarines, aprendices y bailadores a participar en inmensas ruedas de casino.<sup>15</sup>

Así pues, la pista de concreto del parque Simón Bolívar recibe a un público variado, compuesto, en su gran mayoría, por amantes del baile y la música, un fenómeno que hace las veces de ventana a la riqueza de este universo, mezcla de un campo danzario y un campo cultural salsero que viven procesos de constante retroalimentación. Durante los últimos dos años, y de forma particular en 2019, fui testigo de interesantes intercambios que se produjeron durante los talleres de rueda de casino, pero también en las secuencias de “pasos libres”<sup>16</sup> creadas *in situ* por maestros y bailarines —en las que se acogía la participación de personas no pertenecientes a los grupos, e incluso sus aportes a las secuencias—, y en la dinámica de baile en parejas. Las siguientes fotografías, tomadas en la última versión del Festival, hace casi dos años, son un registro que elaboré de algunos de esos momentos y prácticas.

14 Estilo de baile de origen cubano vinculado a la música timba. Sobre su llegada a Colombia y su trayectoria en la capital, ahondaré en el segundo capítulo de este estudio.

15 La rueda es el formato en el que usualmente se baila el casino, que puede ser igualmente bailado en pareja. Para llevar a cabo una rueda 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 los invita a intercambiar parejas, entrelazarse o hacer formaciones grupales que, vistas desde un plano aéreo, pueden llegar a parecer imágenes en movimiento (algunas de estas recuerdan bellísimas figuras grupales en movimiento del nado sincronizado).

16 Pasos que no se realizan en pareja, sino en grupo o de forma independiente, y que suelen concentrarse en movimientos con los pies y los brazos.



*Imagen 1.* Rueda de casino en taller.  
Dos de noviembre de 2019.  
Por Jorge F. Mestre.



*Imagen 2.* Rueda de casino en concierto.  
Dos de noviembre de 2019.  
Por Jorge F. Mestre.



**Imagen 3.** Pareja bailando en rueda de casino. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.

Estas fotografías fueron tomadas el segundo día del Festival Salsa al Parque, el domingo 2 de noviembre de 2019. Las primeras tres son de ruedas de casino, las imágenes 1 y 3, registros del taller dictado por la academia de baile Estilo Propio, y la imagen 2, de una rueda que se convocó en medio del *show* de una de las orquestas invitadas. La imagen 3, además, permite ver de cerca un gesto que, fuera del contexto de estas imágenes, podría ser tomado como un gesto de cariño o jocosos entre dos personas. En el marco de este estilo de baile, no obstante, ese gesto corresponde a una de las muchas figuras que se cantan en la rueda, conocida como “Muñequito/a”, ante cuyo llamado, uno de los bailarines aprieta los cachetes de su pareja, la persona que está a su izquierda en la rueda.

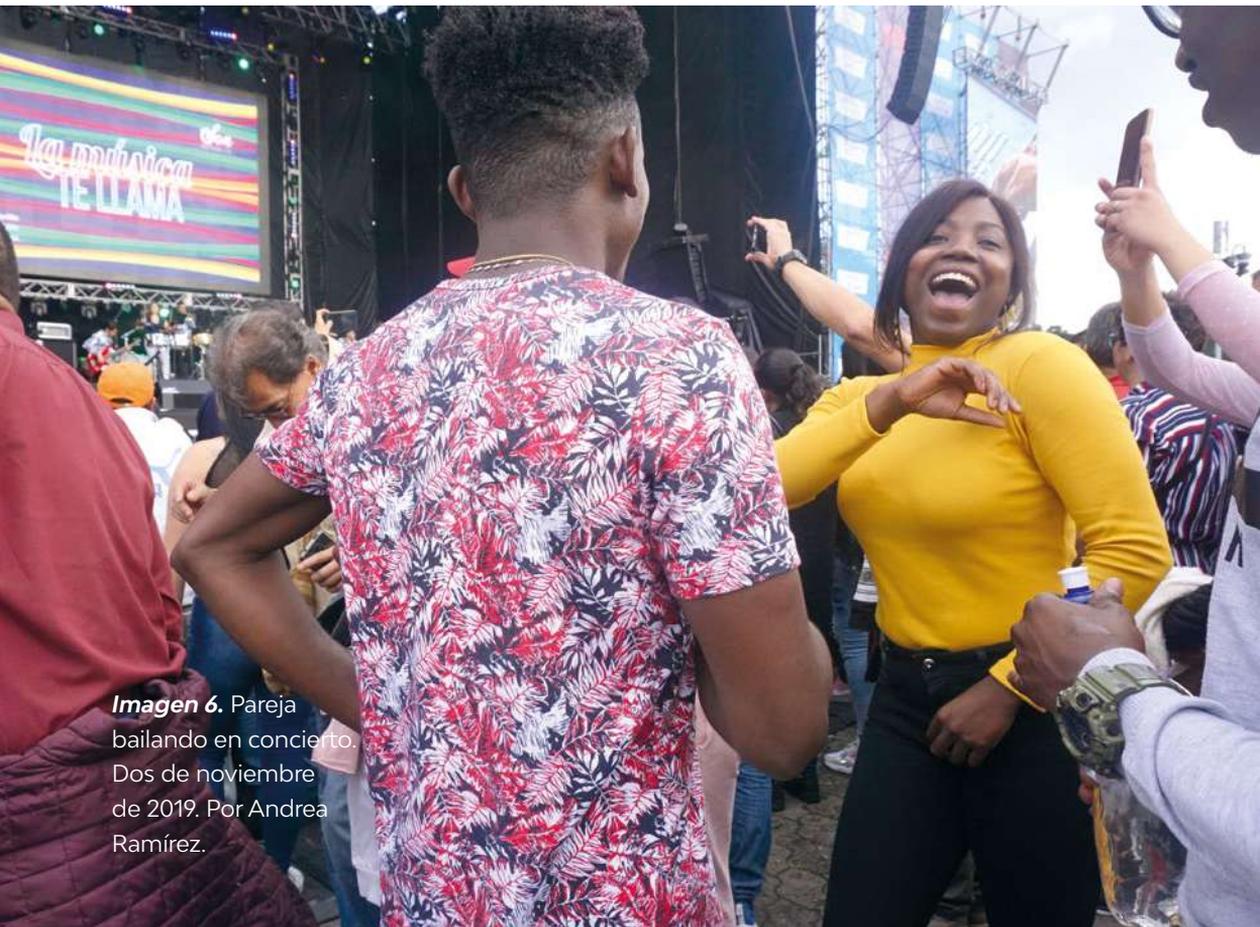


**Imagen 4.** Secuencia de pasos libres. Dos de noviembre de 2019.  
Por Jorge F. Mestre.

La imagen 4 es un registro de una ocasión en la que algunos maestros y alumnos de la Academia Son de Habana se agruparon para proponer y seguir pasos libres, que fueron hilando en una secuencia. Esto sucedió en medio del concierto, y algunas personas no pertenecientes a la Academia se sumaron al grupo. Este tipo de dinámicas invitan a bailar mientras se copian los movimientos de otros o se proponen pasos. Aunque me encontré con personas que abiertamente me dijeron que, aunque les gustaba bailar, preferían no entrar a estas “coreografías”, otros se sumaban para probar sus habilidades para seguir la secuencia.



*Imagen 5.* Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Andrea Ramírez.



*Imagen 6.* Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Andrea Ramírez.



**Imagen 7.** Pareja bailando en concierto.  
Dos de noviembre de 2019.  
Por Andrea Ramírez.



**Imagen 8.** Pareja bailando en concierto.  
Dos de noviembre de 2019.  
Por Jorge F. Mestre.

Las últimas cuatro imágenes son un registro de instantes en medio del baile en pareja, en las que llama la atención la expresión corporal y los diversos sentires que traducen los rostros y el cuerpo entero: miradas que apuntan al piso, hacia la pareja o a otras direcciones; “agarres” —formas de tomarse las manos mientras bailan— que varían y encarnan estéticas corporales diferenciadas, cada una de ellas vinculadas a una técnica desarrollada en lugares festivos o en espacios formalizados; formas de involucrar hombros, pies, rodillas y caderas que dan cuenta de las múltiples corporalidades que entran en diálogo con la música.

Finalmente, extraigo un ejemplo interesante de este último grupo de imágenes: el paralelo entre la imagen 7 y la 8, en las cuales las parejas están elaborando una figura<sup>17</sup> casi idéntica. En este paralelo, sin embargo, me encontré con dos formas distintas de contacto entre las manos de quienes bailaban, diferencia que encuentro significativa para entender las transformaciones que ciertos estilos motivan en las habilidades técnicas a niveles a veces mínimos e imperceptibles: mientras que en la imagen 7 el agarre es firme y cerrado, en la número 8 está dado por un contacto leve entre las puntas de los dedos. Una y otra forma de agarrarse hablan, según considero, de unas “maneras” incorporadas de establecer el contacto; la primera, asociable a los bailarines, y la segunda, a bailarines o aprendices de academias.<sup>18</sup>

17 Con *figura* me refiero a un conjunto de movimientos que se realizan en pareja, en el que suele haber contacto de manos o brazos, y en que una persona “sigue” a la otra para lograr la correspondencia entre los cuerpos. Figuras son los giros en pareja, las múltiples secuencias de movimientos que en el casino reciben nombres propios (*setenta*, *enchufa*, *sombrero*, entre muchas otras). En el segundo capítulo de este estudio volveré sobre este punto para ampliar la explicación.

18 Me atrevo a hacer esta distinción entre una y otra forma de “agarrarse”, puesto que en mi experiencia como bailarina y profesora, la segunda manera suele ser recomendada como la forma “correcta”, por cuenta de la maleabilidad que ofrece entre manos y brazos, pues permite movimientos

El análisis de lo que sugieren estas imágenes y la interpretación de algunos de sus significados me permite acercarme a un evento en el que, como decía, son muchos los intercambios que se producen entre los distintos “tipos” de actores que viven el baile de la salsa. Es una forma de afirmar, también, que hoy en día son muchísimas las personas que cruzan continuamente las barreras elaboradas por algunos estudiosos entre el goce-sociabilidad y el afán por la competencia-exhibición. A unas cinco décadas de que “los rumberos legendarios de la vieja guardia” empezaran a participar intensamente en el universo de la rumba, de los primeros espectáculos y concursos en bares y discotecas, y a menos de tres décadas del inicio del fenómeno de la formalización del baile de la salsa, un evento como el Festival Salsa al Parque logra reunir la variedad de perfiles, trayectorias y estilos que dan cuenta de las transformaciones que ha vivido y continúa viviendo esta práctica.

Pero también invita a pensar algo más: en medio de la amplia gama de posibilidades que dichas transformaciones en el campo del baile salsero permiten intuir, ¿actualmente existen otras formas de concebir y vivir esta práctica, que no se identifiquen de lleno con el baile para la competencia-exhibición, o estén motivadas exclusivamente por el goce-sociabilidad? ¿Qué otros sentidos y sentires, vinculados al baile, nos hace falta conocer y comprender?

Aunque alguna vez quise responder a estas preguntas en el marco del Festival Salsa al Parque, al que empecé a ir como parte de Son de Habana, resultó que allí comprendí que el escenario mismo de la Academia podía ofrecerme una

ágiles para el desarrollo de las figuras. Aun cuando no estoy de acuerdo con calificar de *correcta* una u otra, pienso que son habilidades técnicas que implican diferencias en el momento del baile, más o menos perceptibles según quien las detalle.

entrada compleja y poderosa por la cual comenzar. Esto sucedió gracias a las pistas que alumnas y alumnos de la Academia, a quienes entrevisté, me dieron en el relato de sus experiencias. Ellas y ellos, los aprendices e iniciados en las lógicas, no de la competencia, sino del aprendizaje formalizado, se sentían tan asombrados como cohibidos y motivados ante la riqueza técnica de bailarines, bailarines y rumberos de la vieja guardia. Tenían, en últimas, formas de comprender y sentir este universo del baile salsero que eran distintas y que, entendí, no habían sido lo suficientemente exploradas hasta ese momento.

Con esto me volqué definitivamente hacia Son de Habana, un caso particular entre los muchos espacios formalizados que he conocido, un lugar no convencional con un poco de los dos mundos por los cuales merodeamos las y los 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. En ese escenario me propuse entender el funcionamiento de las tensiones y los significados explorados a lo largo de este capítulo; donde, además, haría efectivo mi interés por hablar del baile salsero lejos del enfoque masculinizador que ha hecho de la historia de esta práctica, en buena medida, la historia de los hombres que dieron origen al movimiento y una que otra de sus parejas.

Me interesa, pues, abrir nuevas entradas al panorama de estudios sobre el baile de la salsa y otras músicas, partiendo de las experiencias de mujeres y hombres que semana a semana toman sus clases de baile en la Academia Son de Habana.

## Capítulo 2: La verdadera esquina del movimiento

*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.*

Nelson Pinedo y La Sonora Matancera  
*La esquina del movimiento* (1962)

A Son de Habana llegué un sábado de 2016. Bailaba en uno de los grupos semiprofesionales de la Academia Paso Latino y conocía poco los bailes cubanos. Pero la curiosidad fue mucha cuando me contaron que se abría un nuevo establecimiento en la esquina de la calle 71 con carrera 11, un punto medio perfecto entre mi casa y la universidad, a la que aún iba de vez en cuando. “Es la academia del maestro Alexander y de Susana Osorio”, decían algunos bailarines del medio. A ninguno de ellos lo conocía lo suficiente, pero me bastó saber que harían un evento de bienvenida, con *shows* y rumba incluidos, para armar el plan y asistir.



**Imagen 9.** Cartel promocional “Noche de bailadores”. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.

Recuerdo el aviso de bienvenida, las escaleras que conectaban el andén con el establecimiento y, justo en el umbral de la entrada, el rostro iluminado de Susana Osorio en un cartel promocional que terminó por confirmarme que habíamos llegado al lugar. Iba con mi pareja de aquel entonces, con quien también entrenaba y disfrutaba de ese tipo de eventos. Entramos lentamente, mirando con atención cada detalle. La música y el ruido nos alcanzaron en el segundo escalón. En el quinto ya se podía ver, a la izquierda, el suelo de *parquet* de un salón de tamaño medio y el trío de espejos que reflejaban a quienes allí bailaban o charlaban. Con el último escalón llegó el calor y un montón de rostros desconocidos.

Como el cartel de bienvenida, el establecimiento entero hacía pensar en otras épocas y otras latitudes. Las paredes eran color hueso; la luz, tenue y amarilla. El techo era algo bajo en comparación con el de otras academias de baile. La decoración le daba un aire bohemio que evocaba los cafés de alguna película cubana. Era, sin duda, un lugar acogedor.

Después de saludar a los pocos conocidos, nos acercamos a la enorme vitrina empotrada entre ambos salones. La habitaban instrumentos musicales, libros, sombreros, piezas de arte, joyería y más. Continuamos recorriendo el lugar, pedimos un par de cervezas en la cocina, que también hacía las veces de recepción del establecimiento, y regresamos a la pista para ver una rueda de casino que Alexánder Barreto acababa de convocar. Como nosotros, otras personas permanecían sentadas siguiendo los movimientos de quienes bailaban. Otros tantos mantuvieron la atención en sus conversaciones y sus pasabocas, en el ala derecha del establecimiento, donde estaban ubicadas las mesas.

Terminada la canción, la pista fue rápidamente despejada, lo que obligó, a quienes bailaban, a ubicarse en las escaleras de la entrada, en las mesas del café o en el suelo. Las luces bajaron en todo el lugar, excepto en el salón que se abría frente

a nosotros, esperando a recibir a los bailarines que se presentarían esa noche. Las voces y los comentarios expectantes del público reemplazaron la música y, muy pronto, vimos salir a la primera de las parejas. El lugar se convirtió en un escenario, y cada espectáculo fue tan absorbente como el anterior.



**Imagen 10.** Bailarines profesionales entrando a la pista. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.



**Imagen 11.** Bailarines profesionales después de los espectáculos de la noche. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.



**Imagen 12.** Rueda de casino cantada por Alexánder Barreto. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.



**Imagen 13.** Momento de rumba en la "Noche de bailadores". 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.

Los recuerdos de aquella noche no se agotan allí. Se confunden con los de numerosos días en los que, durante los siguientes tres años, viví intensamente ese lugar. Varios meses después de aquella visita, en enero de 2017, regresé para inscribirme en las clases de Alexander Barreto y Susana Osorio, directores artísticos de la Academia en aquel entonces, cuya forma de bailar yo admiraba y deseaba aprender. A ambos los había visto dictar o acompañar clases en la Academia Paso Latino, donde recientemente había culminado un proceso de seis meses de formación. Para el momento en que decidí inscribirme en Son de Habana estaba agotada de los entrenamientos y los concursos, y había decidido darle un nuevo rumbo a mi práctica de baile.

Además de la comodidad que me brindaba la ubicación del establecimiento, me emocionaba el concepto de casa cultural y café, que, como explicaré más adelante, es uno de los mayores atractivos del lugar. Imaginaba que podría invitar eventualmente a mi familia y amigos para mostrarles un poco de esa pasión que hasta entonces había vivido en cierto nivel de aislamiento del resto de mi vida. Sin duda alguna, estaba cautivada, y no era poca cosa para mí, porque había tenido la oportunidad de conocer otras tantas academias y maestros a lo largo de los últimos cinco años. De hecho, había incursionado por primera vez en el aprendizaje del baile de la salsa en 2012, gracias a la formación que ofrecía la Universidad Javeriana con su grupo institucional, en el cual estuve aproximadamente tres años y medio. Allí tuve la oportunidad de prepararme y participar en montajes de salsa y bachata, con los cuales concursé en festivales distritales y nacionales.

Tras esa experiencia universitaria decidí continuar aprendiendo, ahora en alguna academia de baile, atendiendo a las recomendaciones de quien fuera mi maestro en aquel entonces. Así llegué a Ilé Danza, una escuela especializada en casino,

en donde estuve apenas algunos meses. Muy pronto terminé involucrada en las audiciones para ingresar a Paso Latino y comencé a ensayar con la segunda línea, dirigida por Nicolás Carreño y Catherine Estrada. Fue un proceso intenso, en el que tuve aprendizajes invaluable y amplí mi repertorio de estilos para bailar salsa. No obstante, tras seis meses de entrenamiento entendí que era el momento de retirarme y darle un respiro a mi relación con el baile.

Durante los seis meses “sabáticos” entre una y otra academia me conecté con la rumba salsera, que conocía poco, pues había desarrollado el gusto por estas músicas de la mano de mi formación, y no antes. Nunca me había considerado “salsera”, mucho menos una entendida en la vida nocturna de los bailadores y bailarines del género. Fue un verdadero descubrimiento en el que empecé a encontrarme con significados diversos sobre esta práctica, a hacerme preguntas e intuir posibles rumbos para mi propia afición al baile. Y fue la suma de estas experiencias, junto con el recuerdo de aquella primera noche en Son de Habana, ese lugar híbrido y tan distinto, lo que me llevó allí para empezar a tomar clases.

En Son de Habana me enamoré de los bailes cubanos, del son, la rumba, el casino y los bailes a los orishas, en los cuales incursioné de la mano de Alexánder y Susana, mis nuevos maestros. Junto con las clases surgieron algunos ensayos para *shows* de la Academia y festivales. Hacia mediados de 2018 me ofrecieron dictar una clase, y poco a poco fui formándome como profesora, siguiendo el ejemplo de mis profesores y traduciendo algunas de mis experiencias con la pedagogía de la literatura a la enseñanza del baile. Comencé con los cursos “Fundamentos del baile social”, dedicado a las personas que llegaban por primera vez a clases de baile, y con “Salsa social”, una clase para la exploración de distintos estilos del baile de la salsa, como de los géneros vinculados a este (chachachá,

*boogaloo*, pachanga, entre otros). Simultáneamente, me involucré en la planeación y ejecución de eventos relacionados con las artes en la Casa Sin Visa, al igual que en la dirección del primer grupo de formación y representación de la Academia.

A lo largo de esos dos años, y gracias a ese conjunto de experiencias, comprendí que aquello que me había cautivado desde la primera noche respondía a una compleja mezcla de sentidos y sentires que cobraban vida en las prácticas de baile, en mis interacciones con alumnas/os y profesores/as. Cada nueva experiencia fue despertando preguntas e intuiciones en mí, invitándome a ahondar en la comprensión de lo particular de este contexto, percibido a través del cuerpo de sus agentes. Pero no fue sino a mediados de 2019, iniciando la maestría en Estudios Culturales, en la Universidad Nacional, y estando, una vez más, en un punto crítico respecto a mi pasión por el baile, cuando comprendí que podía vincular aquellas inquietudes y percepciones, reunidas durante varios años, a mi vocación de investigadora.

Para explorar dichas particularidades me permitiré retomar la siguiente historia, para avanzar, luego, con una descripción cada vez más detallada de su funcionamiento, sus tiempos y dinámicas.

## 2.1. Academia Son de Habana: Un caso particular

Marzo de 2016: el contrato de arrendamiento para iniciar con Son de Habana en un local propio ha sido felizmente firmado, después de una larga búsqueda de un espacio adecuado. La creación de la Casa Cultural Sin Visa, nuevo hogar para la Academia, se hará efectiva gracias al interés compartido por el baile de la salsa, de cinco personas que ahora conforman

la sociedad de inversores: Alexánder Barreto, profesional en arte dramático y bailarín profesional; Pedro Mora, arquitecto; Susana Osorio, bailarina profesional y diseñadora de modas; Paula Mejía, administradora financiera y fotógrafa, y Javier Puentes, publicista y fotógrafo.

De sus historias personales con el baile y de la forma como se articulan para crear lo que hoy en día es Son de Habana/ Sin Visa, nace la siguiente narración breve.<sup>19</sup> A partir de ella me propongo elaborar algunas ideas sobre la particularidad de este contexto en relación con otros lugares diseñados para el goce y el aprendizaje del baile. Dicho esto, regresemos un poco en el tiempo.

### *El (re)nacimiento de una academia*

En el año 2002, el venezolano Pedro Mora tenía 27 años y había decidido ingresar por primera vez a una academia de baile. Apostó inicialmente por el tango, al que llegó contagiado por un abuelo melómano y milonguero. Sin embargo, conoció pronto el casino y empezó a tomar clases con el colombiano Omar Jaimes, director de la escuela OG Venezuelan Casino Style. Su formación en OG le permitió llegar a un nivel avanzado y participar en la primera competencia de casino en su país. Un par de años después se trasladó a la isla Margarita y, al ver que no existía una academia donde continuar su formación,

19 Las fuentes orales utilizadas para este ejercicio son entrevistas personales realizadas a los actuales dueños y antiguos socios de la Academia Son de Habana y el Café Cultural Sin Visa, en el segundo semestre de 2020. En la bibliografía se exponen detalles sobre las fechas y los nombres de las entrevistadas y los entrevistados.

decidió empezar a enseñar, y terminó por abrir Academia en Salsa, la primera para la enseñanza del casino en la isla.

“No me considero profesor ni bailarín, pero fui prácticamente el inicio del casino en Margarita” (entrevista 1). No obstante, durante su primera estancia en Colombia, en la ciudad de Pereira, donde intercambió conocimientos de casino por clases de salsa colombiana, sus alumnos desde la isla le anunciaron que desean continuar con la academia sin él. “Te lo cuento porque lo relaciono con lo que pasó después con Son de Habana” (entrevista 1), me dice, y acto seguido se remite a 2011, año en el que residió por primera vez en Bogotá y que identificó como el punto inicial de la historia de Son de Habana y Sin Visa. Como era su costumbre, Pedro buscó en internet alguna pista sobre la situación del casino en la ciudad y se topó con Patakki,<sup>20</sup> cuyo director, Nelson Cano, es nada más y nada menos que el primer bailarín colombiano en abrir una escuela especializada en este estilo en Bogotá. Allí conoció a los que se convertirían en unas de las figuras más reconocidas del casino en la ciudad y en el país:<sup>21</sup> Sebastián Muñoz, Jesús Cabezas y Milena Moreno.

Por aquel entonces, Alexánder Barreto también formaba parte de Patakki, adonde había llegado en 2009. Barreto venía formándose como bailarín de salsa desde los quince años, había agotado su interés por el estilo caleño y el bogotano, y estaba ávido por aprender algo distinto cuando conoció a Jesús, bailarín estrella de Patakki. “Yo sentía que había más cosas, y que a nivel musical muchas se escapaban, y que toda la música no es lo mismo: no es lo mismo que suene Richie Ray y Bobby

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

21 Sebastián Muñoz, actual director de Eleguá Dance, está radicado en Cali, al igual que Jesús Cabezas y Milena Moreno, directores de la Academia Ilé Danza.

Cruz con *Jala jala* a que suene un son montuno... no sé, del Septeto Acarey, del Septeto Santiaguero. Son musicalidades muy diferentes que no se pueden ejecutar igual” (entrevista 2), afirma Barreto, y me explica que, con Jesús, “que tenía ese *flow* negro y conocía el tema de los tambores”, se enamoró de la rumba cubana, del guaguancó.

Después de un tiempo como aprendiz de los bailes afrocubanos, Barreto se vinculó definitivamente a Patakki. Allí se formó como instructor de casino, mientras cursaba su pregrado en Arte Dramático. Empezó a dar clases en 2010, hasta que, dos años más tarde, se sumó al nuevo proyecto de Sebastián Muñoz, que llevaría el nombre de la deidad yoruba encargada de abrir y cerrar todos los caminos: Eleguá.

También en 2010 Paula Mejía empezó a tomar clases de casino en Patakki. A esa academia llegó por la inquietud y profunda impresión que este estilo de baile le generó durante su primer viaje a Cuba. Sin embargo, Mejía era una amante de la salsa desde muy joven, y una rumbera asidua durante sus años de estudio en la universidad. Solía frecuentar bares de salsa en el centro y el norte de la ciudad, pero no se inquietó por tomar clases de baile hasta que conoció el casino. “Me creía la mejor bailarina del mundo [...] Vine a darme cuenta de que no bailaba después, cuando me metí con los bailarines de verdad [...] Uno se sentía así en esas discotecas, como que bailaba mucho” (entrevista 3), agrega Mejía.

Algo similar le sucedió a Javier Puentes, a quien conoció Paula Mejía en Cuba e invitó a tomar clases de casino una vez regresaron a Bogotá. Su historia con la salsa comenzó cuando una gran amiga suya, con quien había frecuentado la escena de la rumba *house*, lo llevó a conocer bares y discotecas de salsa en el centro y en el sur de la ciudad. Desde entonces, su amor por la vida nocturna y la bohemia hicieron de él un cliente asiduo de El Goce Pagano. “El ambiente de la bohemia

es una droga, realmente. Había de todo: gente de oficina, gente que hablaba de temas interesantes” (entrevista 4), me cuenta Puentes, y agrega que el baile de la salsa se aprendía en aquellos lugares de la rumba por medio de la observación. Sin embargo, y después de unos años, su relación con el baile empezó a cambiar, y eso lo llevó a inscribirse por primera vez a clases en la Academia Paso Latino. “Cuando los bailarores empezamos a vernos limitados y decidimos no más quedarnos con el baile de la borrachera, empezamos a mirar las escuelas” (entrevista 4), concluye Puentes.

Para 2013, Pedro, Javier y Paula habían dejado Patakki y se habían convertido en alumnos de la nueva generación de maestros de casino que dirigía Ilé Danza y Eleguá, pero de manera particular de Alexánder Barreto, cuyo estilo de bailar y enseñar llamó particularmente su atención. Sin embargo, poco tiempo después Alexánder decidió tomar un rumbo propio y crear la que sería la primera versión de la Academia Son de Habana, en el barrio Siete de Agosto. “Nos sentimos como hijos huérfanos” (entrevista 1), afirma Pedro Mora y, al igual que Mejía y Puentes, reconoce haberse resistido a seguir a Alexánder por una sencilla razón: la zona elegida para instalar la nueva academia no era de su agrado, y para todos resultó ser un gran error. Esto fue evidente incluso para Barreto, quien, un año más tarde, y después de haber ofrecido todo tipo de clases para sostener el espacio, cerró la academia y desechó cualquier posibilidad de continuar con la marca, e incluso con el baile.

Entonces Pedro Mora decidió hacerle la propuesta a Alexánder de retomar la academia juntos, un proyecto estructurado y ambicioso que incluía un pénsun para los distintos niveles de casino, la continuación de algunas de las intenciones que había querido cristalizar, años atrás, en la isla Margarita. Con dicha propuesta llegó a Alexánder a finales de 2014, y decidieron concretar el negocio unos meses después.

De esa manera comenzó el 2015. Javier y Paula, por su parte, dividían su tiempo entre el trabajo y un hijo de meses. Aunque no contaban con tiempo para regresar a clases de baile, el interés persistía. Alexander había empezado una relación con Susana Osorio, una bailarina profesional de danza clásica y salsa. Entretanto, él y Pedro empezaron a ofrecer clases de salsa casino en distintos lugares de la ciudad, con sede principal en un salón que habían alquilado en el Park Way, donde finalmente los encontraron Paula y Javier.

Las cosas marchaban bien entre ensayos, la creación de una clientela y la búsqueda pausada de un lugar propio. No obstante, y a pesar de los esfuerzos de Pedro, no lograban hallar un espacio adecuado por la zona que les interesaba, entre las calles 80 y 60. Intentaron, incluso, tomar el local que terminó por pertenecer a Salsa Camará.<sup>22</sup> “Pedro sabía que esa zona era específica, que era muy diferente, en Bogotá, que tú lo montes, no sé, muy al norte o muy al sur o en el centro. Es importante la zona” (entrevista 2), explica Barreto. Compartían la idea de que todo artista debe venderse, y para ello es necesario invertir en un proyecto propio. Con esta premisa, continuó la búsqueda hasta que, finalmente, dieron con un local en la esquina de la calle 71 con carrera 11, en el segundo piso. Para ese momento, Paula y Javier, quienes se habían enterado del proyecto, ofrecieron sumarse a la sociedad y contribuir desde sus conocimientos en *marketing* y publicidad, para dar mayor visibilidad a la academia.

Haciendo honor a sus variados intereses y especialidades, el grupo —incluida Susana Osorio como socia— diseñó el espacio, que sería conocido como Café Cultural Sin Visa,

22 El antiguo local de Salsa Camará, uno de los bares que, a raíz de la pandemia, decidieron reubicarse en otro establecimiento. Ahora se encuentra sobre la carrera 11, al costado opuesto de Sin Visa, y tan solo unos metros más al sur.

en donde esperaban reunir a amantes del baile, la música, la fotografía y otras artes, haciendo de este un “punto de unión latinoamericano” (entrevista 1). En palabras de Pedro Mora, “la legalidad siempre ha sido un problema para los latinoamericanos, como lo dice la canción de Juan Luis Guerra, *Visa para un sueño*, y por ello [era importante] la creación de un lugar al que todos pudiesen entrar” (entrevista 1), a lo que Javier Puentes agrega que significaba la oportunidad de convertirse en embajadores del espíritu latino.

Así, la idea de ser un punto de convergencia de la cultura latinoamericana se vería representada en la diversidad de la oferta gastronómica y cultural, pero también en el baile mismo. Bajo la dirección de Susana y Alexander, sumarían al estilo cubano casino —su fuerte hasta ahora— estilos del baile de la salsa como el “colombiano” y el “estilo línea”, al igual que otros géneros musicales, con sus respectivos bailes: bachata, tango, ballet y kizomba. De esta manera nació la Academia Son de Habana, que se inauguró el 30 de abril de 2016.



**Imagen 14.** De izquierda a derecha: Javier Puentes, Alexander Barreto, Susana Osorio, Andrés Felipe Cadavid y Paula Mejía. 11 de noviembre de 2016. Archivo personal de la autora.



**Imagen 15.** Casa Cultural Sin Visa Bogotá (2017). Por Javier Puentes.

En la historia de las academias de salsa en Bogotá, Son de Habana surgió con el objetivo de especializarse en la enseñanza de ritmos y bailes cubanos. Su fundador, Alexánder Barreto, estaba interesado en hacerla parte del conjunto de academias que se han dedicado a la promoción de los géneros musicales y la cultura cubana en Colombia, junto con Rucafé y Elegua Dance (en Cali), Baila Latino (en Medellín), y Patakki e Ilé Danza (Bogotá), además de otras de más reciente creación. Él hace parte de una segunda generación de bailarines bogotanos que han asimilado el casino, junto con Sebastián Muñoz, Jesús Cabezas, Milena Moreno y Carolina Barón.

La primera generación estaría conformada por los pioneros del baile casino Carlos Trujillo, “actual director de Rucafé, [quien] lo trajo de un viaje a Cuba y lo llevó a la capital del Valle del Cauca en 2000” (Hernández, 2017); Germán Regalado, bailarín venezolano, para el caso de Medellín, y Nelson Cano, un salsero bogotano que tuvo la oportunidad de aprender con Cecilio Silveira, bailador habanero, quien impartía clases de bailes cubanos en El Goce Pagano y otros espacios de la ciudad

(Sánchez, 2015). La historia de Cano con el casino empezó en el año 2000, pero no es sino en 2009 cuando conforma la Fundación Patakki Industria Cultural Cubana (Sánchez, 2015, p. 15), en donde se formarían como casineros e instructores algunos de los bailarines de la segunda generación.

Volviendo sobre esta experiencia, cuenta Barreto:

[A Nelson Cano] no le gustaba que la llamaran *salsa casino*. Le decía *casino*, seco, y no hablaba de salsa ni nada. Era como muy tradicionalista en el concepto de lo que eso era. Bueno, para él la salsa no existe, y tiene su punto de vista, que me parece respetable, y eso no significa que desconozca, obviamente, que haya todo un movimiento en torno al tema afrocaribeño, a los ritmos afrocaribeños o, mejor, afrolatinos. (Entrevista 2)

De hecho, aun cuando a mediados del siglo xx las músicas cubanas eran ampliamente acogidas en distintas ciudades de Colombia, “no se adoptó [entonces] la forma de bailar en rueda” (Sánchez, 2015, p. 7). Ese estilo de baile se venía desarrollando en Cuba justamente en la década de los cincuenta, en los casinos de la época, y se bailaba con las distintas músicas previas al songo, para luego vincularse a este género y, en los años noventa, a la timba (Sánchez, 2015, p. 7). Sin embargo, no era sencillo conseguir información sobre el casino en Colombia sino hasta que la “primera generación” de bailarines y bailarines, mencionados previamente, empezaron a transmitir sus conocimientos directamente a sus alumnos.

Desde inicios del siglo xxi hasta hoy, la popularización de la timba ha avanzado a paso lento en Bogotá, mientras que en otros territorios del país, como Cali y el Pacífico, goza de una mayor acogida. En la capital, el casino ha sido el principal responsable de su difusión —junto con algunas emisoras

*online* y uno que otro bar salsero—, y entre sus promotores se incluyen Alexander Barreto y Pedro Mora. De esta manera, convergen en la segunda versión del proyecto de Son de Habana, dos amantes del casino y los bailes cubanos, con trayectorias que hablan de la incursión de estas expresiones en Colombia y Venezuela. De hecho, el fenómeno en Venezuela creció con muchísima más fuerza, y dio lugar a una buena cantidad de escuelas con estructurados programas por niveles. Estas y otras referencias de su experiencia en Caracas y la isla Margarita serían aportadas por Pedro para el diseño del pènsum.

Con la llegada de Susana Osorio al equipo se decidió empezar a orientar la academia hacia un enfoque no competitivo, puesto que los une un interés particular por enseñar a bailar socialmente, es decir, a comprender los distintos estilos y géneros musicales para improvisar cuando se baila en una fiesta o un salón. Esto termina de resolverse con la llegada de Javier Puentes y Paula Mejía, dos personas formadas en academias de baile que, no obstante, carecen de pretensiones de profesionalizarse o tomar esta práctica como medio de sustento u ocupación.

Lejos de considerarse bailarines o artistas del medio salsero, Puentes y Mejía —como Pedro Mora— se entienden a sí mismos como promotores y empresarios del baile que quisieron vincular esta práctica a un lugar novedoso, el híbrido entre una academia, una casa cultural y un café-bar, que pudiese atraer a un público con un perfil específico: personas de una clase social privilegiada, con un poder adquisitivo que les permitiera costear los distintos servicios que ofrecería el nuevo establecimiento; habitantes de sectores aledaños, que tuvieran interés en bailar, mas no en profesionalizarse o dedicarse laboralmente a ello; y también, personas que disfruten de un espacio diseñado para promover la socialización y la creación de vínculos interpersonales más allá de las clases y los eventos.

Esta historia habla, pues, de la configuración de un tercer espacio para otras formas posibles de vivir el baile de la salsa en la ciudad. Aquí las tensiones entre las prácticas “populares” y las “formales” o formalizadas; entre bailarines de academia, artistas y rumberos de la vieja guardia; entre el baile por goce y el baile para la escenificación y la competencia, encuentran otras respuestas y salidas para continuar definiéndose. Ahora bien, dada mi vinculación permanente a Son de Habana desde 2017 hasta hoy, me he propuesto profundizar en lo que sucede actualmente en la Academia, su funcionamiento y sus espacios, con el propósito de situar con mayor profundidad las prácticas de baile y a las personas que participan y son agentes de las mismas.

Aun cuando la historia sobre el (re)nacimiento de Son de Habana permite formarse una primera idea de su particularidad en el ámbito de las academias de la ciudad y de la formalización del baile de la salsa, es apenas el inicio de aquello que me interesa presentar: la cotidianidad de unas prácticas de baile y lo que rodea su creación y existencia en un espacio formalizado en particular.

## 2.2. Casa cultural, academia y café Sin Visa Bogotá/Son de Habana

De lunes a viernes, alrededor de las once de la mañana, Diego Díaz abre el establecimiento ubicado en pleno centro financiero de la ciudad. La carrera 11 sostiene un enjambre de bicicletas, puestos de comida rápida y comercio, restaurantes con menú ejecutivo, oficinistas y estudiantes. En el local de don Julio, el sonido de la televisión acompaña la charla de algunos comensales que toman tinto. Diego ajusta la pesada puerta, sube las escaleras y prende las luces de la pequeña recepción integrada a

la cocina. Guarda sus cosas bajo uno de los mesones y empieza a organizar algunos recibos de los pagos de los alumnos que cobró el día anterior. Mientras tanto, la máquina del café se prepara, haciendo su propio ritual para recibir a los primeros clientes.



**Imagen 16.** Aviso en la fachada de la Casa Cultural Sin Visa. 23 de octubre de 2020. Por Andrea Ramírez.

Antes de que llegue la hora de almorzar, Diego aprovecha el tiempo para actualizar la base de datos, enviar un correo de invitación para la clase de cortesía y revisar el listado de personas que aún no han pagado. Un rato después, al ver que no hay clientes aún, prende la consola y se hace con el salón principal para ensayar. Prepara una nueva coreografía como solista. Mientras se mira al espejo, repitiendo una y otra vez el gesto, aún imperfecto, de un brazo, no les quita el ojo a las escaleras, por donde, más temprano que tarde, ingresa alguna persona a tomarse un café o a pedir información sobre las clases.

Con la llegada de los clientes, Diego cambia la música y se dispone a atenderlos en la recepción, frente a la caja registradora. Elige rápidamente una de las listas musicales en la cuenta de Spotify de la Academia y la pone a reproducir a un volumen moderado. La pareja recién llegada pide un café con leche y una aromática; Diego les ofrece empanadas horneadas para acompañar. De camino al sillón que da contra una de las ventanas, la pareja detalla el lugar. Suena un bolero, seguido de un son y una balada.

A la llegada de Diego con las bebidas calientes, una torta de chocolate y una empanada, la mujer le pregunta si allí dictan clases de baile. “Sí, esta es una academia de baile. Dictamos clases por las noches y los sábados desde las once. Si gustan, les puedo dar más información y una clase de cortesía para que conozcan”. Ante la respuesta afirmativa, Diego se sienta en la silla restante y empieza a hablar. Cruzan algunas preguntas y respuestas. Al final les extiende la invitación, y prometen regresar el lunes siguiente. Salen y se suman a la multitud de personas que buscan un lugar donde almorzar o se toman un respiro antes de regresar al puesto de trabajo.

La calle es un hervidero, pero al local no entra nadie más hasta las dos de la tarde. Desde la ventana se pueden observar grupos de personas que caminan, charlando animadamente.

La falta de clientes le da tiempo a Diego para limpiar un poco las mesas, comer algo y preparar su clase de las ocho de la noche. Espera la llegada de algunos oficinistas de empresas cercanas, que suelen pasar después del almuerzo. Repasa el pedido en la mente: tinto, torta de chocolate y *capuccino*. A su llegada, les da la bienvenida y alista el pedido, mientras la mujer y los dos hombres se sientan a una de las mesas alargadas de la esquina. Charlan durante unos veinte minutos, pagan y se van. No vuelve a verlos el resto del día. Aunque probó un par de veces invitándolos a tomar clases, ya sabe que no están interesados.

De vuelta a la recepción, Diego revisa si hay clases personalizadas programadas para la tarde. Suelen estar a su cargo, pero también las piden con otras/os profesores de la Academia, o externos. Hacia las 4 p. m. llega una pareja de franceses a tomar su primera clase de salsa. Para entonces ha llegado Javier a cubrir a Diego, y este conduce a sus alumnos al pequeño salón que queda al fondo del establecimiento, donde hay mayor privacidad. Vienen recomendados por uno de los *airbnbs* de la zona. Diego se presenta usando algunas palabras en inglés y otras en español. La mujer, como la mayoría de los alumnos extranjeros que llegan a la Academia, le pide que hable en inglés, pues no entienden bien el español aún. Diego ha traducido una buena cantidad de palabras y expresiones que sabe que necesitará, y echa mano de ellas para hacerse entender. Hace poco ha empezado sus clases de inglés, pero aún no se siente con seguridad para hablar con fluidez. Sus alumnos le agradecen, y de vez en cuando le piden que les enseñe los nombres que se utilizan en español para nombrar uno u otro paso.

Hacia las cuatro y media de la tarde, algunas personas empiezan a entrar al establecimiento, alumnos en su mayoría, para trabajar, leer un libro o tomarse algo mientras esperan el inicio de las clases. El momento más álgido del día llega a las cinco, cuando estudiantes y algunos profesores empiezan a llenar

de vida el espacio. Uno que otro se acerca a conversar con la persona que cubre la recepción, para contar alguna anécdota de su día o hablar de un viaje u otro proyecto que tienen entre manos. Se forman pequeños grupos entre compañeros de clases y amigos. Unos cuantos, previniendo la ocupación del baño, se apresuran a cambiarse de ropa y guardan sus pertenencias en el vestidor. Otros tantos mantienen puesta la ropa del trabajo. Son pocos los que no cambian sus zapatos por un par de tenis. Entretanto, dan las seis menos cinco, y los profesores empiezan a conectar sus celulares a uno u otro parlante para dar inicio a las clases.

Poco a poco, el sonido de las múltiples conversaciones se mezcla con la música, que se mantiene a volumen bajo, y el salón principal comienza a ser habitado por parejas que practican secuencias de clases pasadas; personas solas que se observan al espejo mientras repiten algún paso; otras tantas que aguardan en silencio, atentas a tomar un espacio determinado en el salón, mientras utilizan su celular u observan a otros ensayar. Algunos han pedido un jugo o una botella de agua y lo colocan en la baranda de la ventana que da a la calle o en la vitrina que divide el salón principal del café. Cuando el reloj marca las seis y dos minutos, el profesor/a da la bienvenida. Mientras tanto, los alumnos se organizan equidistantes en el espacio y la música reemplaza por completo el ruido, cada vez más reducido, de las conversaciones. Solo queda un par de personas en el café, que charlan, viendo de vez en cuando la clase, y una más que ha llegado con tiempo y espera a la siguiente.

Entre 6 y 9 p. m. se dictan cuatro clases: dos en el salón principal y dos en el pequeño. Suceden en simultáneo, y cada una acoge a unas seis u ocho personas. Durante cada hora y media, el espacio se convierte en un concierto de respiraciones agitadas, risas y uno que otro grito o gruñido de frustración. Hacia las 7:30 p. m., algunos alumnos pasan rápidamente

a su siguiente clase, aprovechando los minutos intermedios para saludar a alguien o beber un trago de agua. Aun así, son muchos los que solo asisten a uno de los dos horarios, bien sea porque no logran llegar a la primera franja, porque viven lejos y no pueden quedarse, o porque solo están interesados en tomar una clase, entre otras razones.

Terminadas las clases, algunos/as alumnos/as y profesores/as se sientan en el café para descansar y conversar. Otros vuelan hacia los baños para cambiarse, toman sus cosas, saldan sus deudas y se van antes de que se haga más tarde. Mientras tanto, Diego organiza y asea la cocina para cerrar. Tras dejar todo en orden, empieza el ensayo con alguno de los grupos de formación.

A las 9:00 siempre había un grupo que no se quería ir. Normalmente tenía ensayo de 9:00 a 10:30. Siempre querían hablar más o me decían que me uniera para hablar un rato. Me sentaba a hablar con ellos. Normalmente eran alumnos y profesores, o alumnos solos. Cuando me iba a ensayar, los dejaba sentados hasta que terminaba el ensayo. (Entrevista 7)

En otros casos, especialmente los días miércoles y jueves, un pequeño grupo de amigos y compañeros de clases se desplaza de la Academia hacia alguna de las tabernas o bares contiguos para tomarse unas cervezas, conversar y, de vez en cuando, continuar bailando.

Los viernes y los sábados transcurren con algunas variaciones. A las clases grupales se suman otros eventos y actividades que alimentan la oferta cultural de la Casa Sin Visa. La más querida de estas sucede cada viernes, en la franja de 7:30 a 9:00 p. m., y acoge a alumnas y alumnos de todos los niveles. Asisten para practicar lo aprendido y ponerlo a prueba. Se practican las figuras y los pasos aprendidos en clases; se convoca a ruedas

para compartir en grupo y refrescar la memoria. Terminada la práctica, el espacio se transforma para simular la rumba informal de las noches bogotanas: se apagan las luces del salón y se encienden la pequeña bola estilo disco y las luces de piso; la selección musical empieza a incluir otros géneros, como merengue, reggaeton, champeta y más. También ingresan algunas personas ajenas a las clases, que piden cerveza, cocteles y comida. Algunos se acercan a la pista y bailan un par de canciones.

Sobre los viernes, Diego recuerda que “era el día más parecido a la rumba de bar, por la gente”, en su mayoría, provenientes de las oficinas y universidades del sector. Sin embargo, la fiesta no suele pasar de las 11:30 o 12:00 p. m. Algunas personas se retiran afirmando que madrugan a trabajar, al igual que otros, comprometidos con asistir a su ensayo. Poco a poco se va vaciando el local, y el espacio vuelve a ser organizado para la jornada de clases del día siguiente.

Los salones y el café entran en funcionamiento cada sábado a las 8 a. m., hora a la que empieza el primer ensayo de los cuerpos de formación y representación. Durante tres horas, un grupo de alumnos, guiados por su director, profundiza en conocimientos de los distintos ritmos y estilos, por medio de prácticas intensas, orientadas al desarrollo de habilidades técnicas, la sensibilización musical, el reconocimiento de algunos factores históricos y socioculturales que corresponden a cada baile. Terminados los ensayos, llega el momento del descanso y la conversación, mientras que la Academia empieza a poblarse de las personas que vienen a tomar sus clases.

Para muchos, este es el día idóneo para asistir a la Academia, dado que su horario laboral no les permite llegar a tiempo entre semana. Esto implica, en ciertos casos, jornadas de tres o cuatro clases seguidas, con un breve descanso para almorzar. Así, llegan hasta el cierre de la jornada, hacia las 6:30 p. m., después de tomar la clase de tango o la de ritmos

afrocubanos. Sobre la clase de tango, para la que se dispone el salón principal, Diego recuerda:

Cerrábamos [los sábados] con clases de tango, normalmente. No había mucha gente [en el café a esa hora], no había distracción. [Los asistentes] se concentraban en su vaina. Sensual, técnico. Iban personas mucho más adultas ahí al final. Pedían un vino caliente. Muy distinto de lo que en él pedían los alumnos más jóvenes. (Entrevista 7)

Después de las 6:30 p. m., la Academia se pone a disposición de sus bailarines, para sus entrenamientos o para eventos privados, como fiestas de empresas, cumpleaños, etc. También se programa, mensualmente, un “fiebre de social”, acontecimiento festivo en el que participan bailarinas y bailarines de la Academia y externos, al igual que alumnos/as aprendices de distintos niveles. Asisten entre setenta y cien personas para disfrutar de la programación musical a cargo de Camilo Barreto —Dj y profesor de salsa colombiana de Son de Habana—. Cada “social” es inaugurado por un taller, ofrecido por algún/a profesor/a de la Academia o un invitado/a, y hacia la medianoche se ofrece un *show* de bailarines invitados, profesores o miembros de alguno de los grupos de formación.

Sobre los “fiebre de social”, Diego recuerda:

Nuestros “sociales” eran [de] salsa, timba y bachata. Y una que otra cosa. Cuando vimos que mucha gente bailaba kizomba, decidimos hacer dos ambientes. Atrás, kizomba [y] bachata, [y] en el grande, salsa timba y algo de bachata, para que bailaran cómodamente. [...] Normalmente iban más bailarines que bailadores. A muchos bailadores les daba pena o miedo bailar con los bailarines. [...] Se vendía

muchísima limonada. El alcohol no se movía mucho. Se vendía cerveza, pero muy poca. Una canasta era mucho. (Entrevista 7)

El evento transcurre entre ruedas de casino, baile en pareja y coreografías espontáneas de pasos libres. Entre baile y baile, algunas personas se sientan en el café a conversar, tomar o beber algo; mientras tanto, otros prefieren recostarse contra las paredes del establecimiento para observar a quienes ocupan la pista. Movimientos ágiles de brazos y pies se superponen entre sí, ante la mirada atenta de los espectadores. Con los géneros más cadenciosos, como algunas bachatas, zouks y kizombas, los cuerpos se acercan entre sí, persiguiéndose. De esta manera avanza la noche, y solo hacia las 2:30 a. m., con el anuncio del cierre, la pista consigue una merecida tregua de unas cuantas horas, antes del ensayo matutino de los domingos.



**Imagen 17.** Bailarines en “Noche de *douceur*”. Kizomba, zouk y bachata. 23 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.



**Imagen 18.** Bailarines en “Noche de *douceur*”. Kizomba, zouk y bachata. 23 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.



**Imagen 19.** Bailarines en “fiebre de social”. Salsa, timba y bachata. 29 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.

Elaborar el relato anterior sobre el día a día de Sin Visa/Son de Habana permite retomar la afirmación de Ángela Leguizamón, en su artículo “Tránsitos históricos...” (2019), según la cual las academias de baile contribuyen a la presencia de la danza en la cotidianidad de la ciudad, gracias a la creación de una multiplicidad de actividades (clases, espacios de prácticas, “sociales”, talleres, ensayos, etc.) en las cuales se inscriben, invirtiendo su tiempo y capital económico, bailarines, bailadores y rumberos. Estas actividades tienen lugar en momentos específicos de la semana, y suceden con mayor o menor regularidad, por lo que dan la sensación de constituir un programa integral para el disfrute y el aprendizaje del baile.

En el marco de estos momentos y tiempos que establece la Academia, el baile se torna una práctica que puede ser vivida cotidianamente, una acción social capaz de *colarse* en la rutina diaria de las personas. Quienes se inscriben pagan por la posibilidad de programarse uno, dos o más días a la semana para asistir. Algunos incluso deciden acceder a la modalidad *full pass*, con la cual tienen la posibilidad de participar en todas las clases que deseen. Mientras tanto, unos y otros reciben constantes invitaciones a eventos y prácticas, a las que se suman cada vez más, en la medida en que van entrando en la experiencia envolvente de las clases y las dinámicas de socialización que estas permiten, junto con el café.

Antes de entrar de lleno en los sentidos y sentires que emergen entre alumnas y alumnos con su participación en esta cotidianidad de la Academia, exploraré una última dimensión: la oferta de bailes que se enseñan en este espacio. Con ello espero terminar de situar las prácticas de baile que tienen lugar en Son de Habana y avanzar con el análisis de las experiencias corporales de quienes bailan allí.

## 2.3. Ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas: Música y baile en la Academia Son de Habana

*Fue caminando que comprendí  
cuál era mi destino:  
no dejar que mueran nunca  
las raíces que forjaron mi camino,  
y mi ritmo también.  
Mi son tiene tremendo guaguancó.  
Pa' qué le llaman "salsa",  
si esto es "son".*

*Maykel Blanco y su Salsa Mayor, ft. Maykel Fons  
Dale lo que lleva (2013)*

*Hay una discusión en el barrio,  
de cómo se baila la pachanga.  
Hay una discusión en el barrio:  
se cree que charanga es pachanga.  
Una charanga es  
la orquesta que está de moda;  
una pachanga es  
el baile que se baila ahora.*

*Joe Quijano y su orquesta  
La pachanga se baila así (1962)*

A pesar de haber nacido como una academia enfocada en los ritmos y bailes cubanos, Son de Habana es hoy un lugar en el que es posible aprender un amplio repertorio de géneros y estilos de baile. En términos de géneros musicales y ritmos, la especialidad está en la salsa y la bachata, pero se enseñan otros ritmos bailables de orígenes diversos, como son cubano, chachachá, guaguancó, kizomba, champeta, reggaeton, salsa choke y tango. Por otra parte, la Academia ofrece distintos estilos para bailar salsa (casino, salsa en línea, salsa colombiana) y bachata (estilo dominicano y estilo sensual, o de salón), y otros más que se derivan y se especializan en diferenciar lo femenino y lo masculino en cada baile (*cuban lady style, salsa-bachata lady style, men style bachata*).

Dicha heterogeneidad responde, hoy en día, tanto a la demanda de las alumnas y los alumnos que asisten a las clases, como a las tendencias que se manejan en el campo de las academias, de la mano de la oferta de las bailarinas y los bailarines que se insertan en él. Sin embargo, dada la necesidad de agruparlos bajo un rótulo que permita identificar y particularizar la oferta, sus actuales directores los definen como “ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas” (Academia Son de Habana, 2021). En el presente apartado me propongo entrar en diálogo con esta denominación, rastrear sus posibles orígenes y avanzar algunas opiniones sobre sus usos concretos en Son de Habana.

### *Las músicas mulatas de América*

Las músicas bailables de las que me interesa hablar son las de esa América mulata de la que habla Ángel Quintero en su libro *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile* (2009). En estas expresiones, el baile, “esa comunicación gestual entre los cuerpos siguiendo el orden anti-orden de la

síncopa en toques y repiqueteos, esa manifestación espacial de tiempos heterogéneos” (p. 104), está indisolublemente ligado a la música, en la mayoría de los casos desde su nacimiento. Movimiento y sonido dialogan para producir esa expresión social-espacial que es el baile (p. 104), esa práctica de carácter subversivo que logra, en América —para seguir la propuesta de Quintero—, quebrar el antagonismo y la dicotomía, de origen occidental, de cuerpo y cultura.

Las llamadas “músicas mulatas”, término acuñado por Quintero, son aquellas que dan cuenta del “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” (Quintero, 2009, p. 82) en América. Estudiarlas bajo este rótulo implica reconocer y manifestar la “africanía” en su constitución, un uso complejo y rico que denuncia lo problemático de las nociones de “raíz” o “trasfondo”, meras pretensiones que no alcanzan a dar cuenta de la forma en que opera la herencia africana, cimiento indiscutible en la configuración de dichas músicas.

Siguiendo con la propuesta de Quintero, las músicas mulatas se desarrollan como formaciones culturales *descen-tradas* y diferenciadas de las “tradiciones-raíces” que están en la base de las “culturas ‘mulatas’”, es decir, de la hibridez conflictiva de la colonización que las constituye (Quintero, 2009, p. 82). Su “‘mulatería’ encarna la heterogeneidad y concepción sincopada del tiempo, heredada en América de las músicas africanas” (p. 76), presente de manera particular en las distintas *claves*, “sistema metronómico [...] conformado por patrones de unidades —golpes o silencios— de variadas dimensiones temporales” (p. 73): clave 3-2 y 2-3, clave de samba, de calypso, de rumba cubana, entre otras.

En las músicas mulatas, las claves ponen de manifiesto la cualidad de la experiencia humana en los territorios

americanos, atravesada por una multiplicidad de entrecruzamientos temporales y la simultaneidad de tiempos históricos diversos, producto de siglos de relaciones de “idas y venidas” entre culturas con formas subjetivas de experimentar el tiempo (Quintero, 2009). De allí el protagonismo de la elaboración rítmica que, aunque presente en toda expresión musical, goza de especial estima y atención en las músicas mulatas, siendo la percusión su “agente” principal. No sorprende, entonces que, a las distintas músicas, sean géneros o estilos derivados, se les llame también “ritmos”; en últimas, es una forma de aludir a la riqueza de sus elaboraciones rítmicas como parte fundamental en el desarrollo de la musicalidad. Asimismo, puesto que “sobre cada *clave* se elaboraron (y continúan elaborándose) numerosos ritmos distintos y combinaciones polirrítmicas que caracterizan los diversos géneros [y estilos musicales] que conforman una tradición musical” (p. 76).

Dicho de otro modo, el protagonismo del ritmo por medio de la percusión, que ha dado vida a una buena cantidad de géneros y estilos musicales, es la manifestación de una exploración con dicha heterogeneidad cultural y sus formas de sentir el tiempo, discontinuidades, “idas y venidas” y, por supuesto, hibridaciones conflictivas. Y es que, si bien se han hallado tambores en “las tres grandes familias culturales que se ‘encontraron’ en América [la indoamericana, la europea y la africana]” (Quintero, 2009, p. 79), en las músicas africanas los tambores ejercen una labor determinante, aglutinando, caracterizando y sosteniendo la musicalidad. Mientras que en la tradición europea estos instrumentos fueron relegados al mero acompañamiento, en las músicas mulatas, gracias a su correspondencia con la herencia africana, se hacen indispensables y se multiplican. Esto, por supuesto, por medio de un proceso difícil y lento de resistencia, de una supervivencia estratégica en medio de un régimen esclavista que los condenaba

a desaparecer, a permanecer en el olvido. En palabras de Aníbal Quijano, a propósito del análisis de Quintero,

... el ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los negros en América, la puerta a la otra margen. [...] Pasados los tiempos de esclavitud, el ritmo pudo ser también liberado. El espacio-tiempo de la corporeidad era mayor. Sin dejar de sostenerse contra la dominación/explotación/discriminación, el ritmo pudo ser dedicado más y mejor a ser mensajero y continente de las alegrías y de las melancolías de estar vivo, y sobre todo a ser un modo principal de la comunicación directa, de la danza en el mundo. (Quijano, “Prólogo”, en Quintero, 2009, p. 34)

### *Las expresiones bailables de la mulatería americana*

Resulta sumamente interesante la proliferación de géneros y estilos musicales que desde el siglo XVIII hasta hoy han constituido la “banda sonora” de las sociedades del Caribe y América Latina, reclamando su predominio en la cotidianidad de las personas y ejerciendo una influencia innegable por medio del ritmo allí “donde las gentes se juegan la vida cada día, [ese] espacio tiempo de confrontación entre el poder y la corporeidad” (Quintero, 2009, p. 34). Y es que el ritmo, volviendo a Quintero, es aquello que puede ser habitado por el cuerpo que baila y que expresa la relación entre espacio y tiempo. Gracias a dicha cualidad —o quizás, condición— de las músicas mulatas, se entiende su propensión al baile y a una multiplicidad de formas de bailar.

Preguntarse por el baile es, pues, una forma de indagar en sus “significados socioculturales” y su “intensidad expresiva y comunicativa”, en su potencia como “elaboración artística”, que pone sobre la mesa las tensiones de larga data entre civilización y barbarie, naturaleza y cultura. En América, tras siglos de explotación y opresión de los cuerpos durante el periodo colonial, que se extendió a las repúblicas recién nacidas a través del orden colonial/moderno, la expresiónailable compartida por las músicas mulatas desencadenó un cúmulo de objeciones, cuando menos, y de enérgicas operaciones para condenar, atajar, reprimir y reformar sus bailes. Se hizo, pues, profundamente evidente el dominio de la ideología occidental en su consideración antagónica del cuerpo y la cultura, entendido el primero como potencial signo y ancla de la barbarie, asociado a la naturaleza, y la segunda, como civilización: ideal racional y elevado del devenir humano (Quintero, 2009).

Mientras la distinción civilización-barbarie en Europa se identificó con la *urbanidad* frente al campo y se codificó, sobre todo, en modales de mesa que diferenciaban estos mundos en el umbral entre lo público y lo privado que constituyen las relaciones interpersonales “en sociedad” (Elías, 1982), en la conformación de las sociedades civiles americanas marcadas por la esclavitud “racial” la distinción se centró en los comportamientos sociales asociados al cuerpo. [...] Los grandes debates en torno a los modales en la América “mulata” no se dieron como en Europa respecto a la mesa, sino en la interrelación social del movimiento y aproximación corporal por excelencia, el baile en pareja y sus primeras músicas “mulatas” nacionales: merengue, maxixe, vals criollo, danza del país y danzón. (Quintero, 2009, p. 108)

Quintero propone revisar el baile de la mulatería americana como un heredero de prácticas danzarias colectivas en las que el movimiento está ligado a la música y a la espiritualidad, y cuya elaboración musical se caracteriza por provocar el “frenesí en la repetición-como-intensificación en diálogo sonoro danzante” (p. 95), prácticas de herencia africana que durante la Colonia fueron valoradas como profanas y, por ende, triviales, meramente dedicadas a la “diversión”, debido a que se desconocían los significados socioculturales que las personas esclavizadas configuraban en ellas: “una expresión ritual de memorias colectivas, una estética de la seducción [...] o una vía de comunicación e incitación libertaria” (Quintero, 2009, p. 95). Tal reducción y desconocimiento fue la base para la elaboración de imaginarios recalcitrantes que habrían de pesar sobre las expresiones bailables más recientes.

Entrados ya en el sistema-mundo moderno colonial —término acuñado por el sociólogo Immanuel Wallerstein y refrendado por otros sociólogos posteriormente—, en el que se reconfiguran y sostienen las formas de opresión y discriminación racial, de la mano de un régimen heteropatriarcal en el que se consolidan las distinciones en términos de clase social, el baile de las músicas mulatas no es ajeno a las luchas de poder que se entablan día a día. En su expresión corporalizada, las clases dirigentes de los nuevos Estados encuentran un asidero para la “*somatización* de los modales” y para volcar sus ansiedades de *blanqueamiento* de la cultura sobre los cuerpos. Aun cuando las músicas mulatas empezaron a ser reclamadas como símbolo de la “identidad propia”, de cara a la hegemonía “universal” de la música clásica europea durante los siglos XVII a XIX, sus bailes eran vistos con sospecha, como potenciales “anclas de la barbarie”, de ese “erotismo subyacente al baile sincopado” encarnado en el intercambio de las parejas, precisamente en su comunicación corporal para la seducción (Quintero, 2009).

No extraña, pues, que para Quintero sea el “baile en pareja [...] uno de los escenarios cotidianos centrales de las luchas sociales en el terreno movedizo de la hegemonía” (Quintero, 2009, p. 108). Siguiendo el curso de su investigación, esta modalidad de sociabilidad en el baile no se hizo un lugar en los bailes de salón “del ascético mundo social europeo”, primero, sino hasta el siglo XVIII, y segundo, en los bailes de las sociedades americanas, sino a inicios del XIX. Asimismo, fue necesario que se respetase un formato de “parejas engarzadas”, sin llegar al abrazo —de íntima asociación con los ritos de fertilidad de herencia africana—, antes de que fuese posible la individualización de las parejas y su autonomía, al igual que la exploración de una mayor cercanía entre los cuerpos danzantes por medio del abrazo.

El formato de “parejas engarzadas” y las danzas con figuras grupales —la contradanza y el vals como principales referentes, al menos en sus inicios (Quintero, 2009, p. 209)— determinaron algunos de los primeros bailes mulatos, que fueron, además, supeditados al salón como forma de oponerse a la barbarie de los bailes celebrados a la intemperie. De esta manera se abogó por una elitización de los bailes mulatos, siendo sus modalidades originales condicionadas por unos prejuicios raciales y una ideología de clase que se esforzaron por hacer del cuerpo el bastión de la cultura, desvinculándolo de sus supuestas tendencias a “la barbarie” de la naturaleza. En palabras de Quintero, “el cuerpo se tornaba, claramente, en un generador de cultura; y el baile desafiaba la ideología de las ‘clases altas’, que ‘realizaban’ su biología como ‘naturaleza” (Quintero, 2009, p. 109).

A pesar de estas estrategias de diferenciación agenciadas por las clases dirigentes, los bailes en pareja se popularizaron hasta atravesar la totalidad de las clases sociales. Los salones de baile, destinados a cuidar de la decencia de los bailes entre

las clases dominantes, fueron igualmente dispuestos por la clase media, en consonancia con su deseo de mantenerse en comunión con la “civilización” y la “urbanidad”.

### *La popularización de las músicas mulatas y sus bailes*

Por medio de estos primeros procesos de apropiación y configuración de los bailes mulatos en las distintas regiones de América, sus músicas y los emergentes sentidos socioculturales de sus expresiones artísticas corporales —sin duda problemáticos por la combinación de “trayectorias disímiles” (Quintero, 2009, p. 213)— fueron popularizándose y permitiendo, incluso, formas de resistencia que desafiaron, “‘desde abajo’ [...] el carácter deferente de las [primeras] músicas *nacionales*” (p. 109), entendiéndose, del merengue, maxixe, vals criollo, danza del país y danzón (p. 108), entre otras. A esto habría que sumar los efectos de las migraciones en el interior de los nacientes Estados, entre las regiones y las áreas metropolitanas, gracias a las cuales se produjo “un mayor intercambio e inter-fecundidad entre tradiciones musicales de diversas regiones, clases y sectores sociales, engendrando géneros híbridos urbanos que habrían de reclamarles a los señoriales bailes nacionales de salón su carácter de representatividad ‘nacional’” (p. 111).

En este entramado de relaciones y circunstancias nacieron las músicas mulatas más recientes, que terminarían por configurar esa “banda sonora” de las sociedades americanas, que acompañarían sus ocasiones festivas y, poco a poco, se harían a un lugar en el minuto a minuto de su cotidianidad: en el lugar de trabajo, en el hogar, en reuniones sociales, etc. Para finales del siglo XIX, las gentes de distintas clases sociales disfrutaban

de tangos, boleros, sambas, entre otras músicas vinculadas al creciente intercambio interno, pero también a aquel producto de los viajes de compañías itinerantes, espectáculos y, sobre todo, de los marinos mercantes que se encargaban de llevar las novedades de un puerto a otro (Quintero, 2009, p. 119). Sin embargo, fue la invención del fonógrafo, a finales del XIX, lo que realmente impulsó la naciente industria de la música, con preeminencia de las músicas europeas y, con el tiempo, de las músicas mulatas bailables.

El caso de las músicas mulatas es particular, puesto que resulta menos sencilla la grabación de sus canciones en discos, dadas las limitaciones iniciales de este formato. Así, estas expresiones se mantendrían bastante vinculadas a los eventos en vivo por más tiempo, pues estos favorecen su forma “abierta” y su extensa duración, dedicada a la comunicación con el público danzante (Quintero, 2009, p. 121). Sin embargo, la producción iría en aumento, y con ella, la labor de difusión de la radio, las grabaciones comerciales y la victrola, que hicieron que “la relación entre [la] producción, circulación y consumo [de las músicas mulatas resultara desde entonces (inicios del siglo XX)] analíticamente inseparable de los significados sociales que expresan” (p. 71).

Pero ¿qué sucede con las expresiones bailables de estas músicas, en medio de este fenómeno de “reproducción mecánica del arte de los sonidos”? Partiendo del análisis de Quintero, diría que la historia de los bailes mulatos durante el siglo XX es la del surgimiento de, en primer lugar, nuevos espacios para la experimentación con estas prácticas y con la elaboración de sus configuraciones expresivas —movimientos encadenados en el espacio-tiempo de la música—, cuyo resultado fueron (y siguen siendo) los múltiples estilos y modos de bailar, casi tan cuantiosos y diversos como los ritmos asociados a las músicas mulatas.

Con la reproducción mecánica, que marcó la pauta desde inicios del siglo xx, aparecieron los clubes sociales —*night clubs*—, cafetines, salones, cabarés, discotecas y otros establecimientos dedicados al disfrute del baile, la música y la bebida u otras sustancias. Allí se hicieron populares las *big bands* tropicales y otros formatos de orquesta, dedicados a producir música para los bailadores y a sumarse a las modas bailables (Quintero, 2009). La asistencia a esos espacios empezó a estar mediada por el valor de la entrada y promovió nuevas formas de vivir el baile, mucho menos comunales y más especializadas para la celebración en parejas o “el encuentro entre géneros al cual se asistía en su carácter individual” (p. 142). Asimismo, proliferaron los “escenarios” públicos para los combos y agrupaciones más pequeñas, que adaptaron su formato a la “cotidianidad barrial” (p. 166).

Por otra parte, los bailes mulatos hicieron presencia durante el siglo xx en las producciones cinematográficas sonoras desde muy temprano. Este fenómeno comenzó con el nacimiento de la industria del cine en México, en 1931, y se desarrolló con la creación de un sinfín de películas en las que el baile aparecía espectacularizado, como soporte de un imaginario sobre lo “tropical”, cultivado desde hace unas décadas con especial ahínco a raíz de las relaciones entre la mafia ítalo-americana y La Habana.<sup>23</sup> En palabras de Quintero,

23 Para Quintero, el periodo conocido como *la prohibición* fue determinante en la consolidación de un imaginario de lo “tropical” vinculado a la “espectacularidad del derroche y la desinhibición”. Entre los años 1918 y 1933, los grandes carteles de la mafia italoamericana hicieron de La Habana una de sus plazas para la vida nocturna, la fiesta, la asistencia a prostíbulos, teatros y salas de baile, debido a la cercanía entre Miami y el puerto. Para el autor, esto derivó en “una grotesca exacerbación del erotismo danzante para una ‘liberación ilícita’ y mafiosa de quienes debían reprimirse en casa, [y que] trivializaron sonoridades y bailes de profundos significados sociales y sabidurías emergentes y ancestrales” (2009, p. 132).

El cine mexicano comenzó difundiendo a nivel latinoamericano música de charros y mariachis; como el argentino, sus tangos. Pero ambos descubrieron pronto la importancia de incorporar el baile de otras músicas “mulatas” del continente, sobre todo de las grandes rumberas cubanas que alcanzaban celebridad en la espectacularidad de los clubes nocturnos, como el *Tropicana*, de la efervescente industria turística de La Habana, que crecía con la ola de estadounidenses escapando de “la prohibición”. (2009, p. 140)

Un tercer fenómeno por el cual considero que los bailes mulatos llegaron a popularizarse hasta convertirse, muchos de ellos, en prácticas “globalizadas”, es la proliferación de compañías de baile, y con ellas, de artistas que poco a poco comenzaron a gozar de reconocimiento y que se encargaron de impartir clases, crear sus propios estilos para bailar y acompañar a las grandes orquestas en sus espectáculos. Un buen ejemplo de esto, para el caso de los bailes que darían origen a lo que hoy se entiende como *salsa*, es el de las rumberas cubanas en los clubes nocturnos, pero también, algunas décadas después, el de bailarines formados en las pistas de baile de los famosos *night clubs* en Nueva York, donde se escuchaban mambos y chachachás, entre otros géneros derivados del son. Quizás el más famoso sea el *nuyorican* Eddie Torres, director de los Tito Puente Dancers, quien ha forjado un legado importante en la historia del baile de la salsa.

### *Algunos bailes mulatos a finales del siglo xx*

En una entrevista en el marco del II Festival con Sentimiento de Madrid, el legendario bailarín Eddie Torres cuenta que en la década de los sesenta se bailaba de manera asidua en el Pa-

lladium, la inmensa sala de baile que alguna vez fuera la más famosa de Nueva York, en donde tocaron artistas del calibre de Tito Puente, Tito Rodríguez y Machito. ¿*Do you know how to latin?*, se solía preguntar, para referirse a los bailes “latinos” que estaban de moda: el mambo y el chachachá.<sup>24</sup> Por entonces, Torres frecuentaba ese y otros clubes, interesado en aprender de otros bailarines, y motivado por la ilusión de bailar junto con la orquesta de Tito Puente.

En 1980, Eddie Torres y su esposa María se convirtieron en los Tito Puente Dancers, después de haber impresionado al músico haciendo una demostración de su talento para el baile (Hutchinson, 2004, p. 124). Poco antes, Torres se había interesado en la propuesta de June LaBerta, una bailarina italiana instructora de *ballroom mambo* (mambo de salón), quien lo instó a estudiar teoría musical para que pudieran diseñar una forma de conteo para su baile. Desde entonces, y gracias al apoyo de LaBerta y Puente, Eddie y María empezaron a dar clases utilizando la nueva forma de conteo para explicar los distintos pasos y movimientos. De hecho, en 1983 Torres fue contratado por el *night club* Copacabana para dar cursos de mambo a una multitud de interesados que crecía poco a poco (Hutchinson, 2004, p. 124).

Como Torres, fueron surgiendo poco a poco distintas maestras y maestros del baile de las músicas mulatas vinculadas a la salsa, al igual que compañías que se apropiaron de los estilos de baile y fueron desarrollando otros, pero que también contribuyeron al surgimiento de escuelas y academias de baile. Estos establecimientos se inspiraban en espacios diseñados para la danza, en diversos lugares del mundo, en donde se formaban

24 Entrevista a Eddie Torres realizada por miembros del canal Salsó-licosAnónimos, en el año 2013. Tomada de <https://www.youtube.com/watch?v=0KPIFRbz518>

bailarines en danzas clásicas y bailes de salón. Fueron, a la vez, ejemplo para los lugares que se inaugurarían posteriormente, en donde poco a poco surgirían distintas pedagogías del baile.

En palabras de Ángel Quintero, “en la historia universal de la música, el último siglo ha sido, sin dudas, el siglo de la hegemonía de las músicas bailables de América” (2009, p. 69). Y esto se debe en gran medida a la promoción que han llevado a cabo bailarines, maestros y amantes del baile mediante la creación de lugares (formalizados y festivos) para el aprendizaje, el disfrute y la experimentación. Cabría agregar que, sin lugar a dudas, durante las últimas décadas del siglo xx, la tensión entre salones de baile y celebraciones a la intemperie, de las cuales habla Quintero, utilizada para oponer civilización a barbarie y cuerpo a cultura, encontró un nuevo asidero, ahora relacionada con el baile desarrollado en los salones de las academias y escuelas, en los bares y las discotecas y en las rumbas barriales.

Uno de los últimos apuntes de Quintero en su libro *Cuerpo y cultura* (2009) permite hacerse una idea, de modo específico, del desenvolvimiento del baile de la salsa. Según una investigación que realizó en 2001, existían clubs de baile de salsa en la mayoría de países del mundo (p. 337), además de importantes congresos mundiales dedicados a este fenómeno musical. Esto le permite concluir que tanto las músicas como los bailes vinculados al fenómeno salsa han logrado sobrepasar a otras músicas mulatas y no mulatas que se enseñan en todo el mundo, como el tango, el jazz y el ballet, entre otras (p. 338), y además, adscribirse a la afirmación de que “el baile *salsa* se [internacionalizó] como *latinoamericano*, como expresión del ‘mulato’ caribe hispano” (p. 339).

A pesar de lo sugerente de estas últimas afirmaciones, quedan por ser revisadas a mayor profundidad las vicisitudes de las expresiones bailables mulatas a lo largo de la segunda mitad

del siglo xx, en las cuales ahonda poco Quintero. No obstante, ese será un tema de otro estudio. Por el momento, me permitiré poner en diálogo su propuesta conceptual e historiográfica con el caso específico de los bailes que se enseñan en Son de Habana.

### *¿Bailes mulatos en la Academia Son de Habana?*

De vuelta con la descripción que aparece en la página web de la Academia sobre los bailes que allí se enseñan —“Ritmos latinos, del Caribe y raíces africanas”—, y teniendo en cuenta lo visto hasta ahora, es posible aventurar algunas hipótesis. La cuestión de “lo latino”, en primer lugar, como aquello que encarna y hace referencia al territorio geográfico en el cual nacieron la mayoría de los músicos, bailarines, bailadores y maestros que han sido agentes de la historia del mambo, el chachachá, la salsa; pero también de la bachata, el merengue, el reggaeton y otros géneros que se enseñan hoy en día en Son de Habana. *Latino*, igualmente, 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 sinónimo de inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos, perteneciente a una “comunidad latina” en la que distintas nacionalidades convergen, y con el cual se identifican, reclamando una unidad cultural.

Este término, que sin duda ha calado entre las y los amantes de la salsa y los bailes mulatos, se encuentra en buena parte de los nombres de academias, a lo largo y ancho de todo el continente americano, y ha permitido acoger una buena cantidad de expresiones bailables de origen latinoamericano, o creadas por “latinos”, que les permiten presentarse como

portadoras de un saber integral y variado. De hecho, aunque considero que es cierto lo que afirma Quintero sobre el baile de la salsa como aquel que termina por internacionalizarse como “latinoamericano”, he podido notar, a partir de mi experiencia, que este suele estar acompañado de otros bailes mulatos, como la bachata, el tango, el merengue, el reggaeton y la champeta, entre otros, como un conjunto de expresiones bailables de la cultura latina.

La ventaja comercial que esta variedad implica no le fue ajena al grupo de socios que emprendió la reapertura de Son de Habana, quienes se propusieron ampliar su relación con “lo cubano” para acceder a un público más amplio. Como lo explica Pedro Mora, exsocio, “el problema que tenía Son de Habana [era que] concentraba, comercialmente, algo que te encasillaba en cosas cubanas. Como cliente no vas a buscar tango en un lugar que se llame Son de Habana” (entrevista 1). De cara a esta circunstancia, los creadores de la marca quisieron establecer una diferencia, proponiendo el nombre Sin Visa, que, de hecho, continúa apelando a la migración. En esta ocasión apunta de manera especial —aunque no exclusiva— a la diáspora venezolana, fenómeno del cual hace parte Mora, pero también muchos de los instructores y alumnos de la Academia. Se trata de una circunstancia que actualiza el problema de larga data de la ilegalidad y las dificultades que las latinoamericanas y los latinoamericanos encuentran en otros países para ingresar, poder trabajar, acceder a servicios de salud y demás.

Así, la expresión “sin visa” se presenta como una mano tendida hacia aquellas personas que se identifican como latinos y están en busca de un espacio de identificación, comunidad y unión. Esto último implica, sin duda, la reproducción y configuración de una multiplicidad de imaginarios sobre, por ejemplo, “el carácter” o “la esencia” de “los latinos”, “la belleza latina”, “el sabor latino”, entre otras tantas aseveraciones con las que

constantemente me he topado en conversaciones en la Academia. Sin embargo, es innegable que este término toca fibras verdaderamente sensibles en las personas que confluyen en la Academia, y las insta, por ejemplo, a hacer de esta categoría identitaria un motivo por el cual comprometerse con el aprendizaje del baile.<sup>25</sup>

Para acentuar dicha integralidad y variedad, la Academia se apropia de la expresión “ritmos latinos”, utilizada para explicar qué tipo de músicas se bailan allí. Podríamos considerar, como sugiere Quintero, que ella acoge justamente las músicas en las cuales el componente rítmico es primordial, y por ello, su vinculación al baile. Y se le suma una segunda descripción, “del Caribe”, para poner énfasis en el protagonismo de las Antillas en esta historia de los bailes mulatos. En palabras de Quintero,

Mencionar el 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 [Sloat, 2002]. (2009, p. 10)

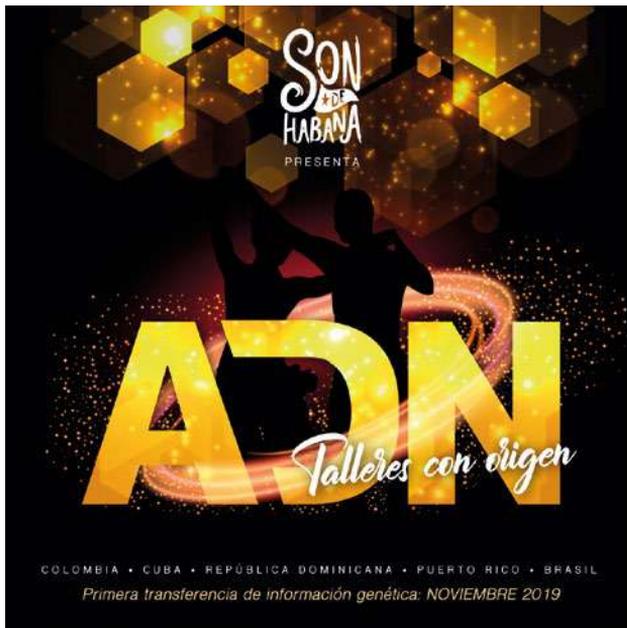
En el caso de Son de Habana, de hecho, podría bien haber sido “de origen cubano”, dado que se hace allí una alusión permanente a la isla como “madre de todas danzas”. No en vano se han esforzado los actuales directores de Son de Habana por realizar talleres y eventos dedicados a enseñar “los orígenes” cubanos de la salsa.

El ejercicio publicitario que elabora Javier Puentes en estas piezas da cuenta de su experiencia con las estrategias de

25 Esto lo veremos en detalle en el siguiente capítulo con la historia de John Trujillo, alumno de la Academia que asegura haber llegado allí buscando entrar en conexión con su “latinidad”.



**Imagen 20.** Campaña de expectativa de "ADN, talleres con origen". 28 de junio de 2019. Por Javier Puentes.



**Imagen 21.** Publicidad de "ADN, talleres con origen". 4 de julio de 2019. Por Javier Puentes.

comunicación, y consiste en marcar discursivamente el producto de tal forma que apele a sentidos que pueden hacerlo deseable para el público de bailadores y bailarines. La estrategia bebe de unos imaginarios que están disponibles en el contexto del campo de los bailes mulatos, desde una perspectiva que privilegia el acercamiento al “origen”, entendido como raíz, como forma de afincar, valorizar y potenciar ese capital cultural *latino*. Se hace por medio de dos vías: en primer lugar, la histórica, según la cual Cuba es el punto inicial, la cuna auténtica en la que nacen todos los bailes mulatos, y en la cual beben los agentes que desarrollan los distintos estilos y formas; por otra parte, la vía “biologicista”, que asocia un saber y un capital cultural, corporal, a una identidad *latina* compartida por “todos” —“un mismo código genético”—, y que está en nuestra sangre.

Finalmente, considero importante detenerme sobre la tercera “etiqueta” de esta descripción: “de raíces africanas”. Esta expresión terminaría de acentuar el valor de los bailes que se enseñan en la Academia, apelando de nuevo a lo que se encuentra en la base y aquello en lo que beben estas expresiones. Se plantea, pues, su africanía y, aunque podríamos pensar que esta se encuentra implícita en las dos expresiones anteriores —“ritmos latinos” y “del Caribe”—, parece necesario nombrarla, por el valor comercial que implica el consumo de “lo afro”, que dota de un atractivo más la oferta cultural de la Academia, gracias a la mercantilización de un conjunto de imaginarios que acompañan y alimentan esta caracterización, como “el sabor”, “la sensualidad”, la riqueza corporal, el carácter jovial y divertido de una cultura.

Podríamos decir que lo que se enseña en la Academia Son de Habana son bailes mulatos, en el sentido que propone Quintero, por varias razones: primero, puesto que en ellos el sonido y el movimiento son indisociables, por cuenta del protagonismo del ritmo; asimismo, dado que se reconoce el

Caribe como el “espacio relacional de sociedades”, en el que la mayoría de estas expresiones bailables empiezan a configurarse, para luego popularizarse gracias a la reproductibilidad técnica del arte de los sonidos y de las distintas prácticas asociadas al movimiento. Este fenómeno ha permitido que hoy se pueda apelar a un público amplio que reconoce en las músicas y los bailes mulatos un valor y un interés gracias a los cuales se ha avanzado en su mercantilización. Son de Habana, en cuanto academia y empresa, participa en dichas lógicas, según las cuales promueve los bailes mulatos, reforzando y capitalizando imaginarios sobre “lo latino” y “lo afro”.

### *Ritmos y estilos para bailar*

En la investigación “Musealizar la rumba: Salsa y memoria en Bogotá”, Andrés Pachón Lozano (2020) avanza la siguiente afirmación sobre el baile de la salsa, que bien podría aplicarse a otras expresiones musicales, y que me servirá para introducir una descripción breve de los distintos estilos y ritmos que se enseñan en la Academia:

[Alejandro] Ulloa considera al baile como un fenómeno que ha contribuido a la consolidación y expansión de la salsa. A través del desarrollo de los diferentes estilos de baile asociados a la salsa, “se ha configurado un nuevo lenguaje corporal, como un sistema de comunicación no verbal con el que se pueden expresar sentimientos, emociones, actitudes y deseos sin necesidad de palabras”. El baile, aunque asociado siempre al ritmo de la música, se manifiesta diferente según las condiciones de apropiación social en los territorios. Así podemos ahora identificar algunos estilos, bien reconocidos internacionalmente,

como la salsa en línea, la rueda de casino y el cabaret. Cada uno de ellos identifica no sólo una manera de bailar, sino una región, una ciudad, una escuela, un grupo de bailarines y hasta un repertorio de pasos, figuras y coreografías. Reconocemos una “latinidad” en la manera en que bailamos nuestros ritmos. (2020, p. 124)

Por medio de dicha apropiación social en los distintos territorios en los que se populariza el fenómeno de la salsa, cobran vida formas diversas de bailar, que beben y se diferencian las unas de las otras. Estas formas y estilos, además, alimentan, hoy por hoy, la oferta de las academias de baile y los distintos eventos sociales que estas realizan, pero también dan vida a lugares especializados en uno u otro modo de bailar. Algunos de ellos han sido considerados valiosos para las competencias y los festivales internacionales, como bien lo menciona Pachón, mientras otros, considerados “menos internacionales”, se dejan de lado. Tal es la hegemonía de estilos como la “salsa en línea”<sup>26</sup> (de Nueva York y Los Ángeles) y el “cabaret”,<sup>27</sup> ambos influidos por las formas del ballet, el baile deportivo y la gimnasia.

26 Como puede imaginarse, son muchos los bailarines que hoy son reconocidos por el desarrollo del estilo línea. Entre mis favoritos están Rafael Barros y Carine Morais (Brasil), en estilo On1, y Ricardo Torres (Argentina) y Almendra Navarrete (Chile), con el estilo On2. Adjunto videos de sus presentaciones en dos importantes congresos internacionales: <https://www.youtube.com/watch?v=tq9JWjHYjfw> y <https://www.youtube.com/watch?v=cmTXWfCns70>.

27 El estilo cabaret, que se caracteriza por las elevaciones y acrobacias integradas en el baile, tiene entre sus mayores exponentes a la pareja argentino-chilena de Karen Forcano y Ricardo Vega. Aquí un video de uno de sus últimos montajes coreográficos: <https://www.youtube.com/watch?v=LQTV2uyA3Wo>.



**Imagen 22.** Clase de salsa en línea On1 en la Academia Son de Habana. 24 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Por “estilo en línea” se entiende una forma de bailar salsa que marca el paso básico adelante y atrás, en el tiempo 1 o 2 de la base de salsa. Suele ser caracterizado como elegante y cadencioso, y se acompaña, en su modalidad de pareja, de distintos adornos y movimientos de los brazos. En su artículo “Bailando la diferencia: Identidades culturales y música salsa en Barcelona”, Isabel Llano (2015) reconoce este estilo como el más difundido entre los bailarines que se forman en academias, y le atribuye un esfuerzo constante por desechar “malas costumbres” del baile “callejero” —el que no se aprende en academias—, en concordancia con su predilección por las formas del ballet.

El llamado *estilo colombiano*, por su parte, es usualmente asociado a “la manera caleña”<sup>28</sup> de bailar salsa, que se ha popu-

28 Una de las parejas más reconocidas mundialmente como representantes de este estilo es, sin duda, la conformada por Adriana Ávila y Jefferson

larizado en eventos como el Mundial de la Salsa de Cali y el Salsódromo (en la Feria de Cali), entre otros en los que participa una multiplicidad de academias y escuelas. Este último estilo da cuenta del desarrollo de un repertorio de movimientos, pasos y figuras que suelen estar asociados a la velocidad y la potencia corporal. Su contraparte, el “estilo bogotano”,<sup>29</sup> cuenta con sus propios promotores y ha sido diseñado, en buena medida, con influencia de elementos del ballet y el jazz. En el campo danzario, pero también en el de la rumba, uno y otro se disputan el reconocimiento como “estilo colombiano”<sup>30</sup> por antonomasia. Sobre esto se detiene y reflexiona Andrea Tilagüy en su trabajo de grado sobre “feminidades” en la Academia Paso Latino, al afirmar que

[el estilo caleño y el bogotano] van a establecer diferentes esquemas de movimiento y formas corporales por las que competirán siempre bajo la pugna sobre qué representa de mejor manera el estilo colombiano y, en ese mismo sentido, van a cargar de significados particulares a los cuerpos que se presentan en estos certámenes. (2019, p. 20)

Benjumea: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_PHHqVXWeo](https://www.youtube.com/watch?v=x_PHHqVXWeo). Es una pareja que combina el estilo caleño con la línea, el cabaret y elementos del baile deportivo.

29 Andrea Tilagüy concluye en su estudio que una de las parejas más reconocidas que representan el “estilo salsero bogotano” son, precisamente, Nicolás Carreño y Catherine Estrada (2019, p. 8). En este video de una presentación en el Mundial de la Salsa de Cali (2009), se puede apreciar un poco de aquel estilo: <https://www.youtube.com/watch?v=F3QDs9kh8QM>

30 Se podría hablar también de un “estilo barranquillero”, siguiendo un apunte del texto de Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo, como otra de las formas de bailar que se reclaman como identificables. No obstante, este no es un estilo que haya sido reclamado por las academias de baile o competencias, al menos no en lo que he podido conocer.



**Imagen 23.** Clase de salsa colombiana en la Academia Son de Habana. 24 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Agrega también Tilagüy, para distinguir entre estilo caleño y bogotano, la importancia de la distinción racial que se articula estableciendo una diferencia entre una “identidad caleña [...] negra y, por otro lado, [una] identidad bogotana relacionada con lo blanco mestizo, elegante y clásico” (p. 65). Y, aunque admite que no se convierte en un obstáculo que impida encontrar valor en unos y otros exponentes, identifica en el “blanqueamiento” del baile “una de las polaridades con las que se disputan referentes de colombianidad” (p. 67).

En cuanto al “estilo cubano”,<sup>31</sup> podría decirse que engloba esquemas de movimiento y formas corporales extraídos del son y la rumba cubana, entre otros bailes, y suele estar asociado al casino, forma de bailar que se vincula actualmente con la música

31 Una de las compañías que más admiro entre aquellas que desarrollan el estilo casino es la All Star, de Santiago de Cuba. En este video es posible verla en una de sus presentaciones: <https://www.youtube.com/watch?v=E-8W0Vw5fy0>.

timba. Al respecto, Daniela Hernández, en su artículo “El casino: La salsa que se baila en rueda”, incluye la siguiente nota:

Este estilo nació en La Habana a mediados del siglo pasado, en medio de reuniones de mulatos en el Casino Deportivo; de ahí viene su nombre. En ese entonces, el novelista cubano Jesús Díaz describió su surgimiento en la novela *Las iniciales de la Tierra*: “La rueda era una cofradía, una secta, una especie de religión del baile [...] Poco a poco fueron inventando un modo que ya no era tan libre, espontáneo y fresco como lo de los negros de las verbenas de la Tropical, pero que era también hermoso, un poco espectacular, concertado y a su manera bello, sensual y sabroso como el son [...] Cuando alguien les preguntaba que qué modo de bailar era ese, respondían invariablemente: estilo Casino”. (2017)



**Imagen 24.** Clase de casino intermedio en la Academia Son de Habana. 23 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Estos estilos (línea, colombiano y casino) están asociados tanto a lugares geográficos, como a circunstancias de apropiación. Hablan también de las diferencias entre los modos de *pisar* “la base”,<sup>32</sup> es decir, de dar las seis pisadas que constituyen el paso básico con el cual se identifica cada estilo. Para la salsa colombiana, este suele ser en diagonal hacia atrás, pero también se utiliza la base adelante-atrás (asociada al estilo línea) y a los lados. El casino utiliza la base del son cubano, cambiando de posición hacia los lados, pero también un básico adelante-atrás en el que no se suele buscar la rotación de las puntas de los pies, propia del ballet, y que, por consiguiente, es muy utilizada en la salsa en línea.

En la Academia Son de Habana se ofrecen clases de los tres estilos, siendo el casino el más promocionado. También se enseñan los bailes relacionados con las músicas que recogen el fenómeno de la salsa, como el chachachá, la pachanga, el boogaloo y la rumba cubana. Se podría incluir aquí, incluso, la “salsa choke”, estilo que combina pasos del baile de la salsa con movimientos apropiados de bailes de músicas urbanas como el hip hop, el reggaeton y el afrobeat, entre otros. La rumba cubana se suele enseñar como parte del conjunto de saberes que constituyen el capital cultural y corporal para bailar timba, en las clases de casino. Se trata de un

32 Este es uno de los resultados del fenómeno de la enseñanza-aprendizaje del baile, elemento sobre el cual se buscó universalizar la interpretación del ritmo con las marcaciones de las pisadas, especialmente para el baile en pareja, para asegurar la sincronía en un baile codependiente y menos interesado por la exploración creativa individual de las partes. En material audiovisual que registró a bailarines y bailarinas en los clubes sociales de mediados del siglo xx es posible ver a unos y otros bailando en pareja y, sin embargo, marcando movimientos y pisadas distintos, no necesariamente sincronizados. El agarre era mucho más abierto y permitía esta exploración, hasta el momento en que se planteaba una figura o un abrazo cerrado. Ejemplos de esto los he hallado en películas mexicanas de la década de los cincuenta y en el documental *Nuestra cosa latina*, de Fania Records.

género musical conocido también como “complejo de la rumba”, que incluye tres músicas: el guaguancó, el yambú y la columbia. Es un baile mulato de origen cubano, configurado durante el siglo XIX, pero cuyos antecedentes pueden rastrearse en el siglo anterior.



**Imagen 25.** Coreografía de guaguancó. Grupo élite de la Academia Son de Habana. 27 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Junto con estos ritmos latinos, la Academia se especializa en dos estilos para bailar bachata. Dado que no es mucho lo que se encuentra en estudios académicos sobre uno y otro, en mi experiencia he podido identificar un “estilo dominicano”, conocido también como “estilo tradicional”,<sup>33</sup> y un “estilo sensual”,<sup>34</sup> o “de salón”. El primero —dominicano— es asociado

33 Vínculo un video de una pareja de bailarines mundialmente reconocida por representar y desarrollar este estilo: Jorge “Ataca” Burgos y Tanja Kensinger “la Alemana”: <https://www.youtube.com/watch?v=BzgzStRlv5w>.

34 El siguiente video permite aproximarse al “estilo dominicano” o “tradicional”: <https://www.youtube.com/watch?v=TonoI9Fsi-A>

por las maestras y los maestros a formas “populares” de bailar, mientras que el “sensual” sería el desarrollado en salones y escenarios. En términos de los esquemas de movimiento de uno y otro, la bachata bailada en “estilo dominicano” se concentra más en el movimiento de los pies, por momentos muy ágil, que sigue el sonido de la percusión y de la guitarra; el “estilo sensual” se conoce así por su énfasis en las ondulaciones corporales, la cercanía entre los bailarines y la predilección por los elementos melódicos y los arreglos de las canciones.



**Imagen 26.** Coreografía de bachata tradicional. Grupo de formación de la Academia Son de Habana. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Desde 2020, producto de una encuesta realizada entre los alumnos y alumnas, se empezó a enseñar champeta, salsa choke y reggaeton. Los tres suelen asociarse en la categoría de “ritmos urbanos”; los primeros dos son de origen colombiano. La champeta, en cuanto “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” (Muñoz, 2003, p. 18). La salsa choke, por su parte, cuenta con “elementos en su estructura musical tomados de las tradiciones de la salsa, el rap, el reguetón y la música tradicional del Pacífico” (Sánchez, 2017, p. 23). Y finalmente, el reggaeton como géneroailable que “surgió del hip-hop entre Panamá y Puerto Rico, como variante con ritmo y características propias. Se consideran herederos [los reggaetoneros] de la salsa, musical y socialmente” (Quintero, 2009, p. 194).



**Imagen 27.** Clase de champeta en la Academia Son de Habana. 25 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

A pesar de que estos ritmos y estilos son los más demandados en Son de Habana, se han ofrecido clases de kizomba, tango y ballet en otras ocasiones. Espero poder ahondar en ellos en otra oportunidad. Asimismo, se han impartido clases de “estilo femenino” y “estilo masculino”, enfocados en lo cubano, en la bachata o en el mambo On2. Daré algunos detalles de estos otros ritmos y estilos a medida que vayan siendo abordados por las entrevistadas y los entrevistados.

## *Apuntes finales sobre los bailes en esta academia*

En el campo danzario, que se configura en conjunto con la formalización del baile y el nacimiento de las academias de baile como hoy las conocemos, la creación de unos estilos significa “una forma de lucha al interior del [propio] campo, en términos de Bourdieu” (Juárez, 2007, p. 3). Esto es producto de la necesidad de bailarines/as y maestras/os de figurar en el campo y preservar lo que se ha convertido en profesión y su oficio, ofreciendo gala de una oferta diferencial para el público. Asimismo, por cuenta de su participación en congresos y festivales en los que estos estilos corresponden con unas categorías de participación para las cuales se preparan, y por cuyos galardones compiten. Forjar unas formas propias y reconocibles de bailar, tanto como alinearse con las pautas que establecen los concursos, son habilidades que tienen un valor en el campo.

En términos de Ángela Leguizamón, la expresión “estilos de baile salseros” —y esto es aplicable a otras músicas— “[habla], en realidad, de las muchas influencias corporales que se van entretejiendo entre la exploración estética y técnica de los bailarines, que no es estática en el tiempo, sino que se renueva constantemente” (Leguizamón, 2019, p. 34). Esto tiene que ver, además, con la comprensión que se va haciendo de cada género y estilo musical, de sus particularidades rítmicas, la riqueza de sus arreglos, el abanico de sonidos que pueden ser interpretados con el movimiento corporal. Gracias a los conocimientos de bailarines y músicos versados en los significados religiosos y sociales de bailes como la rumba cubana y las danzas a los orishas, entre otros, en la actualidad esta comprensión de la música también incluye el aprendizaje de toques, pasos y movimientos que componen una tradición de expresiones cubanas.

En medio de este panorama, Son de Habana se encuentra en un punto intermedio. Gracias al conocimiento de sus maestras y maestros, muchos de ellos formados en otras escuelas y especialistas en los distintos estilos de salsa y bachata, las clases que se ofrecen resaltan y refuerzan las diferencias entre uno y otro, diferencias que se corresponden con aquellas reclamadas por los músicos entre los géneros y estilos musicales, por lo regular entrando en la misma lógica de disputas propias de los campos por el reconocimiento.

Por otra parte, la Academia busca que sus grupos de formación y representación elaboren un estilo personal para sus bailarines, aun con los cambios recurrentes en la dirección de los mismos (al menos, tres en los últimos cuatro años). En este programa, el componente llamado “afro”, compuesto por esquemas de movimiento y formas corporales de los bailes afrocubanos, tiene un lugar preponderante, debido al enfoque cubano de la Academia.

No obstante, la oferta de estilos diferenciados ha sido claramente afectada por el tipo de público que participa, en su mayoría bailadores o aprendices principiantes que no se identifican, al menos en un principio, con las disputas del campo danzario. Teniendo en cuenta este factor, la Academia ha diseñado una oferta de cursos mixtos que se enfocan en formar a sus alumnas y alumnos en habilidades para el baile en eventos festivos. Tal es la naturaleza de clases como “Fundamentos del baile social”, “Salsa social”, “Salsa fusión”, y “Casino social”, en las que se busca educar en la comprensión de la música y los distintos géneros y estilos musicales, la combinación de estilos de baile, la comunicación en pareja y el desarrollo de lo que se ha dado en llamar “corporalidad” —un movimiento fluido y enriquecido con los esquemas y las formas corporales de los distintos bailes, en el que busca hacer uso integral de todas las partes del cuerpo al bailar—.

Estos y otros significados son los que día a día se juegan un lugar en el espacio de las prácticas de baile en la Academia Son de Habana, donde el baile es una actividad cotidiana, espacializada en un salón en el que se transforma y se configura en una relación de reciprocidad y tensión con los lugares festivos de la rumba y del barrio, al igual que con otros espacios para el aprendizaje y el entrenamiento dancístico. Es este, además, un contexto enmarcado en el panorama de las industrias culturales, donde el baile es el producto, y su divulgación está articulada a un programa de servicios que van desde clases hasta eventos festivos, talleres y más. Aquí, la relación entre cuerpo y cultura que tanto interesó a Quintero en su estudio sobre los bailes mulatos, encuentra nuevos y variados sentidos. Las posibilidades mismas de esta práctica como forma de subversión doméstica y cotidiana, como expresión ritual de memorias colectivas, estética de la seducción o vía de comunicación e incitación libertaria (Quintero, 2009), están disponibles para ser apropiadas y reelaboradas *con* y *en* el movimiento.

Como veremos en el siguiente capítulo, estos sentidos creados corporalmente y ensamblados con sentires complejos que se configuran *in situ* solo pueden ser comprendidos en el estudio de las experiencias corporales que alumnas y alumnos de la Academia viven en sus prácticas de baile. El punto de partida y de llegada de esta investigación están, por consiguiente, en sus cuerpos y en la intensidad con la que experimentan el baile. ¿Quiénes son estas personas? ¿Qué las motivó a aprender a bailar y qué las mueve a continuar asistiendo a este lugar, aun en medio de la emergencia sanitaria? ¿Qué sentidos y sentires crean en sus prácticas de baile desde sus experiencias corporales particulares?

## Capítulo 3: ¡Nunca es tarde para dar el primer paso!

Aunque el baile ha estado en mi vida desde muy pequeña, son muchos los ires y venires que me han movido a seguir involucrada, como a alejarme, por momentos. En los últimos años, además, he sido testigo de cómo las personas que aprenden y bailan conmigo configuran relaciones igualmente complejas con esta práctica. En nuestro hacer en movimiento afloran emociones y sentimientos que atraviesan nuestra piel, de ida y vuelta; esa piel porosa que nos conecta con el mundo, en la medida en que somos cuerpos-en-el-mundo. Así, en ese encuentro con la música, con el espacio que habitamos, y con otros, al bailar, nos descubrimos profundamente capaces de afectar y ser afectados por lo que vivimos, *en* y con el movimiento, a través de nuestra carne, nervios y sentidos.

El baile, que es lenguaje corporal y es expresión, que es artesanía, toma la forma de proceso, tanto cultural como humano, un proceso en el que el cuerpo es afectado y afecta el mundo que lo rodea, de múltiples formas, y que nos invita a comprenderlo como tal, en la búsqueda de aquello que las personas *hacen* en sus experiencias más o menos frecuentes

con el baile. Partiendo de estas intuiciones surgió mi interés por aproximarme a esta práctica/proceso para percibir “lo afectivo”, que cobra vida *en* y *con* el movimiento. Para ello sabía que necesitaría un enfoque que permitiera rastrear tanto aquello que mueve a las personas a converger en un espacio, como lo que se vuelve significativo para cada quien, en la particularidad de sus circunstancias.

En esta búsqueda, me acerqué a un primer referente, el trabajo de Gómez y Jaramillo “La salsa en Bogotá: Educación sentimental y cultura festiva” (2015), estudio vinculado a su investigación sobre la salsa en la capital, citada previamente. Allí, los autores se preguntan por la educación sentimental, concepto “apropiado de los clásicos como Gustave Flaubert” (p. 61), en cuanto “esfera íntima y pública de despliegue de prácticas simbólicas y materiales alrededor del goce musical” (p. 60). Elaboran la idea central según la cual los bogotanos se han educado sentimentalmente con la salsa, como parte del proceso de apropiación de estas músicas y de la consolidación de una cultura festiva relacionada con dicha expresión en el barrio y fuera de él (p. 59).

En este proceso de educación sentimental, las letras de las canciones, así como el tumbao, el golpe, el ritmo y la melodía, son claves para la configuración de un gusto musical y de unas “personalidades auditivas”—concepto acuñado por los autores—. Ambos fenómenos están vinculados, además, al surgimiento de unas “comunidades de escucha” que se identifican con la salsa, lo que las mueve a anclarse a espacios y personas con las cuales se ha compartido una fiesta o se comparten afectos melódicos (Gómez y Jaramillo, 2015, p. 61). De esta manera, los autores reconocen la existencia de piezas que marcan la memoria de públicos y comunidades, canciones icónicas que hablan principalmente sobre la vida cotidiana y las relaciones amorosas, piezas de cuya divulgación son responsables los medios, en especial la

radio, y que cotidianamente se hacen a un lugar en el hogar, el transporte masivo y otros espacios públicos y privados.

Esta perspectiva de Gómez y Jaramillo permite dar un primer vistazo a lo que ellos mismos llaman “innumerables códigos afectivos que atraviesan las fibras más íntimas de la sensibilidad humana” (2015, p. 61). Asimismo, pone sobre la mesa el hecho de que el goce musical está ligado al disfrute y la identificación con las letras de una canción, así como con las prácticas de baile. De su análisis se puede deducir, de hecho, que el baile en sí mismo hace parte del conjunto de “aprendizajes sentimentales” que se viven en torno a aquel goce y se articulan con prácticas de seducción, de creación de vínculos de amistad, de formación de un “*habitus* rumbero”.

Ahora bien, aun cuando encuentro herramientas interesantes en este estudio, considero que se queda corto en varios aspectos cuando se intenta una aproximación a ese múltiple y variado espectro de “códigos afectivos que atraviesan las fibras más íntimas de la sensibilidad humana” (Gómez y Jaramillo, 2015, p. 61). En un contexto distinto al del barrio y al de la rumba a la que se asiste con “el combo” o “el parche” (Gómez y Jaramillo, 2013), en un ambiente en el que no todos han crecido escuchando las músicas mulatas bailables ni se han educado sentimentalmente con sus letras y sus ritmos, o donde las personas no necesariamente han hallado el amor o la amistad en las prácticas asociadas a lo festivo, la pregunta por lo afectivo debe mirar hacia otros horizontes, hacia perspectivas que complejicen las nociones de *lo emocional* y *lo sentimental*, en su relación con lo discursivo, lo corporal, las relaciones de género, de clase, de raza y de origen, al igual que con otras prácticas sociales.

Como lo presentaré en el transcurso de este capítulo, la pregunta por *lo afectivo* retomará y revisará la propuesta de Gómez y Jaramillo respecto a los vínculos emocionales con

la música, sus ritmos, melodías y letras, al igual que aquellas trayectorias sentimentales que implican el vínculo entre las experiencias en la rumba y el surgimiento de relaciones significativas; explorará, también, una propuesta que amplía la noción de *los afectos*, para indagar en otros intereses, motivaciones y experiencias con el baile, en las cuales otros sentidos y sentires se vuelven significativos para las personas que dan vida al baile como una práctica social y cultural. Para lograrlo propongo un diálogo con la propuesta teórica de Margaret Wetherell, psicóloga social y profesora, autora del libro *Affect and emotion: A new social science understanding* (2012), a la cual llegué gracias a una de las entradas que sugieren los estudios culturales, de manera específica, con el concepto de *prácticas afectivas*, acuñado por la autora para dar un giro en la comprensión de las emociones en la investigación social, y con ello, acercarse a lo emocional, tal como aparece en la vida social (Wetherell, 2012, p. 4).

En su libro, Wetherell ofrece una aproximación compleja y sustanciosa a las emociones, por medio de la comprensión del flujo afectivo como una actividad, es decir, como una forma en que hacemos las cosas y las repetimos a lo largo de nuestra vida. De allí el concepto de *prácticas afectivas*, con el cual es posible conceptualizar la acción social como en constante movimiento, mientras que se reconoce el pasado —lo que se ha hecho antes— y la manera en la que este condiciona el presente y el futuro. Así, por ejemplo, una diversidad de momentos en los que el baile ha estado presente en mi vida, vista desde este enfoque, puede ser entendida como constituyente de una acción social de larga data, que ha venido configurándose en el flujo de unos afectos y en un proceso constante de cambio y producción de sentidos.

Continuando con Wetherell, la acción social es de tipo afectivo, en la medida en que es una práctica en la que se crea/ produce sentido y que tiene lugar en el cuerpo, es decir, es

corporizada/encarnada. A esto habría que agregar, siguiendo su propuesta teórico-analítica, que dicha acción es una configuración, algo que toma forma y que continúa cambiando y reconfigurándose, en la medida en que sigue fluyendo. En ella, las posibilidades del cuerpo —lo que puede sentir, lo que puede hacer, cómo puede ordenarse, etc.— y las rutinas aparecen inscritas en y enlazadas con la construcción de sentido, de narrativas y su relación con repertorios interpretativos, y con otras configuraciones sociales —grupos, instituciones, movimientos, fenómenos sociales— y materiales (Wetherell, 2012).

Para concretar su noción de *prácticas afectivas*, la autora reconoce la influencia del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, y el trabajo de las académicas feministas Diane Reay y Beverley Skeggs acerca del capital emocional y de las relaciones entre *performances* afectivas, clase social y valor social<sup>35</sup> (Wetherell, 2012, p. 105). Asimismo, dialoga con el crítico y teórico marxista Raymond Williams, en cuya argumentación sobre el concepto de *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 (p. 104).

En suma, Wetherell nos propone acercarnos al análisis de las *performances*, escenas y eventos —u ocasiones— afectivos de las personas en su día a día, al tiempo que nos invita a reevaluar los aportes de la investigación basada en las “seis (o quizás cinco o siete) emociones humanas primarias y universales —rabia, felicidad, tristeza, sorpresa, disgusto y miedo— y un conjunto

35 Las traducciones de los términos e ideas con los cuales retomo la propuesta teórica de Margaret Wetherell son mías.

más nebuloso de emociones secundarias”<sup>36</sup> (Wetherell, 2012, p. 18), argumentando que debemos dudar de que existen tales emociones compartidas por todos los seres humanos a lo largo del tiempo y del espacio. Contrario a esto, pensar los afectos permite hablar sobre cómo los sentimientos, las emociones y los pensamientos se integran y ensamblan —o mejor, se configuran— con la actividad corporal, es decir, con lo que sucede en partes de nuestro cuerpo —músculos faciales, secuencias metabólicas, el pulso cardíaco, un rostro enrojecido, etc.—, y con las narrativas que elaboramos sobre lo que nos sucede, en las cuales es posible identificar repertorios interpretativos, relaciones sociales, historias personales y formas de vida (Wetherell, 2012, p. 14).

Ahora, ¿por qué y cómo puede ser útil este enfoque para pensar el baile? A la luz del tiempo que llevo haciendo parte de este escenario específico, pero también de las entrevistas exploratorias que realicé en 2020, del proceso etnográfico y de la reflexión sobre mi propia experiencia, tengo la hipótesis de que bailar puede ser entendido como una acción social en la línea de Wetherell: una acción que está en constante movimiento, es decir, en constante transformación y, en esa medida, que puede ser comprendida como una práctica afectiva en la que se configuran emociones y sentimientos —como vergüenza, felicidad, tristeza, miedo, asco, frustración, incomodidad, placer, pudor, reserva, etc.— con pensamientos que remiten a conocimientos e imaginarios sobre el baile, el cuerpo, las relaciones sociales y más; también, con cierta actividad corporal que *activa* o *estalla* —para retomar los términos de Wetherell— afectos particulares en cada persona, y que está

36 La cita original dice: “...are six (or maybe five or seven) universal primary human emotions —anger, happiness, sadness, surprise, disgust and fear— and a more nebulous set of secondary emotions” (Wetherell, 2012, p. 18)

vinculada a lo que sucede *in situ*, *en y con* el trabajo artesanal de esta práctica, es decir, en el aprendizaje y la ejecución de los pasos, las figuras en pareja, los movimientos específicos de cada estilo y tipo de baile.

Visto de esta manera, aquello que hacen las personas que asisten a la Academia Son de Habana puede ser entendido como un conjunto de prácticas afectivas situadas y conectadas entre sí, espacializadas en sus salones de baile y en cada uno de los espacios de este escenario pedagógico (como el café y los pasillos), o, en algunos casos, debido a la pandemia por el coronavirus, en el hogar de las y los participantes, gracias a la modalidad remota y virtual. Estas prácticas, además, suceden en tiempos específicos y están reguladas por unos horarios, en las clases, en los eventos de baile que ofrece la Academia, o en momentos alternos en los que las alumnas y los alumnos sacan provecho para continuar aprendiendo.

En dichas prácticas, el pasado de cada participante, es decir, aquella historia con el baile previa a su vinculación a la Academia, pero también unas formas de vida, ciertas relaciones sociales y el “repertorio interpretativo” — “...hilos de producción de sentido que operan a través de tropos o motivos familiares, metáforas y formulaciones”<sup>37</sup> (Wetherell, 2012, p. 12)—, afectan el presente de las mismas. Estos últimos pueden ser entendidos como una de las variables sobre las cuales hay que indagar en el análisis del discurso de los participantes en una investigación, y permite comprender la complejidad, la potencial inconsistencia y la variabilidad de sus respuestas a la luz de algún fenómeno que les atañe. En otras palabras, se trata de aquellas “unidades lingüísticas relativamente vinculadas e

37 La cita original dice: “...threads of sense-making that work through familiar tropes, metaphors and formulations” (Wetherell, 2012, p. 12).

internamente consistentes [...] que los hablantes utilizan para construir versiones de las acciones, los procesos cognitivos y otros fenómenos”<sup>38</sup> (Wetherell y Potter, 1996). Estos repertorios se despliegan en el discurso, se combinan y pueden arrojar pistas sobre la construcción, organización y justificación de las explicaciones que las personas dan sobre una situación, sobre lo que sucede *en* la experiencia, es decir, sobre el objeto de análisis de mi investigación.

A esto hay que agregar que, dado que se trata de prácticas afectivo-discursivas, lo vivido es inseparable de las narrativas que cada quien configura durante las entrevistas y conversaciones que hacen parte del trabajo reconstructivo que propongo, y que remiten a recuerdos, e incluso a charlas sostenidas con otras personas en el pasado, o, articuladamente, a sentidos producidos durante los episodios afectivos que aluden al futuro de dichas prácticas. Se trata de comprender el baile como una actividad en la que el afecto es organizado, comunicativo y práctico, y muestra tendencias hacia procesos aparentemente estables, con distintas duraciones en el tiempo, pero también es capaz de generar disturbios en patrones existentes (Wetherell, 2012, p. 13). Sobre las cualidades de las prácticas afectivas y su potencial disruptivo volveré más adelante, cuando me enfoque en el análisis de los casos.

En suma, esta aproximación invita a una reflexión crítica sobre las distintas dimensiones del baile en cuanto acción

38 Tomado de la traducción de José Luis González Díaz del texto “El análisis del discurso y la identificación de los *repertorios interpretativos*”, de Margaret Wetherell y Jonathan Potter. En este artículo, los autores explican su noción de repertorios interpretativos y el uso de este y otros conceptos —variabilidad, construcción y función— en el análisis del discurso, remitiéndose a una investigación sobre el racismo en Nueva Zelanda. En esta aproximación, se entiende que “el lenguaje que se utiliza es una parte constitutiva, y no un medio en el que se traduce la explicación” (Wetherell y Potter, 1996).

social, a la vez que propone un conjunto de nociones teóricas asociadas que permiten enriquecer el proceso de observación, de sistematización y de análisis de lo investigado. Aún más, me sensibiliza respecto a lo que Wetherell explica como la necesidad de “enfocarse en la corporización/encarnación [de los afectos], [de] intentar entender cómo son movidas las personas, qué las atrae, a un énfasis en las repeticiones, los dolores y los placeres, sentimientos y memorias”,<sup>39</sup> una apuesta por poner la atención sobre las personas, lo que hacen y lo que las afecta o las mueve. A ellas está dedicado el primer apartado de este capítulo.

### 3.1. ¿Quién baila?

Steven Alejandro Suárez, ingeniero de sistemas nacido en Bogotá, fue alumno de la Academia Son de Habana hasta mediados del año 2020. Lo conocí en su primera clase, en agosto de 2018, en la que tuve la oportunidad de introducirlo a las dinámicas del lugar y a algunas de las posibilidades de aprendizaje con el baile, como lo hago con cada persona que llega al curso Fundamentos del Baile Social. Dos años después, en plena pandemia por el covid-19, Steven elaboró un relato sobre sus experiencias con el baile como parte de una primera entrevista que le hice, en la que indagué por las motivaciones que lo llevaron a vincularse a la Academia y los contextos previos en las que estas surgieron. En términos de Margaret Wetherell, este fue un ejercicio reconstructivo diseñado para

39 La cita original dice: “to a focus on embodiment, to attempts to understand how people are moved, and what attracts them, to an emphasis on repetitions, pains and pleasures, feelings and memories” (Wetherell, 2012, p. 2).

hacer emerger una narrativa sobre el afecto, para dar sentido a un conjunto de experiencias con el baile.

El ejercicio lo realicé con otras alumnas y otros alumnos de Son de Habana, entre julio de 2020 y febrero de 2021. La pregunta detonadora apuntaba a despertar el recuerdo más antiguo sobre el baile, el primer episodio de su vida en el que hubiera estado presente esta práctica. Para algunos, esto significó hacer memoria sobre un evento de su infancia o adolescencia en el que bailaron por primera vez, solos o con otros/as, o sobre la visión de familiares o amigos bailando, o, incluso, sobre un recuerdo prestado de algún familiar que amaba el baile, como en el caso de Steven.

Partiendo de ese primer recuerdo, sobre el cual volvieron las entrevistadas y los entrevistados en medio de la añoranza, la sorpresa o la amargura, los invité a continuar elaborando su historia con el baile hasta llegar al día en que se vincularon a Son de Habana. Me interesaba comprender quiénes eran cada una de esas personas y cómo habían llegado a Son de Habana, pero también indagar por sus motivos para tomar clases de baile y las experiencias que habían vivido con esta práctica antes de llegar a la Academia. En esas historias emergieron los recuerdos de algunos momentos significativos, contextos, personas y grupos sociales que fueron identificados por los alumnos y las alumnas como relevantes.

Fueron dieciséis las personas entrevistadas, ocho mujeres y ocho hombres, de entre los dieciocho y los cuarenta y siete años. Siete de ellos nacieron en Bogotá; otros cinco, en distintos municipios y ciudades de Colombia, y cuatro, fuera del país (tres de ellas en Venezuela y uno en Ginebra, Suiza). En cuanto a su vinculación a la Academia, solo una de las entrevistadas llevaba menos de un año asistiendo a clases; los demás se inscribieron entre 2017 e inicios de 2020. Nueve de ellos tomaron algunas clases virtuales entre abril y agosto de 2020. Desde que

se retomaron las clases presenciales, solo cuatro de los entrevistados no han regresado al espacio físico de Son de Habana.

### *“¡Parce, yo no sé bailar!”*

Es probable que Steven no haya decidido alguna vez que era el momento de aprender a bailar en una academia. Su historia con el baile implica varias casualidades, y está lejos de ser una persona que soñara desde muy joven con convertirse en un buen bailarín. De hecho, atribuye su inicio a un recuerdo prestado, a las historias que varios familiares le contaban, desde pequeño, sobre la afición de su padre por la salsa. Aunque nunca lo conoció, Steven supo muy pronto que era un amante del baile, y que su canción favorita era *Y no hago más na'*, del Gran Combo de Puerto Rico, aquella con la que habría de invocarlo repetidas veces a lo largo de su vida. De esta manera nació su gusto por la salsa.

No sucedió lo mismo con el baile. Mientras estudiaba en el colegio, Steven nunca se interesó por aprender a bailar y, de hecho, consideraba que esta era una actividad sin sentido, vinculada a una música que entonces no disfrutaba y que empezaba a popularizarse entre las personas de su generación: el reggaeton. No fue sino hasta que cumplió dieciocho años y empezó a salir de rumba cuando se asentó en él la idea de que saber bailar era una necesidad, estrechamente atada a la socialización con otras y otros jóvenes, y a los encuentros festivos. Esto lo motivó a buscar, junto con varios amigos, la manera de adquirir algunos conocimientos básicos y practicar, a pesar de la dificultad que encontraron en hacerlo por su propia cuenta. “Así fue evolucionando esa necesidad, por ejemplo, para alguna cita con alguna persona. Pero fue algo que suprimí por mucho tiempo” (entrevista 8).

La curiosidad se mantuvo hasta que terminó la universidad y empezó a trabajar como ingeniero de calidad en una empresa multinacional. Las salidas a rumbear con las compañeras y compañeros de trabajo cada viernes afianzaron su gusto por el baile y la música, al mismo tiempo que revivieron la frustración que le generaba no sentirse hábil y confiado para disfrutarlos. Un día, mientras caminaba por calles aledañas a la universidad esperando la salida de unos amigos, muy cerca de su trabajo, entró a ver un *show* de comedia que ofrecían en un lugar en el que hasta entonces no se había fijado. Al finalizar el evento, se acercó a preguntar por otras actividades culturales programadas, y así supo que el establecimiento era, también, una academia de baile especializada en salsa. Le ofrecieron una clase de cortesía y se prometió regresar el siguiente miércoles para probar suerte.

La historia de Steven, como la de otros alumnos y otras alumnas de la Academia, está compuesta por una variedad de elementos que se tejen para crear sentido en medio de una experiencia personal en la que el baile se configura como una práctica afectiva. Al volver sobre los distintos episodios que la componen, emergen emociones y sentimientos que se ensamblan con experiencias corporales y con repertorios interpretativos que se articulan, a su vez, con lo narrado. Un buen ejemplo de esto es el conjunto de ocasiones en las que Steven recuerda que salió de rumba con sus compañeros de trabajo y empezó a disfrutar cada vez más del baile, pero percibió que no era capaz de cumplir a cabalidad con lo que se esperaba de él, que carecía de ciertas habilidades, y, por mucho que trataran de enseñarle, continuaba sintiéndose frustrado. En este episodio afectivo es posible rastrear que el sentido, con el cual Steven dota lo sucedido en su relato, está profundamente encarnado en su cuerpo, pues para él es evidente que *algo sucede corporalmente* cuando no logra identificar el ritmo de la música o marcar los pasos como ve que otros los ejecutan. En articulación con esa sensación corporizada se produce la frustración, a pesar

(o más bien, a la luz) del placer que experimenta al escuchar la música y compartir con otros en aquel contexto.

De cierta manera, este episodio afectivo, en diálogo con experiencias y reflexiones previas, terminó por sentar las bases de una certeza: “y entonces esta gente de la oficina siempre salía a bailar, y yo pensaba: ‘¡Parce, pero yo no sé bailar!’. Y empezaron mis compañeras de la oficina a decirme: ‘Venga, le tenemos que enseñar a bailar’. Me invitaban muy seguido. Le empecé a coger muchísimo gusto al baile, pero me frustraba no poder” (entrevista 8). Frente a esta confesión me surgen varias preguntas: ¿cómo se convierte esto en una motivación para tomar clases de baile? ¿Por qué no abandonar el interés ante la dificultad? ¿Qué otras motivaciones palpitan en medio de estas historias con el baile?

### *La oportunidad de aprender, por fin, a bailar*

Para la mayoría de los entrevistados, el baile ha estado presente desde que eran pequeños, por referentes familiares, en el contexto del colegio o en sus experiencias con amigos en espacios festivos. Mientras que para algunos estas experiencias se convierten rápidamente en oportunidades para empezar a hacerse con unos saberes y unas técnicas, en términos bourdieanos, propios de un capital cultural que es el baile, para otros, dichas ocasiones son poco menos que eventos frustrantes e intentos fallidos que terminan por producir sentidos que determinan su relación distante con esta práctica. Para todos, no obstante, parece evidente desde muy pronto que se trata de un capital cultural con un valor social y simbólico, pues, en cuanto actividad ampliamente apreciada en el contexto latinoamericano en el que participan, implica la posibilidad de contar con cierto reconocimiento y prestigio en buena parte de los círculos sociales a los que pertenecen o desean pertenecer.

En Steven, como en otros dos de los alumnos entrevistados, el interés por “saber bailar” crecería después de muchos años, cuando ya eran adultos, y la incapacidad terminaría por convertirse en una carencia evidente y apremiante. Aparecería, también, vinculado a la promesa de poder compartir, por fin, con otras y otros en ambientes festivos, como una deuda pendiente de ser saldada o como un problema relacionado con sus habilidades cognitivas y motrices, y que debía ser resuelto, o al menos enfrentado. Así, de estas tres historias llama la atención que ninguno de sus protagonistas hubiera terminado de sentirse dueño de los saberes, técnicas y capacidades necesarios para bailar, sobre todo en pareja, hasta cuando surgió la incógnita o se encontraron con la oferta de las clases de baile.

Aprender en una academia resulta la opción ideal de cara al historial de intentos fallidos o insuficientes de aprendizaje con familiares, con amigos o amigas, parejas y en contextos de rumba. Para uno de ellos, de hecho, las clases de baile en la Academia se revelaron como la oportunidad para iniciar un proceso formal, por el cual debía pagar y, por consiguiente, asistir con regularidad, fijarse unos objetivos que se alcanzarían transitando por unos niveles de aprendizaje. Esto permite entrever una suerte de formulación acerca de la legitimidad de los procesos de enseñanza vinculados a un ambiente pedagógico, a un contexto de aprendizaje “formalizado”, papel que juega en este caso la Academia; pero también destaca la importancia de la relación entre el cliente y las garantías del servicio que ofrece este tipo de establecimiento, por medio de unos lineamientos pedagógicos,<sup>40</sup> un cuerpo de instructores y una trayectoria de especialización en ritmos y bailes latinos, o mejor, mulatos.

40 A propósito de esto, cito un extracto del texto que explica la estructura de las clases y los talleres en la página web de la Academia: “Son de Habana imparte clases especializadas en ritmos y bailes latinos, con una

Finalmente, habría que agregar aquí una circunstancia interesante. En el caso de uno de los entrevistados, lo que terminó catalizando el impulso que lo condujo a buscar una academia de baile fue su afinidad con la bien conocida metáfora de la *zona de confort*, ampliamente difundida por *youtubers*, *influencers* y todo tipo de figuras públicas, como parte de una ideología capitalista que elabora discursos motivacionales para promover el consumo de una variedad de servicios. Se trata de una metáfora familiar que conceptualiza aquellas prácticas e ideas que los sujetos entienden como rutinarias e integradas a su cotidianidad, en la medida en que no les representa ningún esfuerzo mantenerse en ellas, en oposición a todas aquellas actividades que suponen tomar un riesgo, enfrentarse a alguna situación novedosa o que genera temor o angustia. Tal es, pues, “el empujón” ideológico, en forma de consejo “para la vida” que conduce a la elección de una práctica con la que no se tiene relación o a la que, incluso, se teme, como vehículo para “salir de la zona de confort”.

### *Cambiarle el sabor a una ruptura amorosa*

Una tercera parte de los entrevistados reconoce en una ruptura amorosa el detonante del interés que los llevó a vincularse a una academia de baile: un divorcio, el fin de una relación de larga data, un noviazgo que se termina. A diferencia de los casos analizados en la sección anterior, lo que aquí se hace patente está menos ligado a un interés por aprender a bailar —al menos

metodología basada en ciclos de entrenamiento continuo. Nuestros ciclos los dividimos en básicos, intermedios y avanzados para todas las disciplinas en clases regulares, y nivel máster para avanzados que quieran formarse como instructores o como parte del cuerpo de baile” (Academia Son de Habana, 2021).

no desde cero—, que por hacer de esta práctica y del espacio de la Academia una suerte de “refugio emocional”<sup>41</sup> luego de una ruptura amorosa significativa. Para estas personas, el baile está asociado a la alegría, al goce y al disfrute, desde antes de llegar a la Academia, es una actividad con la que se sienten familiarizados en buena medida y que, en términos generales, les produce placer. Por consiguiente, inscribirse en una academia de baile para distenderse, sanar un dolor profundo o volver a conectar con un estado de tranquilidad y felicidad, después de un evento traumático, se presenta como la solución ideal.

Esta segunda motivación tiene, no obstante, algunos matices. Como pude comprenderlo en el análisis de los relatos con respecto al baile, para unos prima el deseo de bailar para disfrutar un momento de ocio, despejar la mente y olvidarse de aquello que causa dolor; para otros, el interés por rodearse y acompañarse de personas nuevas que compartan su gusto por esta práctica, con las cuales conversar, aprender o salir de fiesta; el afán por cumplir una promesa hecha consigo mismos en el marco de su pasada relación —aprender a bailar juntos o bailar mejor juntos—, o el deseo de volver a conectar con un gusto siempre latente que, sin embargo, se abandonó durante el tiempo que duró un noviazgo. Dependiendo del tipo de ruptura y de la forma de transitar por el flujo emocional derivado de la misma, el interés en socializar es mayor o menor, al igual que el propósito de enriquecer los saberes y técnicas hasta entonces incorporados.

Sin embargo, la mayoría coincide en una formulación: la herida emocional se transforma y se cura por medio de la actividad física y el goce de bailar. Retomando sus palabras, el

41 Término tomado de la propuesta teórica de William Reddy, estudioso de las emociones, sobre el cual volveré más adelante.

baile tiene el potencial de afectar un estado mental y emocional que, luego de la ruptura amorosa, se convierte en una cuestión que debe resolverse. Varios optaron por el entrenamiento en un gimnasio como primera opción y, sin embargo, reconocieron pronto que no se sentían del todo satisfechos. Aun cuando no estuviesen especialmente interesados en socializar, la compañía de otras personas y la posibilidad de disfrutar en conjunto de un gusto por el baile y la música —y, retomando la noción de *educación sentimental* citada páginas atrás, de la salsa en particular—, jugaron un papel fundamental.

En tres de estos casos, además, la ruptura fue definitiva, pues los llevó a tomar decisiones importantes sobre su tiempo y sus prioridades cotidianas, que les permitieron contemplar la viabilidad de vincularse a la Academia. Para otros, influyó igualmente la posibilidad de participar en un nuevo círculo social, conocer personas y ganar confianza para interactuar, iniciar una conversación y crear vínculos.

### *Sacudir la monotonía y espantar la soledad*

La Academia, como un lugar en el cual es posible socializar y crear vínculos significativos, es un imaginario que emerge, con más o menos claridad, en la totalidad de los relatos de las entrevistadas y los entrevistados. Quizá por esto todos comparten una opinión positiva sobre las condiciones del establecimiento que, por ser café y academia, parece el lugar idóneo para conocer personas. Y, aunque son diversos los afectos que se articulan para concretarse en un interés por tomar clases de baile, las sensaciones de monotonía y la soledad parecen ser la pista más visible para comprender esta tercera motivación.

Las circunstancias en las que estas sensaciones emergen son variadas. En algunos casos están directamente ligadas a

un trabajo absorbente, con horarios que se extienden y tareas interminables que producen un agotamiento sostenido durante toda la semana, e incluso los fines de semana; en otros, están relacionadas con enfrentarse al tedio y la soledad en el tiempo que empieza a sobrar después de terminar una relación amorosa y que, como lo mencionan, no tienen idea de cómo sortear; asimismo, la llegada a una nueva ciudad, el proceso de adaptación a una vida lejos de sus seres queridos y amigos, en donde la soledad se acentúa con la percepción de una serie de diferencias culturales, especialmente evidentes en el trato que reciben de las personas y en los modos de relación.

Tomar clases de baile implica, entonces, involucrarse en una práctica que exige cierta regularidad —al menos, una vez por semana— y que promete diversificar la semana laboral y dar variedad a unos contextos sociales conocidos —los compañeros del trabajo, los miembros de la familia, amigos cercanos—. En esta medida, resulta importante para la mayoría que el lugar sea próximo a su trabajo, tenga horarios que se adecuen a sus tiempos —muchos no están disponibles antes de las seis o siete de la noche— e incluso una metodología de aprendizaje y unas normas lo suficientemente flexibles como para permitirles dejar de asistir, recuperar clases, etc.

Socializar, conocer a personas nuevas y participar en un lugar con las condiciones propicias para compartir el baile con otras personas se perfila en estos tres casos como algo más que un añadido: es, si se quiere, un incentivo y una promesa en medio de una situación novedosa, asfixiante o difícil, en la que se acentúan la monotonía y la soledad. Y aquí llama la atención algo más: para muchos es claro, desde antes de tomar la primera clase, que su interés no está en ingresar a una academia de baile especializada en la formación artística y el entrenamiento para competir y participar en *shows*. La mayoría insiste en este punto, incluso sin haber pasado antes por otra

academia. Solo cuatro de las entrevistadas mencionaron una experiencia anterior y reciente en otras escuelas de salsa de la ciudad o de otro país; una de ellas, de hecho, llegó a Son de Habana después de haber desistido en otra academia en la que la participación de las personas que conoció se limitaba a las clases, y nunca daba lugar a la creación de vínculos significativos.

### *El baile: Una cuestión personal*

“Lo único que quería era alejarme de todo, encontrar nuevas personas y *encontrarme a mí misma*” (entrevista 20), afirma una de las entrevistadas, poniendo énfasis en las últimas palabras. Como ella, algunas de las personas llegan a Son de Habana con un interés vital en afirmar la propia identidad por medio del baile. Se trata de casos de muy diversa índole, entre los que juegan un papel importante motivaciones como la de la autoestima, la apropiación cultural y la afirmación personal.

La autoestima, enfocada metafóricamente como un “repertorio interpretativo”, reúne una serie de formulaciones como la necesidad de cortar con conductas autodestructivas, abandonar “relaciones tóxicas” —para retomar la expresión de algunos/as entrevistados/as— y rechazar la noción de “el éxito profesional a costa de todo”. El relato de una de las alumnas entrevistadas, en el que aparecen con especial intensidad estas ideas a modo de explicaciones sobre lo que la motivó a tomar clases, hace hincapié en la necesidad de un cambio que le garantice alimentar el “amor propio” y una valoración positiva sobre sí misma, términos habituales asociados a la noción de *autoestima*.

Me fui para Cali y pasé por todas las terapias. Empecé a investigar cómo tratar las cosas que no había tratado en

tanto tiempo, con psicólogo-brujo, carta astral, psiquiatra, acupuntura, todo. El psiquiatra me dijo que tenía un síndrome amotivacional: 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. Dije: “Necesito hacer cosas que me hagan feliz”, y llegué a Son de Habana. Era el salvavidas que yo necesitaba para lanzarme a mí misma. (Entrevista 9)

Tras el diagnóstico psiquiátrico-médico y el paso por distintos tipos de terapias, este repertorio se articula con el de la afirmación personal. La idea de que el baile es aquello que “la hace feliz” y es el medio para volver a sentirse motivada está íntimamente ligada a la formulación “siempre me ha gustado bailar”. Ella, como otras entrevistadas, reclama el baile como parte constitutiva de su identidad, lo que la acerca a un estado de plenitud. Subyace a estos relatos una certeza: *Bailando soy yo, más que en cualquier otro contexto o actividad*. Así, formulan explicaciones como “Cuando bailo me siento yo, plena”, “La danza hace parte de mi identidad. Si no bailara, no sería igual”, “A la hora de buscar un trabajo, pido que tenga espacio para bailar, porque si no, no me sirve”.

La afirmación personal como “repertorio interpretativo”, por su parte, se nutre de otras formulaciones, como el reencontro con los propios deseos, la búsqueda de sí y la defensa de una práctica relevante y necesaria para el propio bienestar. Por su parte, la apropiación cultural remite a otro tipo de afirmación de una identidad, ahora por la vía de la identificación con un conjunto de formulaciones articuladas a “lo latino”: “Lo llevamos en la sangre”, “Uno sabe cuándo ve a un latino bailando”, “Bailar es hacer algo muy nuestro, que representa a la persona latinoamericana” (entrevista 11).

La presencia latinoamericana se ha borrado de la historia en Europa. “Nos han blanqueado”, dice John Leguízamo.<sup>42</sup>  
 ¿Por qué no hablamos más de nuestra música, de la salsa?  
 ¿Cómo nos vería el resto del mundo y nos veríamos nosotros mismos si quisiéramos más nuestra cultura?  
 Empecé a interesarme más por la cultura propia. Con esa búsqueda llegué al baile: buscando lo que nos hace latinos.  
 (Entrevista 11)

Aquí se configura una noción de “identidad latina” construida desde la diferencia respecto a lo blanco-europeo y la apropiación cultural como acción necesaria para transformar una “mentalidad latinoamericana” históricamente ligada a una percepción de inferioridad que se instala y tiene un efecto sobre las relaciones laborales, la forma de percibir y narrar la propia participación en el intercambio cultural, económico, profesional, etc., a escala global. Este repertorio ocupa el centro del discurso elaborado por uno de los entrevistados en respuesta a la pregunta por sus motivaciones, y se puede entrever en varios de los relatos. Bailar se revela, de nuevo, como un capital cultural, como algo deseable que debe ser apropiado para hacer emerger lo latino, aquello que se lleva en la sangre, con lo que se nace, y que promete proveer a la persona de un valor diferencial en el mercado global de la cultura.

Este caso particular de afirmación personal se articula con la cuestión de “lo latino”, como lo mencioné en el capítulo anterior, concebido como aquello que encarna y hace referencia a un territorio geográfico, pero también a una noción que supo abarcar en los inicios del fenómeno salsero a quienes han vivido

42 Se remite aquí al *show* de comedia *Historia latina para idiotas*, del actor colombiano John Leguízamo.

la experiencia migratoria y la participación en la configuración de contextos comunitarios en Estados Unidos (Quintero, 2009). Para el caso de John Trujillo, quien se acerca al baile para “desblanquearse” y reivindicar un sentido de “orgullo por ser latino”, se entronca con una experiencia de migración de una región pequeña del país de la que proviene, a la inmensa ciudad de Bogotá. En medio de aquello que él llama “una cultura de la desconfianza”, en donde encuentra dificultad para hacer amistades en el trabajo y entre vecinos, tener la necesidad de sentirse parte de “algo” también juega un papel importante en la comprensión de “lo que *nos* hace latinos”.

Ahora, junto con la importancia que se le otorga al interés por relacionarse con otros/as por medio del baile, llama la atención el tono personal que estas personas imprimen al relato y la explicación de sus motivaciones. De esta manera, conciben el baile como una cuestión personal que debe ser atendida con cierto grado de urgencia, como si se tratase de un proyecto ineludible. Incluso, en el caso de John Trujillo, cuando se trata de *ser latino con* otras/os, la motivación se articula con procesos mucho más personales, como superar un sentimiento de inferioridad por ser latinoamericano en una multinacional o por venir de una región pequeña del país. Es, por consiguiente, una cuestión principalmente personal.

Yo misma llegué a Son de Habana con el interés de reconciliarme con el baile para continuar disfrutando de él, para afirmar su importancia en mi vida, como una parte de lo que me compone. A inicios de 2017, después de cuatro años de entrega absoluta al baile, estaba hastiada de los entrenamientos, las presentaciones y el contexto de los festivales; asimismo, estaba embebida en mi trabajo y acababa de terminar una relación amorosa en la que bailar en pareja y formarnos juntos había sido supremamente relevante. Me ocupaba en la búsqueda de una experiencia refrescante para desempolvar mi amor por el

baile en un contexto que no me obligara a profesionalizarme, cuando supe de la existencia de Son de Habana.

### *Afectos, música y baile*

Al flujo afectivo que me movía por la época en que escuché por primera vez de la Academia se sumó mi reciente interés por los bailes afrocubanos, explorados por primera vez con Alexander Barreto en la Academia Paso Latino, lo que me llevó directamente a Son de Habana, donde, según sabía, él había inaugurado un curso especializado en eso. Como yo, dos de las alumnas entrevistadas se sintieron atraídas por el énfasis cubano de Son de Habana, puesto que venían de participar en escuelas de casino en Venezuela. Así pues, quienes llegan a Son de Habana también lo hacen motivados por experiencias previas de goce musical, ligado al disfrute de distintos géneros o estilos sonoros y, en mayor o menor medida, con prácticas de baile con las cuales se han involucrado antes.

Aun cuando podríamos asegurar que estos afectos sonoros existen en la mayoría de los casos —sobre todo con la salsa—, no siempre fue esto lo que motivó a las personas entrevistadas a involucrarse en el baile, o fueron insuficientes para que disfrutaran enteramente de esta práctica. Así pues, en varias oportunidades el gusto por la salsa se ha configurado incluso en independencia del baile. Con la bachata sucede lo contrario: si bien no es generalizado el gusto por este género de música, buena parte de las entrevistadas y los entrevistados manifestaron interés por el baile, que habían visto o experimentado en contextos de rumba. Así pues, el gusto o aversión por otras músicas —algo que he podido observar especialmente con la bachata— no siempre influye en el gusto o rechazo que se pueda sentir por el modo como se bailan. En uno u otro caso, sin

embargo, el desconocimiento de los estilos y géneros musicales, o de baile, es común. Las distinciones entre, por ejemplo, la bachata tradicional dominicana y la llamada *bachata sensual*, o entre un chachachá y un boogaloo o una guaracha, no son claras, aunque se disfrute de esta diversidad en la rumba.

Respecto a los afectos sonoros y el goce musical, habría que hablar sobre un par de historias más, en las que juega un papel fundamental el vínculo amoroso o de deseo, que se puede articular con la experiencia del baile. Aquí, recordando tanto a Quintero como a Gómez y Jaramillo, el baile se asocia a la posibilidad de comunicarse y disfrutar con el otro/otra de las sensaciones que produce la música y el contacto entre los cuerpos. Es el caso de María Fernanda Perdomo, para quien una relación amorosa y la experimentación con el baile en pareja fueron la puerta de entrada a la comprensión del lenguaje de una música que hasta entonces le parecía ajena y enrevesada: la salsa. Fue también el caso de Jacqueline Fonseca y de Jorge Mestre, dos personas que llegaron a la Academia motivadas por enriquecer su lenguaje corporal, incorporar un capital que se traduce en pasos, movimientos, unos esquemas de movimiento y formas corporales que de repente cobran valor al ser apreciados en el cuerpo del otro.

Volviendo con Gómez y Jaramillo, los aprendizajes sentimentales que se elaboran por el goce musical en la rumba posibilitan o son el resultado de la creación de vínculos de amistad, o el baile se liga íntimamente a prácticas de seducción y relaciones amorosas. Por consiguiente, se vuelve supremamente significativo superar obstáculos de comunicación que cada tanto surgen en el camino de esta “educación sentimental”. En el caso de dos de los entrevistados, quienes hacen énfasis en que disfrutaban de bailar con su pareja, un punto crítico puede ser que alguna carencia en los términos que planteo los lleva a sentir que necesitan alimentar la comunicación que se produce

por medio del cuerpo, o que requieren mayor destreza en uno u otro baile para ser reconocidos y valorados por el otro o la otra.

En uno de estos casos, pues, se hace énfasis en que el baile está enlazado con la seducción, e incluso con la sexualidad, y con la posibilidad de establecer vínculos con una persona que se ama o por la que se siente deseo. En su caso, además, esta práctica tiene un valor particular por ser el escenario en el que ella “puede” disfrutar con hombres de raza negra, a quienes atribuye una cercanía mayor al goce de la música y el movimiento. A este imaginario en particular ella se refiere en el siguiente apartado, donde habla sobre “las rumbas de negros” en Bogotá y los bares que le gusta frecuentar:

[Esos bares] tenían una particularidad, y es que eran bares muy oscuros. Un hueco al que no le entraba aire. Y la gente era muy alegre. Y reitero: para la mujer puede ser algo novedoso. Tú, acostumbrada a bailar con tu pareja blanca, que está acostumbrada a que el paso sea abierto, y viene un hombre, 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, te queda gustando esa sensación que te genera, o lo que te transmite esa persona en ese momento. Entonces, ¿qué haces? Volver, buscar, experimentar más ese tipo de sensaciones. (Entrevista 21)

Partiendo de estas experiencias sensibles, ella decide continuar indagando en bailes que le permitan conectar con, diríamos, bailes mulatos cuya africanía es predominante. Retomando sus palabras, lo que la motivó de manera puntual a entrar a la Academia fue el interés que un baile en particular, la kizomba, despertó en ella. Después de consultar algunos videos en internet, concluyó que era “lo que necesitaba, [puesto que]

en general aparecían un negro y un blanco, una mujer blanca y un hombre negro [bailando]” (entrevista 21). Así pues, la kizomba “aparece” para ella como la encarnación de su ideal romántico-sexual, y constituye una promesa en forma de aprendizaje, mediante el cual espera “convertirse” en sujeto deseable, al comprender un tipo particular de esquema corporal.

Un segundo caso parte de un episodio afectivo narrado de esta manera por uno de los entrevistados:

En junio de 2019 me volví a encontrar con una chica de la universidad, y ella era de bailar mucho. [Sin embargo,] nunca pensé que la experiencia iba a ser distinta [a la que había tenido] con otras chicas [con las que había salido] y también bailaban. [...] Pero ella, en nuestra tercera cita, me llevó, sin decirme a dónde, a un rumbadero un poco vacío, pero en el que todos la conocían. [...] Me explicó que me llevaba porque había una clase, y luego rumba. Me dijo que era de bachata, y le dije que no me gustaba la bachata. Nos sentamos y éramos los únicos. Fue muy incómodo para mí. Luego de que se acabó, sonó una salsa muy rápida. Ella me dio un beso y me dijo que iba a bailar y ya volvía. Empezaron todos a organizarse en círculo, y todos empezaron a ejecutar las mismas figuras: cambiar de pareja, sonreír... absoluta obriedad. Cuando ella volvió, le dije: “Tú no te sientas: sigue bailando. ¡Eso fue increíble! ¿Y con qué moral me paro yo ahora?”. Por primera vez me juzgué incapaz de bailar: ¡qué pereza bailar conmigo!, etc. (Entrevista 12)

En el relato de Jorge Mestre, con quien empecé una relación en 2019, al igual que en el de varios de los alumnos y alumnas entrevistados, el baile aparece conceptualizado como una práctica familiar en la cual se siente cómodo y en

confianza. Sin embargo, esa relativa estabilidad en los afectos vinculados a dicha práctica se trastoca a raíz de un episodio vivido el día en que lo invité a un “social” que habían organizado amigos de otra academia. Retomando sus palabras, lo que sucedió después de aquella experiencia, en la que se sintió extrañado frente a su propia percepción como “buen bailarín”, incómodo y frustrado, representó un cambio por el cual empezó a juzgarse de una forma diferente y comprendió que “ya no había vuelta atrás, pues había visto lo que otras personas hacían con su cuerpo, y no podía hacer como que el mundo no había cambiado” (entrevista 12).

Los afectos que aquí se configuran, aunque no coinciden del todo con lo que hemos visto hasta ahora en términos de que no están vinculados a una ruptura amorosa, la necesidad de aprender por fin a bailar, un afán por sacudir la monotonía y la soledad, o afirmar la propia identidad, apuntan una vez más a la conceptualización del baile como un capital cultural y corporal. En este caso adquiere cierta especificidad, puesto que no se trata de incorporar unos conocimientos y unas habilidades que están en juego en el campo de la cultura del baile, sino, específicamente, en el campo del baile formalizado, el de las academias de baile, en donde se hace necesario saber y diferenciar entre estilos, dominar técnicas y esquemas corporales, entre otras variables mencionadas en el capítulo anterior.

No basta saber bailar como se aprendió en casa, con familiares o en la rumba: ahora hace falta conocer este nuevo lenguaje, sus expresiones y modismos, para poder entablar una comunicación corporal y disfrutar de una experiencia sensible con una persona o un ideal de pareja con quien se quiere vivir esta práctica. Como veremos más adelante, esta motivación, aunque no es tan usual como las demás, empezará a cobrar cada vez más relevancia para algunos, a medida que empiecen a avanzar en su proceso de aprendizaje.

## *En últimas, ¿por qué aprender a bailar en una academia?*

Aun cuando el abanico de intereses, repertorios y afectos que se articulan es muy variado, todos coinciden en considerar el baile una práctica con un valor cultural, social y simbólico en la cual es deseable invertir. También hay que reconocer que el gusto particular por la salsa, por ese conjunto de músicas y todo lo que las acompaña en cuanto movimiento cultural, juega un papel primordial, para la mayoría. Algunos ya se consideraban salseros antes de ingresar a la Academia, y argumentan que la salsa los ha acompañado desde la infancia. Los que menos, reconocen que su amor surgió de la mano de algunas experiencias significativas, en el marco de una relación amorosa, una amistad o un vínculo familiar.

Así pues, la elección de una academia de salsa no es gratuita: es, más bien, una consecuencia de los múltiples afectos que las personas han configurado en su vida en relación con estas músicas, como con imaginarios que se articulan a las mismas y a sus prácticas de baile, y que las mueven a participar en un proceso de aprendizaje que les permita empezar a disfrutar de las mismas, o seguir haciéndolo.

Ahora, ¿qué sucede cuando estas motivaciones se insertan en el contexto específico de esta academia? ¿Qué sugiere el hecho de que se transformen, o incluso cambien por completo, como lo veremos, una vez estas personas empiezan a participar con regularidad en las clases y otros eventos? Partiendo de lo narrado por las alumnas y los alumnos en sus relatos, ¿qué funciones termina por cumplir la academia en su vida? En la siguiente sección me propongo responder a estas y otras cuestiones relevantes.

## 3.2. El baile, una práctica afectiva: Sentir es crear sentido

Entré por hacer algo, pero no por aprender, porque yo sentía que bailaba bien. Fue a finales del 2017. Me metí a básico, esperando que me fuera bien. Ahí me di cuenta de que realmente no sabía nada de baile como tal. No iba con intención de hacer amigos ni de buscar pareja; al contrario: no ponía atención a que estuvieran otras personas, pero me gustó tanto que terminé pagando *full pass*. Salía del trabajo y pegaba para allá. En consecuencia, empecé a hacer amigos, caí en un grupo maravilloso. Se da como un resurgir de mi relación con el baile con ese pretexto de desahogarme de lo que estaba. [...] Con el tiempo superé la tusa y continué vinculado. El objetivo inicial cambió: el grupo de amigos, o grupo de apoyo, el interés por aprender. (Entrevista 13)

Para Richard Acosta, el alumno más antiguo entre los entrevistados, el baile como práctica afectiva tomó nuevos matices a medida que fue participando en las clases, conociendo personas nuevas y entrando en contacto con los conocimientos, habilidades y técnicas que allí se enseñan. En términos de Margaret Wetherell, las experiencias vividas en la Academia empiezan a señalar disturbios y problemas en patrones existentes (2012, p. 13), en los cuales el afecto se ha estabilizado hasta convertirse en *habitus*.

En diálogo con Pierre Bourdieu, Wetherell retoma el concepto de *habitus*, aquel proceso por el cual nos apropiamos/adquirimos un “sedimento de disposiciones, preferencias,

gustos, actitudes naturales, habilidades y posturas”<sup>43</sup> (Wetherell, 2012, p. 105) por medio del entrenamiento, la observación y el modelaje/imitación. Este proceso pasa a convertirse, también, gracias a nuestra capacidad de adaptación inteligente y reflexiva a nuevas condiciones, en un proceso de autocreación activa. En esta medida, explica la autora, el *habitus* es tan físico como mental, y se inscribe en nuestro cuerpo. Desde esta perspectiva bourdiana, el afecto y las emociones, según argumenta Wetherell, se presentan como fuerzas principalmente conservadoras, en la medida en que aquellas situaciones que amenazan la trayectoria social implicada en uno u otro *habitus* tienden a producir una gran ansiedad en las personas. Esto, igualmente, dado el *habitus* está estrechamente relacionado con el valor social, con la distinción que una persona reclama, pues acarrea su capital cultural (Wetherell, 2012, p. 108).

De regreso al caso de Richard, diría que su forma de bailar, que da cuenta de unas habilidades y unos modos incorporados por medio de la imitación y el entrenamiento en ambientes no formalizados, entre sus familiares y amigos en Cali, supone para él cierto reconocimiento y valor social. Esto, sobre todo, dada la alta estima de la cual goza la trayectoria social del llamado “estilo caleño” en Colombia y, de cierta manera, en el mundo. En esa medida, estaríamos hablando de una suerte de *habitus*, un proceso físico y mental que conserva el pasado, que recrea y reproduce lo incorporado, lo inscrito en el cuerpo, por medio de unas emociones y unos afectos. Sin embargo —y he aquí el punto de inflexión que propone Wetherell sobre la teoría bourdiana—, haría falta ver con mayor detalle el comportamiento de los afectos en las prácticas, puesto que aquellos no solo tienden a

43 En el original, “sediment of dispositions, preferences/tastes, natural attitudes, skills and standpoints” (Wetherell, 2012, p. 108).

conservar y preservar, sino que también pueden producir, tanto o igual, cambios en esos patrones o *habitus* a los que se ha llegado.

Tal es, en mi opinión, lo que sucedió con Richard cuando se enfrentó a sus clases de baile en la Academia. Ante la nueva situación, en la que empezó a establecer lazos significativos de amistad con algunas personas, atravesados por una experiencia conjunta de aprendizaje en la que unos saberes novedosos retaban sus nociones sobre qué es bailar, cómo se baila esta u otra música, qué esquemas de movimiento hay que incorporar..., sumado a una sensación de alivio paulatino respecto a su situación emocional, Richard configuró en su práctica afectos que terminaron por trastocar la estabilidad de su *habitus*. A pesar de la frustración y el desconcierto, concluyó que aquello sobre lo que cimentaba su valor social en términos de baile constituía una de las muchas formas posibles de desplegar un capital cultural y de ser reconocido por poseerlo. “Fue algo curiosísimo: no diferenciaba la salsa casino de la timba, que la entendía como un ritmo más que se bailaba igual. Yo no sabía que eso existía, ni la línea ni el casino” (entrevista 13).

Y aún hay algo más que llama mi atención en su explicación sobre lo vivido desde su llegada a Son de Habana: me refiero a la comparación que hace, un poco más adelante en su relato, entre la Academia y el espacio sagrado. Retomando sus palabras, entre 2017 y 2018, Son de Habana se convirtió para él en un nicho sagrado que lo alejaba de los problemas y de “la pensadera”; le daba gusto llegar al lugar físico, pues lo sentía fraternal, un lugar de “armonía, paz, tranquilidad, risas, camaradería” (entrevista 13). En este extracto se puede intuir cómo opera un “repertorio interpretativo” particular, el de la sacralidad de ciertos contextos, extraído probablemente de la formación y el oficio sacerdotal de Richard.

Como sucede con Richard, la relación con la Academia, sus espacios, la gente que allí confluye y las prácticas de baile, juegan

un papel en la configuración del baile como una práctica afectiva para otras alumnas y otros alumnos. Partiendo de sus relatos es posible analizar cómo el afecto “estalla” durante esas experiencias y se crean sentidos encarnados y múltiples. Como resultado de este ejercicio de detenerme sobre lo que se transforma o se refuerza con la participación en las clases y el involucramiento en las distintas actividades y momentos de la Academia, propongo algunas funciones que, según considero, este lugar termina cumpliendo en la vida de las alumnas y los alumnos.

Para ello 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.<sup>44</sup> Algo bastante similar sucede en mi propia investigación, según lo explicaré a continuación.

44 “Ante todo, el *gym* aísla de la calle y desempeña la función de escudo contra la inseguridad del gueto y las presiones de la vida cotidiana; a modo de santuario, ofrece un espacio protegido, cerrado, reservado, donde uno puede sustraerse a las miserias de una existencia vulgar y a la mala fortuna que la cultura y la economía de la calle reservan a los jóvenes nacidos y encerrados en el espacio vergonzoso y abandonado de todos que es el gueto negro. El *gym* es, además, una escuela de moralidad en el sentido de Durkheim, es decir, una máquina de fabricar el espíritu de la disciplina, la vinculación al grupo, el respeto tanto por los demás como por uno mismo y la autonomía de la voluntad, aspectos indispensables para el desarrollo de la vocación pugilística. Por último, el gimnasio es el vector de una desbanalización de la vida cotidiana, al convertir la rutina y la remodelación corporal en el medio de acceder a un universo distintivo en el que se entremezclan aventura, honor masculino y prestigio” (Wacquant, 2006, p. 30).

## *Las funciones dancísticas y extradancísticas de una academia de baile*

Al igual que sucede con Richard, el resto de las entrevistadas y los entrevistados reconocen haberse enfrentado muy pronto al despliegue de saberes y técnicas que ofrece la Academia como universo en sí mismo, en una mezcla de sorpresa, desconcierto y fascinación. Una vez empiezan a participar en las conversaciones con otros y con sus profesores, durante las clases que se centran en las particularidades de cada estilo de baile, los conocimientos propios de uno u otro género musical, las habilidades técnicas que pueden aprender y que son transversales a todos los bailes, las alumnas y los alumnos entran en relación con la “misión técnica reconocida” de la Academia —para utilizar la expresión de Wacquant—, que implica la transmisión de unas habilidades y la administración de un capital corporal.

¿Qué tipo de habilidades técnicas se enseñan allí? Por una parte, aquellas habilidades que permiten comprender las pisadas, el balance y tránsito del peso corporal de un pie a otro, o del metatarso a la planta y al talón, para interpretar el ritmo de la música, avanzar en distintas direcciones, reducir la fricción y aumentar la velocidad de un paso. Asimismo, el conjunto de movimientos, contracciones e impulsos que hacen posible la ejecución de un giro; los gestos y las formas de contacto a través de yemas, dedos y manos, para indicar una figura o adorno; el manejo de la contracción muscular y la relajación en brazos y espalda para seguir una indicación, y, por supuesto, la coordinación entre la base rítmica interpretada por las pisadas, y los movimientos de la parte alta del cuerpo, que crean las figuras en pareja, los adornos y acompañamientos de brazos, hombros, pecho, etc. Estas son solo algunas de las habilidades técnicas

que, en forma de *actos*, contribuyen a un proceso de educación del cuerpo, a “habituarlo” por medio del trabajo pedagógico (Wacquant, 2006, p. 67).



**Imagen 28.** Ensayo de salsa colombiana, con técnica de brazos para estilo femenino, en la Academia Son de Habana. 28 de marzo de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Durante las clases se trabajan de distintas maneras estas habilidades, haciendo énfasis en la forma particular en que se hacen efectivas y que les permiten a las personas ejecutar los ejercicios propuestos, dependiendo del estilo de baile que se enseña. En este proceso de educación del cuerpo, cada alumno trabaja, pero es la profesora o el profesor quien se encarga de “transmitir de forma práctica, por *incorporación directa*, un conocimiento práctico de esquemas fundamentales” (Wacquant, 2006, p. 67), por medio de, por lo menos, tres modalidades de instrucción: la demostración, la guía táctil y la explicación verbal. La primera se puede desglosar en la muestra frente al espejo, en la que quien enseña invita a la mimesis de sus movimientos, posturas y gestos a quienes lo ven y se ven reflejados allí, pero

también en la demostración cara a cara, sin hacer uso del espejo, en la que usualmente se pide al alumno/a que fije su atención en partes específicas del cuerpo (pies, rodillas, cadera, etc.). Estas demostraciones suelen ir acompañadas del uso de los nombres de los pasos o figuras, como recurso principalmente nemotécnico.



**Imagen 29.** Explicación de tensión en agarre de pareja. Clase de “Fundamentos del baile social”, en la Academia Son de Habana. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

Con “guía táctil” me refiero a la instrucción que se da invitando a las personas a *sentir* en el hacer, a percibir los cambios de peso, la tensión de un músculo, la fuerza o la resistencia que produce un movimiento. Yo suelo utilizar este tipo de instrucción, para la cual pido a mis alumnas/os que coloquen sus manos sobre mis hombros, espalda o incluso mis caderas, o muevo alguna parte de su cuerpo. Esta instrucción también suele darse por medio del abrazo, agarre/postura que, por ser el de mayor contacto entre ambos cuerpos, permite transmitir lo que va sucediendo con el movimiento. La guía táctil suele ir acompañada de preguntas

para identificar si la persona siente alguna diferencia respecto a lo que venía experimentando en la ejecución, o reconoce algo que enriquece el aprendizaje. Es especialmente significativa cuando la instrucción por demostración no es clara para quien aprende y, por consiguiente, no puede ser imitada.

La explicación verbal no es capaz de reemplazar ninguna de las anteriores, dado el carácter eminentemente práctico de esta educación del cuerpo, pero se convierte en una instrucción en sí misma (y no solo un refuerzo de las habilidades mnemotécnicas por medio de la nomenclatura de los pasos o figuras) cuando se apela a expresiones como “Sube un poco más el brazo”, “Utiliza solamente el metatarso”, “Punta, talón, punta, talón”, “Dobla un poco más las rodillas”. En estas instrucciones verbales se llama la atención sobre partes específicas del cuerpo, músculos que hay que contraer, articulaciones en las que hay que enfatizar, el alcance de la extensión de las extremidades, entre otros fragmentos de información. De alguna forma, estas explicaciones se dan cuando el/la profesor/a ve algo que la persona no está viendo, algo de lo que no se es consciente y cuya causa, se diría, está fuera de sus patrones de comprensión.

Funcionan como explicaciones verbales, también, las metáforas que algunos/as profesores/as utilizamos para reforzar la comprensión de un movimiento que se está enseñando y su funcionamiento, o para hacer énfasis sobre la forma incorrecta de ejecutarlo. Algunas de estas metáforas apelan a imágenes de la vida cotidiana (“el paso cojo”, “el chichí de perro”, “meter un cambio”) o extraídas de otras disciplinas (“el paso elipse”, “el paso círculo”, “el estímulo-respuesta”).<sup>45</sup> Se trata de expresiones que suelen calar en la memoria de las alumnas y los alumnos,

45 Estas expresiones las he registrado en mis ejercicios de observación participante en las clases.

por lo risibles, lo ingeniosas o lo vívidas que son las imágenes que evocan.

El concepto de *artesanía*, de Richard Sennett, resulta sumamente interesante y sugerente para comprender la función dancística que cumple esta academia de baile. La artesanía como aquel “impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más”, y que no alude exclusivamente al trabajo manual especializado (Sennett, 2006, p. 20). La academia de baile es una suerte de taller *del* movimiento. Allí, el gran artesano es el/la profesor/a de baile que alcanza su maestría por la capacidad de iniciar y formar a sus alumnos, de trabajar *en* y *con* ellos el movimiento. Sus aprendices se comprometen con la educación de su propio cuerpo y con la comprensión de la música (el ritmo, antes que todo) para trabajar la materia que es el movimiento. Con esta inversión y trabajo, desarrollan una maestría en distintas áreas: pasos libres, baile en pareja, interpretación musical, trabajo del lenguaje corporal (esquemas de movimiento y formas corporales).

Tomando la expresión de uno de los alumnos entrevistados, la academia podría ser entendida como una auténtica “universidad de la salsa” —y de los bailes mulatos—, donde los asistentes cursan distintos programas, para especializarse en uno u otro estilo. En dichos programas se invierte para acceder a un capital cultural y corporal que hace efectivo un valor social. Se podría decir, incluso, que cada persona elige los contenidos que harán parte de su trayectoria de aprendizaje, tomando aquellas asignaturas que la acerquen a eso que desea trabajar *en* y *con* su cuerpo.

### *Funciones extradancísticas*

La Academia de baile cumple otras funciones importantes, entre las cuales se cuenta la de ser un *refugio emocional* en el que

las personas esperan hallar sosiego, distenderse y sobreponerse a ciertos estados emocionales más o menos cotidianos, como el malestar producto del exceso de trabajo, de las dificultades familiares, los problemas en pareja, etc. A este lugar asisten, según explican, para aligerar cargas y liberar estrés por medio del encuentro con otros con quienes se comparte el goce del baile y la música, en pro del bienestar y buscando ponerse al abrigo de una atmósfera emocional aparentemente generalizada. Aun a la luz de las experiencias frustrantes, incómodas o decepcionantes, la academia se convierte para muchos en un santuario, en los términos del alumno Richard Acosta, un lugar que transmite “armonía, paz y tranquilidad”.

El concepto de *refugio emocional* lo tomo de William Reddy, reconocido estudioso de las emociones, quien habla de ciertas prácticas y lugares en los que las personas pueden refugiarse de una multiplicidad de expectativas emocionales que son normativas en una sociedad<sup>46</sup> y un tiempo particulares. De hecho, salta a la vista en las distintas entrevistas realizadas a alumnos y alumnas una sensación de bienestar profundo, producto de su participación en una atmósfera que colma los vacíos (cierto grado de infelicidad o insatisfacción) que no llenan la realización personal y el éxito profesional, que carecen del peso que se les atribuye en el ámbito laboral, en casa, entre amigos y con sus parejas.

De igual forma, este lugar brinda un respiro de ciertos estilos hegemónicos de comportamiento y actuación, determinados por la hiperproductividad, el temple competitivo y la formalidad laboral, entre otros.

46 Esta explicación sobre el concepto acuñado por Reddy fue tomada del trabajo de Leidy Paola Bolaños Florida “El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las Ciencias Sociales del siglo xx” (2016).

Por otra parte, la Academia se presta como escenario para compartir con otros y ser celebrado por los logros alcanzados en un proceso de aprendizaje, lo que implica el descubrimiento de un valor propio muchas veces desconocido hasta entonces. Sucede de una forma profunda y significativa, en la que no hace falta contar nada sobre la propia vida, ocupaciones, profesión y demás. Esto se entronca con una tercera función de la academia en su papel de *plataforma social*, como contexto que invita a las personas a salir de los círculos habituales compuestos por compañeros de trabajo, familiares y amigos, para encontrarse con personas desconocidas gracias a un interés común. Dicha función se concreta por medio de la oferta de actividades distintas a las clases, como los “sociales”, los talleres especializados, la convocatoria para participar en conjunto en festivales como Salsa al Parque, las prácticas de los viernes y otros eventos culturales. El café, en sí mismo, está constantemente disponible con este propósito.



**Imagen 30.** Grupo de alumnos, alumnas y profesor en el café de la Academia Son de Habana. 23 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

La heterogeneidad de perfiles, en términos profesionales, pero también de origen y clase social, es uno de los atractivos de esta plataforma social, y hace eco a las palabras de Nelson Gómez y Jefferson Jaramillo: para algunos, la academia ha sido un lugar para estrechar lazos de amistad o entrar en una relación amorosa (2013, p. 100). O, cuando menos, es un espacio en el que surgen conversaciones espontáneas que terminan por abrir las puertas a las distintas trayectorias personales o, al menos, a las motivaciones y experiencias que los condujeron hasta allí. Aun para quienes no llegan a forjar relaciones cercanas y significativas, las posibilidades de socialización están a la mano.

Una cuarta función es la de *laboratorio de experiencias*, para utilizar las palabras de uno de los entrevistados, pues el baile toma múltiples sentidos que diversifican la experiencia hasta entonces vivida en la rumba. Como otros escenarios pedagógicos, la Academia 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 práctica lo aprendido.

El interés por comprender este lenguaje se ha vuelto muy específico. Ahora hago un montón de movimientos sin pensarlo tanto, empiezo a entender lo que hacen otros cuando los veo. Se convirtió en un problema específico de la salsa, para comprender los estilos, el *swing* y la corporalidad de cada estilo y cada maestro. Todo eso se convirtió en una cuestión motivante en sí misma: [...] probar, ver, hacer, incorporar. Además, hacerse hincha de un estilo de baile (hincha de la salsa colombiana). La primera vez que entré a una clase [de estilo] colombiano, no sabía lo difícil que podía ser. En lugar de frustrarme, eso me motivó más. Así pasa con mis amigos de la Academia. Cada uno habla de lo que siente y por qué le gusta de

bailar, de los estilos, se convierte en todo un laboratorio de experiencias. Cada proceso de aprendizaje es distinto, pero todos estamos hablando una misma lengua, y hablamos desde la especificidad de cada experiencia. (Entrevista 12)

Esta función se acentúa, de nuevo, gracias a los momentos en los que surge la conversación, y en ella se discuten los sentires y afinidades relacionados con los géneros, los estilos o la música. Gracias a esos intercambios, el baile se convierte en una práctica valiosa en sí misma por la curiosidad que despiertan los múltiples conocimientos que de ella se despliegan, por su potencial como actividad para el ocio y el entretenimiento, sin fines productivos. Incluso, como anotan algunos/as de los/las entrevistados/as, esto deriva de la posibilidad de desvincularlo del consumo de alcohol y otras sustancias, al igual que de la carga de ciertos espacios en los que las personas buscan parejas ocasionales o duraderas.

En la Academia, como laboratorio, es posible hallar unas condiciones favorables para probar los roles en el baile en pareja, los pasos y movimientos recién aprendidos y que se espera afianzar, para aprender a combinarlos y dotarlos de un estilo propio. Para algunos, esto implica atreverse a bailar con una música que consideraban desagradable,<sup>47</sup> hacer pareja con personas que en otras circunstancias no habrían invitado a bailar, o comprender las diversas formas en que las personas administran su capital corporal y trabajan el movimiento. En resumidas cuentas, cumple una función de escenario para la prueba y el error; para la

47 Para varios alumnos y alumnas esto sucedió con la bachata, género musical del que no disfrutaban y que consideraban de mal gusto, por el tipo de voces que se acostumbran incorporar (especialmente en las canciones más recientes, de cantantes como Romeo Santos y Prince Royce), o por los sonidos que producen las guitarras.

preparación de un repertorio para la rumba, muchas veces elaborado con la ayuda de otros; para la incorporación de habilidades técnicas, pero también de sensaciones y saberes vinculados a la música, la historia de algunos pasos y figuras, la gestualidad propia de uno u otro estilo.



**Imagen 31.** Clase de bachata sensual intermedia en la Academia Son de Habana. 25 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

### *El asidero para una práctica*

Con la participación constante y más o menos cotidiana en las clases de baile, las motivaciones que alguna vez llevaron a las alumnas y los alumnos entrevistados/as, articuladas con sus historias personales, se reelaboran o afirman, y se enriquecen, en cualquiera de los dos casos, con las experiencias que los afectan y los mueven, pues se detonan sentidos que se encarnan en el cuerpo. Algunos de esos sentidos están relacionados con las vivencias de los modos en que se hace efectiva la misión técnica de la academia, en esos aprendizajes y significados sociales de

los cuales se apropian activamente, y que entran en diálogo con el pasado de cada persona y con sus expectativas hacia el futuro, muchas veces de formas no placenteras, que terminan por confrontarlos o por generar frustración y vergüenza.

Los relatos de las entrevistadas y los entrevistados, al igual que mis propias observaciones, aportan un conjunto de interesantes ejemplos de estas experiencias. Contactos incómodos e inesperados en medio de un paso de baile, que llegan a retar, incluso, nociones personales de la moralidad y a producir fuertes reacciones de vergüenza. El encuentro con esquemas de movimiento o formas corporales que se consideran prescindibles o inútiles para el baile en la rumba, fuera de la academia y de los “códigos lingüísticos” de los estilos que allí se enseñan. Experiencias corporales con el trabajo artesanal del movimiento detonan el miedo y producen inmovilidad, en medio de la confusión por no entender la música, por no encontrar coordinación con otra persona, por sentirse vulnerable ante la mirada del otro o la otra, expuesto a o amenazado por un problema que no pueden resolver en el instante concreto de la ejecución de un paso o una secuencia.

Lo que se vive en la Academia dialoga, además, con lo que se ha aprendido en la rumba, de la familia y en otras academias, sobre el movimiento, el cuerpo, el contacto con otras personas, etc. Se enseñan allí técnicas y estéticas corporales, siguiendo los términos de Andrea Tilagüy, para varios propósitos abiertamente enunciados, como “embellecer” o “dotar de calidad” el baile. Asimismo, se diseñan prácticas que, por distintas rutas, apuntan a feminizar el cuerpo por medio del baile (Tilagüy, 2019, p. 9), como las clases dedicadas a “estilos femeninos”, pero también la vinculación del uso de tacones de baile como tecnología para encarnar lo femenino. Algo similar sucede con la masculinización del cuerpo con movimientos y atributos de carácter que deben evidenciar seguridad, claridad y cordialidad en “el manejo de la pareja”, que deben invitar a los bailarines

a convertirse, además, en agentes que aseguran la “exhibición” de la mujer, “la parte bonita y armoniosa del baile”.

¿Cómo y en qué medida *afectan y se ven afectadas* estas experiencias corporales por lo que las personas viven al bailar? En primer lugar, se configuran afectos que tienen un efecto directo sobre el goce musical y del baile. Por ejemplo, varios/as de los/las entrevistados/as aluden a que un estilo, sus esquemas de movimiento y formas corporales les han permitido identificarse, sentirse en diálogo con lo que entienden como “su carácter”: más tranquilo, más desparpajado, más elegante, etc. Se les atribuyen, así, a las formas de bailar, cualidades que vinculan lo corporal con unos “tipos/personalidades”. Esto será importante, aunque no determinante, en la conformación de “parches” o grupos pequeños de amigos.

La participación en estos grupos de amigos, que se convierten, para algunas personas, en verdaderos soportes emocionales o “grupos de apoyo”, para usar una expresión de Richard Acosta, es otra de las variables fundamentales en la configuración del baile como una práctica afectiva. Como parte de esa plataforma social resulta valiosa la posibilidad de hacer parte de algo, de pertenecer, de saberse reconocido e incluido en las dinámicas de interacción que poco a poco configuran vínculos significativos. Para algunas/os de los entrevistados/as, la Academia Son de Habana ha sido, además, una plataforma para relacionarse con personas que comparten su nacionalidad, hablando del caso específico de las venezolanas y los venezolanos. En este caso, pertenecer a una pequeña comunidad implica, también, entablar amistad con personas con quienes se comparten vínculos afectivos hacia un territorio, unas culturas y unas memorias identitarias.

Estos y muchos otros son los sentidos que alumnos y alumnas han creado, *en y con* el baile, en las clases, por medio de conversaciones, salidas, la participación en eventos propios de la Academia o al margen de ella, entre otros. El lugar se convierte,

pues, en el asidero de unas prácticas afectivas, unos procesos en constante configuración en los que es posible comprender las particularidades de una u otra experiencia personal, tanto como los sentidos que empiezan a compartirse y socializarse.

Visto esto, el siguiente apartado es un intento de comprender cómo la coyuntura actual por la emergencia sanitaria, y un conjunto de prácticas sociales asociadas a esta, se articulan con las prácticas afectivas de alumnos y alumnas de la Academia: la virtualidad, la interacción remota, la cuarentena, entre otras experiencias.

### 3.3. #ElBaileNosUne: Las clases *online*

Para Andrea Cárdenas el cambio fue abrupto y difícil. Llevaba unos siete meses asistiendo a Son de Habana y no más de dos meses disfrutando de un *full pass* con el cual se había entregado en cuerpo y alma, de lunes a sábados, a tomar clases. Había entablado amistad con varias personas y tenía el firme propósito de continuar avanzando con ellos en su proceso de aprendizaje. Sin embargo, no dudó en asumir las medidas de aislamiento preventivo ante la emergencia sanitaria y de cara a una circunstancia ineludible: sus padres hacían parte de la población más vulnerable a los efectos del contagio con el virus.

Pasamos de tres horas diarias a tres horas semanales. Me he preguntado qué tan contraproducente es estar aislados, lejos del contacto social, de las interacciones. Ese contacto social sirve para liberar estrés y ya no lo estamos liberando. De las clases virtuales salgo mamada. Siento que es un trabajo de estar consciente en mi casa y hacer las cosas lo mejor que pueda. Espero con ansias la siguiente clase. Ese contacto me hace falta. (Entrevista 9)

Al igual que Andrea, las personas que decidieron sumarse a las clases virtuales se hicieron un lugar en su espacio doméstico para seguir aprendiendo. Para la mayoría, esta continuó siendo una práctica de esparcimiento posterior al trabajo y se convirtió en la única vía para hacer actividad física. Recuerdan con agradecimiento haber asumido sus clases como una razón para cortar con las jornadas que se hicieron más extensas que nunca. No obstante, el tiempo que antes le dedicaban a este aprendizaje se redujo considerablemente en la mayoría de los casos, como bien lo menciona Andrea. Y, aun así, no dejó de representar una oportunidad de hallar bienestar en medio del exceso de trabajo, la quietud, la desazón emocional, mental y corporal.



**Imagen 32.** Alumna tomando una clase virtual en casa. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

La dinámica era la siguiente: minutos antes de la hora programada recibían un enlace con el cual accedían a la plataforma de Zoom. En buena parte de los casos esta era la señal para poner en marcha una serie de maromas que les permitían acomodar su cuarto u otro espacio de la casa —un estudio

o la sala común—. Algunos incluso levantaban un colchón, corrían una mesa o doblaban un tapete para disponer de cierta comodidad. Comprobar la conexión a internet, acomodar el equipo —computador, *tablet*, celular— para tener una buena perspectiva de sí y de la imagen en la pantalla, y conectarse.

Quizás lo más impresionante era no ver las caras de muchos. No porque tuviesen la cámara apagada, porque la mayoría la prendíamos, sino porque, para poder tener una vista completa de todo el cuerpo y que el profe pudiera ver lo que estábamos haciendo, era necesario ocultar la cabeza. No cabía todo en la cámara. Y si querías aparecer completo, tenías que alejarte muchísimo del computador. Pero entonces no había espacio o no alcanzabas a escuchar bien la música, porque los parlantes del computador no dan. Si querías hacer una pregunta te tocaba correr para prender tu micrófono antes de que el profe volviera a poner la música. (Conversación personal con Jorge F. Mestre, 24 de abril de 2201)



**Imagen 33.** Clase virtual de interpretación musical con Diego Díaz. 20 de junio de 2020. Por Diego Díaz.

Como Andrea, Jorge Francisco Mestre tomó clases virtuales durante casi seis meses y, al igual que otros entrevistados, reconoce la absoluta novedad de esta experiencia en su historia con el baile. Aunque se sintió desconcertado al no poder bailar en pareja, una dimensión del aprendizaje que para todos resulta fundamental, se encontró disfrutando de la experiencia de bailar solo y poder mantener un contacto, al menos virtual, con sus profesores, amigos y compañeros de clases. En un inicio le inquietaba no entender las secuencias de pasos, dificultad que solía superar fijándose en los demás o probando una y otra vez mientras se veía en el espejo del salón. La perspectiva que le ofrecían el mosaico de la pantalla o la imagen agrandada de su profesor no era necesariamente clara. “Tuve que aprender a preguntar con mucha mayor claridad para entender, por ejemplo, cómo hacer distribuciones de peso, cómo conectar un paso con otros. Me tocó tomar consciencia sobre lo que no entendía y aprender a decirlo” (Conversación personal, 25 de abril de 2021).

Para John Harold Lucimí, alumno que asiste a la Academia desde finales de 2019, la experiencia con las clases virtuales significó un respiro de algunos sentires que son recurrentes en las clases presenciales. Por una parte, la incomodidad que detonan en él algunas miradas o la sensación de estar siendo observado por otros mientras baila. También, la frustración que le produce no entender una secuencia de pasos, sobre todo las transiciones entre uno y otro para poder ejecutar con fluidez y sobre el tiempo de la música, los pasos y las figuras durante el baile en pareja. En la modalidad virtual y remota, se encontró con la posibilidad de aislarse de las experiencias que por momentos le producían estrés en ese contacto cuerpo-a-cuerpo. Fue, pues, un tiempo para fijar su atención en el trabajo artesanal del movimiento:

En las clases virtuales fue chévere: ya no estaba el espacio de estar mirando que si el otro lo estaba haciendo mal

o bien. Uno solamente ponía cuidado, y si lo hacía mal, la profe luego enviaba un video, y uno practicaba. Pero como te decía, a mí el baile, para entenderlo bien, tengo que hacerlo con pareja; entonces, por eso volví a las clases presenciales. Yo me siento mejor bailando solo, así, pero siento que el aprendizaje no está completo si no se hace en pareja. Hay clases que a mí me estresan mucho, y eso que se le prende a uno el pánico y dice: “No, ¿yo por qué estoy haciendo esto, si me genera tanto malestar?”. Pero finalmente uno está pagando, y es un propósito que tengo. Al menos con la constancia, alguna cosa aprenderé, así no llegue a ser el mejor bailarín. (Entrevista 14)

Al igual que John Harold, otros alumnos entrevistados (hombres, en su mayoría) resaltaron las posibilidades del trabajo individual con el cuerpo, un trabajo minucioso y detallado para alcanzar cierta calidad en el movimiento de las distintas partes involucradas. Esta circunstancia, asumida por algunos como oportunidad, los condujo a tomar la oferta de una clase de estilo masculino para hombres. Para Deivy Mayorquín, esta clase fue significativa porque pudo concentrarse en desarrollar fluidez y flexibilidad en sus movimientos, circunstancia en la que no siempre podía fijarse cuando estaba guiando el baile en pareja. Para esto le fue verdaderamente útil grabarse, una y otra vez, “hasta quedar satisfecho con el resultado” (entrevista 17), y poder recibir la retroalimentación de su profesor, una forma interesante de sacar provecho de la mediación tecnológica, que no suele implementarse en la presencialidad.

## Bailar sin pareja

Me gustaría detenerme en un punto que fue una constante en el relato de aquellas personas que tomaron clases virtuales (nueve de los dieciséis entrevistados), y que se mantuvieron vinculadas al menos durante un mes, y hasta por seis meses. Me refiero a la imposibilidad de vivir el baile en pareja durante las sesiones. En ninguno de los casos mencionaron haber involucrado en las actividades a alguna de las personas con quienes conviven,<sup>48</sup> por el contrario, algunos hablaron de cierta incomodidad ante la idea de bailar enfrente de sus familiares o amigos,<sup>49</sup> cuando no podían hacerlo a puerta cerrada, por falta de espacio.

Así pues, el baile en pareja quedó en pausa durante un buen tiempo. Tomar distancia de esta experiencia detonó distintos afectos en las entrevistadas y los entrevistados: desde la nostalgia por la experiencia sensible del ritmo que se vive *con* el otro o la otra, hasta la frustración por no poder explorar ciertas habilidades asociadas a la comunicación corporal, que tienen lugar por medio de los agarres, los distintos abrazos y contactos (también los que se producen entre los muslos y rodillas). Para la mayoría significó afirmar el imaginario del baile en pareja como la forma idónea de participar en los bailes mulatos, lo que refuerza la afirmación de Ángel Quintero sobre la relación entre esta modalidad de baile y “el erotismo subyacente del baile sincopado” (2009, p. 108). Al respecto, llama la atención

48 El único caso fue el de dos de los entrevistados, y se dio en el marco de un concurso que lanzó la Academia en abril, llamado Los Dancers, y que invitaba a las alumnas y los alumnos a participar con sus familias en la ejecución de varias coreografías elaboradas por profesores/as.

49 En el caso de una de las entrevistadas, la incomodidad se transformó en una oportunidad para dar a conocer a sus familiares la dinámica y los contenidos de sus clases, para luego pedirles retroalimentación sobre su desempeño en ellas (entrevista 10).

el comentario que hizo una de las entrevistadas respecto a sus compañeros (hombres), a quienes dejó de ver en las clases una vez inició la virtualidad: “Creo que querían conseguir chicas bailando, ¿o no?, y lo que les gusta es bailar y sentir el contacto de la otra persona. Es válido: finalmente es una conexión”.

El erotismo y la seducción, cualidades de los bailes mulatos para Quintero, en este último comentario aparecen operando como un imaginario que refuerza la idea de que la deserción masculina está relacionada al interés por el contacto corporal, por su potencial para producir el deseo. Al respecto me llama la atención la doble postura que asumen unas y otros entrevistados. En primer lugar, como lo mencionaba hace poco, la nostalgia por la pareja, vinculada a la imposibilidad de probar las indicaciones que se hacen o se interpretan, una aproximación en la que el baile parece completamente deserotizado. En segundo lugar, las alusiones a la frustración por no poder “conectar” con otras personas en el baile, afirmación que podría ser leída, usando los términos de Quintero, como producto de “la seducción solapada [que] —en son, tango, danzón— [fue] elevándose a un verdadero arte de la comunicación corporal entre géneros, entre lo femenino y lo masculino” (2009, p. 109)

Tanto el comentario de la alumna entrevistada como el análisis de Quintero se inscriben en una ideología del romance heterosexual que opera en el baile y, en especial, en los bailes mulatos de América Latina y el Caribe. En esta medida, el baile reproduce roles de género hegemónicos que, aún en la modalidad de baile individual que determinó en buena medida la virtualidad y la interacción remota, habitan el imaginario de las alumnas y los alumnos. En palabras de la antropóloga social y feminista decolonial y antirracista Ochy Curiel, esto responde a la hegemonía de una “ideología *straight* y las relaciones sociales de sexo patriarcales basadas en la heterosexualidad” (2013, p. 55). El baile en parejas es, así, “uno de los escenarios

cotidianos centrales de las luchas sociales en el terreno movedizo de la hegemonía” (Quintero, 2009, p. 108), pero no solo de las luchas antirracistas, sino, también, de luchas antipatriarcales que cuestionen el régimen de la heterosexualidad que esta práctica sostiene.<sup>50</sup>

### *Bailar en casa*

Sobre la modalidad remota y virtual del baile que se impuso con las medidas de distanciamiento social y la cuarentena estricta en la ciudad, las alumnas y los alumnos mencionaron algunos puntos interesantes, adicionales a los que he anotado hasta aquí. Por una parte, la angustia que les produjo ver reducidos sus tiempos de ocio, por la extensión de las jornadas laborales, que en muchísimas empresas e instituciones se normalizaron. El ocio, entendido como el espacio de lo improductivo, de lo no monetizable, o que no se desea monetizar, y que englobaba, hablando puntualmente de la experiencia en la Academia, las prácticas de baile, los momentos de interacción cara a cara con otros/as, como el acto de tomarse un café y comer algo mientras se espera una clase. En la modalidad remota, este tiempo de ocio se limitó a la hora u hora y media de la clase.

Esta reducción del tiempo de ocio está directamente relacionada con el debilitamiento de las funciones extradancísticas de la Academia. Aun cuando era posible ver a otras y otros a través de las cámaras, conversar con el profesor o escribirse con los compañeros, las interacciones se volvieron casi ínfimas.

50 Hablando desde mi experiencia en el campo danzario, incluso en el baile en parejas en el que no participan personas de distinto género, los roles del sujeto feminizado y del sujeto masculinizado se suelen mantener, reproduciendo así el régimen de la heterosexualidad.

La Academia, en su modalidad remota y virtual, dejó de cumplir con la misma intensidad la función de plataforma social. No obstante, algunos/as entrevistados/as resaltan el valor que tuvo para ellos/as, durante los primeros meses de la emergencia sanitaria, la red de afectos que dicha plataforma les permitió crear. Es el caso de Milagros García, quien cuenta que durante la pandemia se sumió en una fuerte depresión debido, en buena medida, a la soledad en la que se encontraba, pues vive sola. Para ella, sus amistades, forjadas en la Academia, fueron una tabla de salvación.

En cuanto refugio emocional, la Academia continuó ofreciendo cierto sosiego a las personas, a pesar de haberse transformado. Sobre esto, algunas/os anotaron que continuar tomando sus clases las/los invitaba a salir de la inmovilidad, de la relación computador-manos-cabeza propia del teletrabajo, y, sobre todo, de la sensación de sofocamiento que les producía estar en casa días y semanas enteras. Otro tanto se podría decir sobre la misión técnica de la Academia, como que las clases se enfocaron en afianzar habilidades individuales para el baile y el manejo de pasos libres, con la promesa de que el baile en pareja sería mucho más sencillo partiendo de estos nuevos aprendizajes.

Pero quizás la dimensión más compleja de este cambio se hizo evidente en la función de la Academia como laboratorio de experiencias. A lo mencionado sobre el baile en parejas habría que sumar las transformaciones en la experiencia sensible que se vive con el espacio y los objetos, circunstancias que no habían sido tan importantes para las alumnas y los alumnos hasta el momento en que las condiciones fueron otras. A esto se refiere Richard Acosta cuando menciona que la ausencia de una experiencia envolvente de la música —debido a las limitaciones de las mediaciones tecnológicas, y a pesar de los esfuerzos de los profesores por superar este problema—, al igual que la falta de contacto físico y de la compañía de otros/as, le produjo una

profunda desazón, hasta el punto de desmotivarlo respecto a continuar con las clases virtuales.

No me gustó por lo impersonal. También porque cuando allá no enseñaban a bailar en pareja, me incomodaba; ahora, peor. Bailar solo, sin pareja, y sin estar acompañado de otros que bailan, solo... Y encima el problema de las plataformas: hay prelación del sonido sobre la imagen. Cuando la señal no es buena, se sigue escuchando al profesor o la música, pero la imagen se congela, y por más que lo escuche contar, no empata. La experiencia no fue buena. [...] En mi caso, el rompimiento ha sido muy fuerte. No se aprende mucho en las clases así. El volumen de la *laptop* no es suficiente. (Entrevista 13)

El sonido que prevalece sobre la imagen, junto con las dificultades para seguir al profesor y para escuchar la música sin el retraso que supone la mediación tecnológica, tiene un efecto directo sobre la experiencia sensible del ritmo. Puesto que su apropiación no depende enteramente del desarrollo de la habilidad para percibir auditivamente el trabajo de los instrumentos percutivos, para muchas personas, el ritmo que no se *vive* colectivamente, o en la cercanía con otro cuerpo, puede emborronarse por completo, lo que a su vez emborronará la sensación de estar en sintonía con la canción y con una secuencia de movimientos.

En el caso de María Fernanda Perdomo, esto fue significativo, pero también la falta del espejo en el cual estaba acostumbrada a verse mientras bailaba:

No me gustaron las clases virtuales. Me encanta la adrenalina, la energía que se siente en el salón, verte al espejo y corregirte. Puedes ponerte un espejo en la casa, pero es

como ver una película con subtítulos. Bailando virtual pasa que puedes perderte el momento sublime en el que hiciste bien tu conteo y te dejaste llevar. (Entrevista 19)

Como estos, son muchos los ejemplos que permiten deducir que el espacio físico y la experiencia sensible que allí tiene lugar están compuestos, y dependen, de un conjunto de objetos, elementos que favorecen vivencias envolventes vinculadas a los sentidos. En esa medida, la Academia se presenta como una conjunción de objetos materiales y espaciales con los cuales se entablan relaciones emocionales y se configuran afectos. Esto no quiere decir, no obstante, que la modalidad virtual y remota no haya abierto posibilidades nuevas para algunas/os, como la de tomar la decisión de apagar una cámara para no ser visto mientras se baila o de aprovechar los espacios de explicación del profesor durante las clases para poner su propia música en casa y practicar, algo que no es viable en la presencialidad, donde se depende de que el profesor ponga la música.

### *La Academia en modo online*



**Imagen 34.** Publicidad de "En modo *online*". 24 de abril de 2020. Por Javier Puentes.

En su modalidad virtual y remota, la Academia ofreció tantas clases como le fue posible, a pesar de que algunas nunca se abrieron, por falta de interesados. Asimismo, se ofrecieron algunas actividades complementarias, como concursos y “sociales” virtuales. Ninguno de estos eventos tuvo una acogida significativa, y las clases registraron una baja considerable. Para julio de 2020, tan solo el veinte por ciento del total de alumnos/as que asistía a inicios del año estaba activo. La deserción más cuantiosa se dio entre las personas que llevaban poco tiempo asistiendo, aquellas que participaban de cursos prebásicos, y las personas de nacionalidad extranjera, que regresaron a su país de origen durante los primeros meses de la emergencia.

Para los directivos, este fue un llamado de alerta que les hizo comprender que su público no tenía el baile como una prioridad respecto a otras prácticas, por tratarse de una actividad “prescindible, como son muchas veces lo son las actividades culturales. La gente solo quiere ver Netflix y escuchar música, pero el baile es un *hobbie* que es fácil de reemplazar por otros” (conversación personal con Javier Puentes, 23 de febrero 2021). Sin embargo, hay varias razones que permiten pensar que los afectos son más variados, y la situación, más compleja.

En primer lugar, algunas personas que asistían a la Academia perdieron su trabajo a raíz de los recortes de personal que una buena cantidad de empresas hicieron desde el inicio de la emergencia, y les fue imposible seguir costeadando los cursos. Otros tantos se comprometieron con planes de ahorro para mitigar los efectos a largo plazo que la crisis económica del país podría ocasionar sobre sus finanzas, y decidieron cortar temporal o definitivamente con la suscripción.

Mientras tanto, una buena cantidad de alumnos/as se mostraron interesados/as en apoyar a la Academia tomando clases, y además propusieron rifas y donaciones. De esta circunstancia me llama la atención el fortalecimiento de cierta

conciencia sobre el lugar de las academias de baile en el campo danzario de la ciudad y del campo del arte y la cultura del país. Como pude concluir a raíz de varias conversaciones sostenidas con alumnos y alumnas, se temía que la Academia cerrara sus puertas por la alta tasa de deserción.

Finalmente, los directivos de la Academia se enfrentaron al hecho de que, si bien, antes de la emergencia sanitaria, muchos de sus alumnos/as y profesoras/es solían frecuentar la zona donde se encontraba el establecimiento, o trabajaban en las inmediaciones del mismo, ahora encontraban dificultades para asistir, pues vivían lejos. El problema se reveló cuando se intentó implementar una estrategia de clases a domicilio antes de la reapertura. Así, se hizo aún más evidente la relación entre el tipo de público y la zona, un público que no solo está compuesto por personas de la localidad de Chapinero, Teusaquillo y Usaquén —las más cercanas—, sino por personas que trabajan en la zona, pero no viven lo suficientemente cerca para llegar a tiempo a sus clases, como antes lo hacían. A esto se le sumó la desconfianza generalizada por el uso del transporte masivo, medio que muchos utilizaban para movilizarse antes de la emergencia. Así las cosas, la necesidad de una reapertura se volvió cada vez más urgente, pero a la vez, más retardadora para directivos, alumnos y profesores.

*“Esta pandemia es algo que jamás vamos a olvidar”*

Varios meses después de iniciada la emergencia sanitaria en la ciudad, y tras elaborar este análisis de lo vivido y lo observado, me he preguntado por las pistas que los múltiples sentidos configurados y encarnados por alumnos y alumnas

de la Academia permiten identificar, pistas sobre significados sociales que tomaron forma en 2020, y que dejarán huella sobre la historia de estas prácticas que, dado su carácter social, no pueden sino *afectar* y verse *afectadas* por otras prácticas y fenómenos con los cuales coexisten.

Uno de estos significados tiene que ver con el contacto físico y cierto reclamo que se hizo popular entre personas vinculadas y no vinculadas a procesos de formación en baile, según el cual esta práctica es necesaria para el bienestar emocional y físico de las personas. Siguiendo por esta vía, el baile y otras artes del cuerpo estarían llamadas a evitar los distintos trastornos que esta carencia de cercanía y contacto pueden producir, como depresión, ansiedad, estrés, etc. Dicha perspectiva se articula con una noción del baile y el encuentro corporal como formas de terapia —término frecuentemente utilizado por alumnos, profesores y directivos de la Academia—, una terapia que opera sobre cada persona en particular, pero que depende de la compañía de otros, hasta convertirse en una suerte de “terapia colectiva”.

A este significado se opone otro que juzga las artes del cuerpo como altamente peligrosas y amenazantes, por el riesgo de propagación del virus que supone la cercanía corporal. De cara a las políticas de protección de la salud de la población, se ha dado en calificar de *hedonistas* a aquellas personas que defienden la necesidad de retomar el contacto físico y las interacciones cara a cara por medio del baile. Este reclamo se ha consolidado, en buena medida, a raíz de las fiestas, celebraciones y eventos sociales que algunas personas han llevado a cabo, incluso en los momentos más críticos de la pandemia, pero también ha recaído sobre las prácticas pedagógicas y sociales que se llevan a cabo en las distintas escuelas y academias.

En otras circunstancias también me ha sorprendido cómo la emergencia sanitaria y los discursos y prácticas higienistas

han mirado con especial atención hacia las artes del cuerpo, con reparos de corte moral y con ínfulas civilizatorias, de forma que recuerda las prácticas y discursos hegemónicos que a lo largo del siglo XIX encaminaron a la sociedad hacia la “somatización de los modales”, haciendo énfasis en “los comportamientos sociales asociados al cuerpo” (Quintero, 2009, p. 108). Un buen ejemplo de ello son los reiterados comentarios sobre el “tercermundismo” de los habitantes de los países del Cono Sur, que no les permite desvincularse afectivamente de sus prácticas de celebración y, especialmente, de disfrute con el cuerpo, como razón principal de su desventura y el recrudecimiento de la emergencia sanitaria.

Estos y otros significados sociales estarán vivos en el momento en que la Academia retome sus actividades, por lo cual he decidido, a pesar de mis preocupaciones y afectos, seguir de cerca lo que va ocurriendo allí. Percibir y analizar de cerca estas prácticas que implican con tanta intensidad la participación del cuerpo y la cercanía, pero que también están íntimamente ligadas a lo que, en términos generales, se entiende por “lo colombiano” o “lo latino”, es una oportunidad para dialogar con las distintas propuestas y opiniones expuestas a lo largo de la investigación: con la historia de los bailes mulatos propuesta por Quintero, con los estudios sobre el baile de la salsa en Colombia y en Bogotá, las historias de otras expresiones dancísticas en América Latina, y, asimismo, con los relatos personales de cada uno/a de los/las alumnos/as que continúan vinculados/as a Son de Habana.



# Conclusiones

*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, somos, ¡jua!,  
somos, sí, eso que anda.*

Los Van Van  
*Eso que anda* (2004)

Con el regreso a la presencialidad, entre agosto y septiembre de 2020, la Academia volvió a recibir a una buena parte de sus alumnas/os. Solo dos de las clases virtuales continuaron abiertas, dictadas, ahora, desde los salones del establecimiento, y terminaron por convertirse en clases de formato mixto (presenciales-virtuales). Quienes se conectan —viven en Bogotá— afirman que no están en condiciones de asistir aún, por su salud o la de los suyos. Otros se suman desde distintas regiones del país o desde el extranjero. Pero la mayoría de los alumnos y alumnas activos y activas asisten, algunos/as incluso con la regularidad que antes manejaban. Yo misma he estado dictando mis clases de manera continua desde enero de 2021.

El clima general es de alegría por el encuentro con otras/os después de muchos meses de cuarentena y distanciamiento, combinada con alivio por en el encuentro con la música y con cierta familiaridad con un espacio y unas dinámicas que se habían creído irremediabilmente trastocadas. A esta sensación de fortuna se le adhiere, de tanto en tanto, el temor al contagio, agravado por la ocupación de los hospitales, los toques de queda, las cuarentenas sectorizadas, pero también por la situación socioeconómica que atraviesa el país, por la desazón e incertidumbre que reina en las familias y los círculos sociales, o por el descontento y la tristeza por alguna pérdida. Estas preocupaciones se exponen de vez en cuando en las conversaciones, pero se llevan, sobre todo, incrustadas en los nervios, entre las fibras musculares, en el pensamiento, en todo el cuerpo. Yo misma he podido sentirlo al inicio de cada clase, en una rotación articular que duele especialmente o en un cuello que está tensionado de más.

Sin embargo, el miedo, la extrañeza y la incertidumbre parecen emborronarse, o al menos turbarse y sacurdirse, de cara al flujo de los afectos que, en medio de la cercanía corporal y verbal, nos “atrapan”. En palabras de Wetherell, el afecto, como la felicidad, no es algo que “agarremos”, como

agarramos un resfriado. Ponerse feliz o sentir felicidad tiene que ver con verse activamente atrapado en un proceso o una práctica (2012, p. 141). Y en esa medida, por mucho que parezca que la tranquilidad y la dicha que compartimos en este reencuentro con el baile, con la música, con otras/os, es el producto de un “contagio” emocional por el cual de repente nos sentimos alegres, estos afectos se configuran, más bien, en medio de una negociación, un proceso por el cual averiguamos o comprendemos cuál es el momento afectivo en el que estamos y qué debería suceder después.

Así pues, el afecto como virus, metáfora tan utilizada en el estudio de las emociones y en la llamada *cultura popular* —es el caso de la canción *Eso que anda*, de Los Van Van—, si bien se acerca a una forma en que podríamos comprender una experiencia conjunta de los afectos, sobre cómo viajan o se “transmiten” de una persona a otra, no permiten ver del todo la participación activa de los agentes en el proceso de negociación afectiva. Más bien hace imaginar que, si bien sucede a nivel corporal, se trata de un paquete independiente de emociones que “se pasan”, como un conjunto cerrado que se transmite de un cuerpo a otro. Lejos de esta concepción, que también hace pensar en un fenómeno de sugestión e influencia social, lo que ha venido sucediendo en la Academia, de manera particular entre abril de 2020 y enero de 2021, durante la crisis del covid-19 y desde la reapertura del establecimiento, tiene que ver con la configuración y transformación de unas prácticas afectivas en las que la experiencia corporal ha dado lugar a la negociación de un complejo tejido de emociones y sentimientos en el momento mismo del baile y de la interacción con otras personas.

En medio de este clima particular, el baile como práctica afectiva vuelve a espacializarse en el espacio físico de la Academia, pero ahora compartiendo su existencia con otras prácticas en el espacio virtual y con lo que las personas que

decidieron detener su formación, pero continúan, de una forma u otra, vinculadas, hacen y viven en su hogar con la música, con sus recuerdos y sus evocaciones. Con esta convergencia, tan enriquecedora como complicada, de tiempos y lugares, se espera mantener vivo el deseo de aprender a bailar.

Desde el enfoque directivo, la pervivencia de este deseo es fundamental para sostener el espacio y continuar dando relevancia al espacio, para seguir acogiendo nuevos públicos, para mantener con vida los proyectos de formación que eventualmente representarán a la Academia, para mantener la cuota de profesoras y profesores que trabajan allí. Desde el lugar de sus alumnos y alumnas, el deseo es el motor de un proceso que se mantiene en curso y que continúa siendo una promesa de acceso a un capital cultural y corporal, a unos saberes cada vez más especializados, a la comprensión de un lenguaje, que es el de la artesanía del movimiento; en últimas, a una amalgama de experiencias que se viven corporalmente y que dotan de valor los intercambios que en el baile se configuran.

En las historias del baile como práctica afectiva, las transformaciones que desencadenó la situación económica, política, social y ecológica del periodo comprendido entre 2020 y 2021 son un aliciente para la configuración de importantes disturbios, afirmaciones y dislocaciones en nuestro hacer. Nuevos y viejos sentidos “estallan”, se activan en nuestro cuerpo, en la medida en que decidimos continuar bailando. ¿Cómo se siente un abrazo con un desconocido después de meses sin acercarnos a nadie más que a nuestros familiares, o a nadie en absoluto? ¿Cómo es el baile sin una sonrisa, sin el gesto fruncido de una boca, con la experiencia reducida del olor del otro o la otra? ¿Cómo se negocian la ansiedad, el miedo, la emoción y la extrañeza en el *continuum* del ritmo? ¿Qué momentos serán ahora los más significativos y memorables?

# Referencias

- Academia Son de Habana. (22 de mayo de 2021). Son de Habana. <https://www.sondehabana.com/>
- Bolaños Florida, L. P. (2016). El estudio socio-histórico de las emociones y los sentimientos en las ciencias sociales del siglo xx. *Revista de Estudios Sociales* (55), 178-191. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/9762>
- Curiel, O. (2013). El sentido político de la heterosexualidad. En O. Curiel, *La nación heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación* (pp. 45-56). Brecha Lésbica en la Frontera. <https://we.riseup.net/assets/166212/La+nacion+heterosexual.+Ochy+Curiel.pdf>
- Echeverri, L. (2019). El cuerpo del barrio que baile. En C. E. Sanabria Bohórquez y S. L. Yurivilca (comps.), *Aproximaciones teóricas a la danza*. Aguilar, Idartes, Fundación Integrando Fronteras. [https://issuu.com/publicaciones.red/docs/libro\\_v.\\_1\\_\\_1\\_](https://issuu.com/publicaciones.red/docs/libro_v._1__1_)
- García, M. (2016). *La corporalidad de la mujer en el baile de la salsa: El escenario y el bar como lugares de teatralización de la feminidad* (trabajo de grado). Universidad de Antioquia. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/14756>
- Garzón, M. (2009). *14 sonos: Una historia oral de la salsa en Bogotá* (tesis de grado). Bogotá: Pontificia Univer-

- sidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5367>
- Gómez, N. y Jaramillo, J. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, N. y Jaramillo, J. (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>
- Hernández, D. (2017). El casino: La salsa que se baila en rueda. *Semana*, 2 de febrero. <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/casino-al-parque-salsa-bogota/61878/>
- Hutchinson, S.(2004). Mambo On2: The birth of a new form of dance in New York City. *Centro Journal*, XVI(2), 108-137. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37716209>
- Juárez, C. (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. <https://cdsa.aacademica.org/000-066/994>
- Jursich, M. (ed.). (2014). ¡Fuera zapato viejo! *Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, El Malpensante.
- Leguizamón, Á. R. (2019). Tránsitos históricos y contemporáneos de la salsa en Bogotá: La conformación de un campo danzario en la capital del país. En C. E. Sanabria Bohórquez y S. L. Yurivilca (comps.), *Aproximaciones teóricas a la danza*. Idartes, Fundación Integrando Fronteras. [https://issuu.com/publicaciones.red/docs/libro\\_v.\\_1\\_\\_1\\_\\_](https://issuu.com/publicaciones.red/docs/libro_v._1__1__)
- Llano, I. (2015). Bailando la diferencia: Identidades culturales y música salsa en Barcelona. *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, 20(2), 161-177. <https://www.raco.cat/index.php/Periferia/article/view/vol20-n2-llano>

- Muñoz, E. L. (2003). La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* (67-68), 18-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2454500>
- Pachón, A. (2020). *Musealizar la rumba: Salsa y memoria en Bogotá* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/77770>
- Padura, L. (1997). *Los rostros de la salsa*. Reedición. 2020. Tusquets.
- Paz, G. (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. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/26312514.2018.1.5>
- Pedraza, Z. (2014). Claves para una perspectiva histórica del cuerpo. En N. A. Cabra y M. R. Escobar (dirs.), *El cuerpo en Colombia: Estado del arte cuerpo y subjetividad* (pp. 81-114). Universidad Central e Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico.
- Quintero, Á. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Iberoamericana-Vervuert.
- Sánchez, A. (2015). *Autogestión en industrias culturales: Estudio de caso sobre estrategias de emprendimiento cultural de Ilé Danza en torno a la danza rueda de casino*. Universidad EAN. <http://edicionesean.ean.edu.co/index.php/productos-de-investigacion1/colecciones/colecciones-digitales/coleccion-de-estudios-y-gestion-cultural/23-publicaciones/517-estudio-de-caso-ile-danza-autogestion-en-industrias-culturales-estudio-de-caso-sobre-estrategias-de-emprendimiento-cultural-de-ile-danza-en-torno-a-la-danza-rueda-de-casino>
- Sánchez, L. (2017). *La capital de la salsa choke: Apropiación y reconocimiento de un género musical en Tumaco, Nariño*

- (trabajo de grado). Universidad Nacional de Colombia. [https://www.researchgate.net/profile/Laura-Sanchez-37/publication/321950651\\_La\\_capital\\_de\\_la\\_salsa\\_choke\\_Apropiacion\\_y\\_reconocimiento\\_de\\_un\\_genero\\_musical\\_en\\_Tumaco\\_Narino/links/5a3ab7dd458515a77aa8be66/La-capital-de-la-salsa-choke-Apropiacion-y-reconocimiento-de-un-genero-musical-en-Tumaco-Narino.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Laura-Sanchez-37/publication/321950651_La_capital_de_la_salsa_choke_Apropiacion_y_reconocimiento_de_un_genero_musical_en_Tumaco_Narino/links/5a3ab7dd458515a77aa8be66/La-capital-de-la-salsa-choke-Apropiacion-y-reconocimiento-de-un-genero-musical-en-Tumaco-Narino.pdf)
- Sennett, R. (2009). *El artesano* (trad.: Marco Aurelio Galmarini). Anagrama.
- Talbot, T. E. (2014). *La corporalidad en la salsa: Factoría simbólica de impacto socio-cultural. Análisis del baile salsero mediante los procesos de comunicación no verbal, incluyendo los códigos de sensualidad y seducción en el baile natural y el baile académico-artístico en la ciudad de Quito, en la academia Estudio de Baile Nacional y la Salsoteca Capitalina Lavoe*. Universidad Central de Ecuador.
- Tilagüy, A. (2019). *Feminidades en su salsa: Aproximaciones feministas a los cuerpos y subjetividades de bailarinas profesionales de salsa en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76013>
- Trujillo, S. (2014). En la Atenas salsera. En M. Jursich (ed.), *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (pp. 497-503). Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, El Malpensante.
- Ulloa, A. (1988). La salsa en Cali: Cultura urbana, música y medios de comunicación. *Ciencia y Tecnología*, 6(3), julio-septiembre. <http://repositorio.colciencias.gov.co/bitstream/handle/11146/1674/1988-V6-N3-Articulos-Art%203.8.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Unfried, Á. (2014). “Cógele el golpe: Rumberos legendarios de Bogotá”. En M. Jursich (ed.), *¡Fuera zapato viejo!*

- Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá* (pp. 269-293). Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, El Malpensante.
- Wacquant, Loïc. (2006). *Entre las cuerdas: Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Wetherell, M. y Potter, J. (1996). El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos. En Á. J. Gordo López y L. Linaza Iglesias (coords.), *Psicologías, discursos y poder* (pp. 63-78). Visor.
- Wetherell, Margaret. (2012). *Affect and emotion: A new social science understanding*. Sage.



# Lista de entrevistas

Entrevista 1 (14-10-2020). Pedro Mora, arquitecto, especializado en tecnología de construcción, antiguo socio de la Academia Son de Habana y el Café Cultural Sin Visa.

Entrevista 2 (17-10-2020). Alexánder Barreto, 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, antiguo socio del Café Cultural Sin Visa.

Entrevista 3 (10-7-2020). Paula Mejía, administradora financiera y fotógrafa, dueña de la marca Son de Habana y encargada de la dirección administrativa de Sin Visa.

Entrevista 4 (17-8-2020). Javier Puentes, publicista y fotógrafo, dueño de la marca Son de Habana y director de comunicaciones y marketing del Café Cultural Sin Visa.

Entrevista 5 (12-6-2021). Susana Osorio, bailarina profesional y diseñadora de modas, directora de Bailo y el Grupo Institucional de Salsa de la PUJ.

Entrevista 6 (21-10-2020). Diego Díaz, ingeniero químico, bailarín profesional y profesor de baile, colaborador administrativo de la Academia Son de Habana.

Entrevista 7 (23-10-2020). Diego Díaz.

Entrevista 8 (4-7-2020). Steven Alejandro Suárez, ingeniero de sistemas, ingeniero de calidad.

- Entrevista 9 (3-7-2020). Andrea Cárdenas, administradora de empresas.
- Entrevista 10 (11-2-2021). Loraine Alejandra Sandoval, docente, licenciada en español y lenguas extranjeras, especializada en desarrollo humano con énfasis en creatividad y procesos afectivos.
- Entrevista 11 (21-7-2020). John Freddy Trujillo, ingeniero de software, desarrollador de *apps*.
- Entrevista 12 (2-8-2020). Jorge Francisco Mestre, historiador y magíster en escritura creativa, alumno en la Academia Son de Habana.
- Entrevista 13 (23-08-2020). Richard Acosta, licenciado en educación y magíster en teología.
- Entrevista 14 (20-2-2021). John Harold Lucimí, ingeniero electricista, diseñador de planos y manejo de software.
- Entrevista 15 (6-2-2021). *Identidad reservada*.
- Entrevista 16 (22-1-2021). Ana Mercedes Rivas, administradora de empresas.
- Entrevista 17 (9-1-2021). Deivy Mayorquín, ingeniero electrónico, docente, director del Centro de Desarrollo Tecnológico y Electrónica.
- Entrevista 18 (6-1-2021). Milagros García, administradora de empresas.
- Entrevista 19 (18-1-2021). María Fernanda Perdomo, profesional en artes.
- Entrevista 20 (14-8-2020). Jennifer Andrea Colmenares, administradora de empresas.
- Entrevista 21 (13-2-2021). Jaqueline Fonseca, profesional en finanzas y administración, directiva en banco.
- Entrevista 22 (7-9-2020). José Fonseca, psicólogo.
- Entrevista 23 (13-1-2021). Valeria Dussan, estudiante de psicología y profesora en la Academia Son de Habana.

# Lista de imágenes

- Imagen 1. Rueda de casino en taller. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.
- Imagen 2. Rueda de casino en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.
- Imagen 3. Pareja bailando en rueda de casino. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.
- Imagen 4. Secuencia de pasos libres. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.
- Imagen 5. Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Andrea Ramírez.
- Imagen 6. Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Andrea Ramírez.
- Imagen 7. Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Andrea Ramírez.
- Imagen 8. Pareja bailando en concierto. Dos de noviembre de 2019. Por Jorge F. Mestre.
- Imagen 9. Cartel promocional “Noche de bailadores”. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.
- Imagen 10. Bailarines profesionales entrando a la pista. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.
- Imagen 11. Bailarines profesionales después de los espectáculos de la noche. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.

- Imagen 12. Rueda de casino cantada por Alexánder Barreto. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.
- Imagen 13. Momento de rumba en la “Noche de bailadores”. 30 de abril de 2016. Por Javier Puentes.
- Imagen 14. De izquierda a derecha: Javier Puentes, Alexánder Barreto, Susana Osorio, Andrés Felipe Cadavid y Paula Mejía. 11 de noviembre de 2016. Archivo personal de la autora.
- Imagen 15. Casa Cultural Sin Visa Bogotá (2017). Por Javier Puentes.
- Imagen 16. Aviso en la fachada de la Casa Cultural Sin Visa. 23 de octubre de 2020. Por Andrea Ramírez.
- Imagen 17. Bailarines en “Noche de *douceur*”. Kizomba, zouk y bachata. 23 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.
- Imagen 18. Bailarines en “Noche de *douceur*”. Kizomba, zouk y bachata. 23 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.
- Imagen 19. Bailarines en “fiebre de social”. Salsa, timba y bachata. 29 de marzo de 2019. Por Javier Puentes.
- Imagen 20. Campaña de expectativa de “adn, talleres con origen”. 28 de junio de 2019. Por Javier Puentes.
- Imagen 21. Publicidad de “adn, talleres con origen”. 4 de julio de 2019. Por Javier Puentes.
- Imagen 22. Clase de salsa en línea On1 en la Academia Son de Habana. 24 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 23. Clase de salsa colombiana en la Academia Son de Habana. 24 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 24. Clase de casino intermedio en la Academia Son de Habana. 23 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 25. Coreografía de guaguancó. Grupo élite de la Academia Son de Habana. 27 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.

- Imagen 26. Coreografía de bachata tradicional. Grupo de formación de la Academia Son de Habana. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 27. Clase de champeta en la Academia Son de Habana. 25 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 28. Ensayo de salsa colombiana, con técnica de brazos para estilo femenino, en la Academia Son de Habana. 28 de marzo de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 29. Explicación de tensión en agarre de pareja. Clase de “Fundamentos del baile social”, en la Academia Son de Habana. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 30. Grupo de alumnos, alumnas y profesor en el café de la Academia Son de Habana. 23 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 31. Clase de bachata sensual intermedia en la Academia Son de Habana. 25 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 32. Alumna tomando una clase virtual en casa. 22 de febrero de 2021. Por Daniel F. Bautista.
- Imagen 33. Clase virtual de interpretación musical con Diego Díaz. 20 de junio de 2020. Por Diego Díaz.
- Imagen 34. Publicidad de “En modo *online*”. 24 de abril de 2020. Por Javier Puentes.

# #Elbailenosune

EXPERIENCIAS CORPORALES Y PRÁCTICAS  
AFECTIVAS EN LA ACADEMIA SON DE HABANA,  
ANTES Y DURANTE LA CRISIS POR EL COVID-19

¿Cómo es eso de que el baile nos une? ¿A quiénes y cómo nos une? Esta es una de las cuestiones fundamentales que han inquietado a la autora de esta investigación desde mucho antes de que todo cambiara con la pandemia del covid-19, cuando se preguntaba por las historias, las motivaciones y los intereses que permitían que personas tan distintas confluyeran en un lugar como Son de Habana. ¿Qué podían aportar estas circunstancias a la comprensión de nuestros sentidos y sentires relacionados con el baile?

ISBN: 978-628-7531-76-5



9 786287 531765



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES

