



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Feminidades en su Salsa: Aproximaciones feministas a los cuerpos y subjetividades de bailarinas profesionales de Salsa en Colombia.

Andrea Tilaguy Téllez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género

Bogotá, Colombia

2019

Feminidades en su Salsa: Aproximaciones feministas a los cuerpos y subjetividades de bailarinas profesionales de Salsa en Colombia.

Andrea Tilaguy Téllez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios de Género

Directora:

Eloísa Jaramillo

Codirectora:

Tania Pérez-Bustos

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género

Bogotá, Colombia

2019

Agradecimientos

A mi madre y a mi padre por hacer una labor cotidiana e incansable de amor, apoyo y cuidado para que saliera a volar y buscara un camino propio. Este logro honra sus apuestas, sueños, esperanzas y crianza. Les agradezco todos sus consejos, abrazos y palabras de confianza en mí, así muchas veces no supiera cómo continuar. Los amo profundamente, gracias a ustedes soy la mujer compasiva, curiosa, inquieta y sonriente.

A la linda colibrí por mostrarme una hermosa y colorida compañía al volar. Tus apuestas feministas, tu sentido crítico, tu energía valiente y rebelde fueron la fuente de inspiración de muchas de las reflexiones que propongo en este texto. No me alcanzan las palabras para agradecerte tu escucha atenta, amorosa y propositiva. Gracias por enseñarme a ser libre en la escritura y en la vida.

A mis amigas, confidentes, compañeras de baile, del alma y de la vida. Mis preguntas y cuestionamientos sobre la feminidad en el baile surgen junto a ustedes en cafés, academias, coreografías, conversaciones, risas y llantos. Andre, Sofi, Anto, Kathe, Kris, Lau, Luisita, Martha, Laura, Andrea, las chicas de Movimiento Auténtico y todas las valiosas y hermosas mujeres que me han ofrecido su amistad, gracias por su apoyo y admiración.

A mis ancestras, abuelas, tías y primas, siento su confianza en mí y goce genuino con mis logros. Ciertamente, en este texto están presentes entre líneas, acompañando y cuidando con su presencia física y sutil para convencerme de mi capacidad y merecimiento en la culminación de este duro proceso de investigación.

A Lucky, Simonita y Negrito les agradezco profundamente su compañía en la escritura de esta tesis. Mis peluditos con la mirada más noble e incondicional hacen que la vida y los esfuerzos que hacemos tengan sentido. Gracias por ser maestros espirituales, alegrías cotidianas y amores que no necesitan palabras.

A mis maestras y mentoras infinitos agradecimientos por sus claridades conceptuales y metodológicas, por su coherencia y ética en su trabajo, por forjar en mí la postura crítica, feminista, atenta y de sospecha. Gracias Sonia Vargas, Tania Pérez-Bustos, Carolina

Nensthiel, Mara Viveros y Mónica Tobón por sus lecturas a contrapelo, por sus aportes a mi trabajo y por ayudarme a encontrar mi propia voz en la escritura.

A mi directora de tesis Eloísa Jaramillo por tu sabiduría al acompañarme a culminar este proceso, por tu postura horizontal para convencerme del valioso esfuerzo que realicé en esta investigación. Gracias por tu reconocimiento, tu guía y retroalimentación.

RESUMEN

Esta investigación desarrolla un análisis con perspectiva feminista de la construcción del cuerpo y la subjetividad femenina en el baile profesional de la Salsa en Colombia. Por medio de la apropiación de técnicas de investigación como *La estancia con las mujeres* y *Las Entrevistas Bailadas*, recojo las vivencias propias como bailarina y espectadora, y las de 3 bailarinas profesionales de Bogotá y Cali. Nuestras trayectorias develan el modo en que esta expresión cultural y dancística construye un conjunto de representaciones de género, raza y sexualidad, que buscan fijar modos hegemónicos de hacernos mujeres en las estéticas corporales que se enseñan en academias, se escenifican en concursos, shows y competencias y, también, en las relaciones que se construyen entre bailarinas, bailarines y profesores. Igualmente, presento las experiencias de agencia, subversión, fractura y resistencia al baile profesional de la Salsa como *Tecnología del Género*.

Palabras clave: Cuerpo, Subjetividad femenina, Baile de la Salsa, Tecnología del Género, Entrevistas Bailadas.

ABSTRACT

This research analyzes the construction of the body and feminine subjectivity in the professional Salsa dance in Colombia through a feminist perspective. By means of the appropriation of research techniques such as *The Stay with women* and *Dancing Interviews*, I collect my own experiences as a dancer and spectator, and those of 3 professional dancers from Bogotá and Cali. Our experiences reveal the way in which this cultural and dance expression constructs representations of gender, race and sexuality, that seek to establish hegemonic ways of becoming women in the corporal aesthetics that are taught in academies, are staged in contests, shows and competitions and, also, in the relationships that are built between dancers and teachers. Finally, I present the experiences of agency, subversion, fracture and resistance of Salsa professional dance as *Gender Technology*.

Key words: Body, Feminine Subjectivity, Salsa Dance, Gender Technology, Dancing interviews.

Contenido

INTRODUCCIÓN: ¿Cómo aprendemos a mover nuestro cuerpo como mujeres?	8
CAPÍTULO 1: Situando el baile profesional de la Salsa: Práctica cultural que mueve y construye el cuerpo y la subjetividad.	14
Del por qué preguntarse por la feminidad en el baile de la Salsa.....	15
Antecedentes de los estudios del baile de la Salsa.....	24
Postura metodológica: ¿Cómo investigar sobre lo que te atraviesa personalmente?	30
El cuerpo como eje de investigación sobre lo social.	30
Posturas y técnicas metodológicas para la investigación sobre el cuerpo.	35
Lo etnográfico como reflexión feminista.	36
¿Bailar en la entrevista? Una nueva aproximación a las entrevistas bailadas.	39
CAPÍTULO 2: Bailar Salsa como experiencia de feminidad: Tecnología del género, raza y sexualidad.....	42
El régimen de la heterosexualidad obligatoria como estética que encarna el cuerpo que baila Salsa.	44
Cómo se heterosexualiza el cuerpo y la subjetividad femenina (En la academia, en las estéticas, en las relaciones y en los vestuarios).....	44
Implicaciones para las mujeres del baile de la Salsa como Tecnología del género.	60
La racialización de los cuerpos que bailan: Cali y Bogotá en disputa.....	64
CAPÍTULO 3. El cuerpo que es tuyo, ese que apropia e interpreta. Agencias y resistencias al baile de la Salsa como tecnología del género. Tomarse el baile como espacio para repensarse lo femenino.....	71
Narrar mi propio <i>itinerario corporal</i> como punto de inflexión en la investigación.	74
La diversificación de categorías para bailar y las posibilidades para encontrar otras maneras de ser cuerpo femenino que baila.	79
Bailar con otra mujer, bailar sola y bailar como mujer.	80
Tensión transexualidad-homosexualidad-heterosexualidad.	86
Andrea: “Nadie nos quita lo bailado”	91
Martha: Gozarnos el cuerpo como acto político.....	97
CONCLUSIONES.....	104

INTRODUCCIÓN: ¿Cómo aprendemos a mover nuestro cuerpo como mujeres?

En mis búsquedas personales por un espacio de esparcimiento, ejercicio físico y disfrute corporal quise aprender a bailar Salsa. De fondo, me deslumbraba y atraía la sensualidad de los movimientos de bailarines y bailarinas cuando se presentaban en el escenario. Las imágenes que ellos y ellas encarnaban invitaban al disfrute sexual del cuerpo –o por lo menos esa fue mi lectura en un primer momento-, tal disfrute sexual no era una característica propia de la feminidad que me habían enseñado en la familia de clase social media de la que provengo. Inclusive, la exhibición “excesiva” del cuerpo femenino no era deseable, se consideraba vulgar y “sin clase”. La feminidad que debía apropiarse se dirigía al recato y a “las buenas costumbres”, lo que muchas veces implicaba una desconexión con mi propio cuerpo y la posibilidad de exploración de mi sexualidad.

Así empecé a formarme junto con bailarines profesionales de Salsa, quienes posteriormente, me llevaron a ingresar en una academia bogotana llamada *Paso Latino*. Dicha academia fue creada por Nicolás Carreño y Caterine Estrada, una pareja de bailarines que iniciaron juntos su exploración del baile de la Salsa a muy temprana edad. Ambos fueron partícipes de *Nueva generación de Mambo* y *Cha cha chá*, uno de los grupos fundantes de la Salsa como danza profesional en Bogotá, quienes posteriormente como pareja, construyeron una amplia trayectoria a nivel mundial y, además, son reconocidos como una de las parejas que representan el estilo salsero bogotano.

Luego de un tiempo de formación como bailarina y de hacer algunas apariciones en escena, empecé a experimentar sensaciones ambivalentes con respecto a mi práctica bailando Salsa, que se encontraban relacionadas con los roles y relaciones que se construían entre hombres y mujeres dentro de este contexto.

Por ejemplo, empecé a notar que los hombres que pertenecían al grupo de la academia, quienes llevaban amplia trayectoria bailando, ingresaban a las clases del primer nivel en las que se enseñan los pasos básicos para bailar Salsa. Con el tiempo comprendí que, más allá de seguir formándose como bailarines, asistían a estas clases con el objetivo de socializar con

las mujeres jóvenes y con menos experiencia bailando. Sin embargo, esta socialización para mí se convirtió en un ejercicio de poder, en el que bailar estaba mediado por la presencia constante de hombres considerablemente mayores que entendían ese espacio como de fácil acceso a mujeres jóvenes, con quiénes era posible construir relaciones de cortejo y atracción sexual.

Empecé entonces a tener sensaciones ambivalentes de goce corporal al bailar y, al mismo tiempo, de incomodidad con las socializaciones construidas en el espacio de la academia, que generaban que lo habitara con desconfianza e inseguridad. En ocasiones, me encontré revisando constantemente cómo me vestía para ir a bailar y enfrentaba dificultades para construir límites claros en las relaciones con estos hombres bailarines. De esta manera, sus opiniones (tanto “positivas” como “negativas”) sobre mi aspecto físico o sobre la manera en cómo bailaba se convirtieron en valoraciones importantes para mí. Sentía la tensión entre moverme y vestirme para satisfacer su mirada y, por otro lado, no querer bailar para ellos.

Con el paso del tiempo, decidí explorar otras danzas y distanciarme de la academia en la que practicaba Salsa, puesto que consideraba que era un espacio que no me permitía sentirme agradaada con mi cuerpo y empezaba a definirlo con base en estas valoraciones, relacionadas con qué tan “bello” era y cómo debía utilizar “atributos” de mi cuerpo para acentuar mi “feminidad” en el baile.

Desde esta experiencia personal, sumada a la revisión de estudios feministas y de género que realicé posteriormente y que cuestionan las posiciones sociales, políticas y subjetivas que implican la feminidad, me pregunto por lo que significa ser mujer bailarina profesional de Salsa, lo que inicia con las diferentes tensiones de género que enfrentaba en estos espacios académicos. Por un lado, en relación a la forma en cómo nos enseñan a movernos y a incorporar técnicas y estéticas para feminizar el cuerpo a través del baile; y también, en las relaciones entre bailarines, coreógrafos y profesores.

Así, mi interés por el baile de la Salsa pone de presente múltiples aspectos y etapas vitales propias. También, devela la forma en que he construido sensibilidades, posiciones de sujeta, experiencias de feminidad y formas de habitar el cuerpo, entre otras. Es a través de esta

práctica y de poder reconocerla como parte de mi construcción como mujer que me pregunto por lo que significa hacerse mujer bailarina profesional de Salsa.

Creo que llegar al punto de poner en palabras esta pregunta me tomó años, pues habitaba en mi cuerpo y en mi relación con la feminidad sin poderla reconocer del todo, me topaba con ella cuando había sido formada para seducir con las caderas al bailar o cuando mi cuerpo se sentía incómodo al ser dirigido y quería transgredir esa estructura binaria de hombre - mujer, en la que el hombre es quien maneja mis movimientos en el baile. Así, el recorrido que narro a continuación tiene un sentido de autoobservación para, desde allí, analizar algunos contextos del baile académico de la Salsa en Colombia que incluyen academias, competencias, bailarines y bailarinas que participaron en mi trayectoria de investigación.

A través de esto, presento las tensiones subjetivas y corporales que implica la feminidad para quienes bailan dentro del contexto académico de la Salsa en Colombia y encarnan esta posición de género. De modo que estas preguntas conllevan: Primero, a un análisis sobre los usos del cuerpo, sentido y posiciones que este ocupa en los espacios académicos que pretendo analizar. Segundo, a la manera en que el baile resulta ser una tecnología que produce normas y saberes institucionalizados sobre el cuerpo que se construye como mujer, en tanto bailarina profesional. Tercero, a una reflexión sobre los procesos subjetivos generizados que devienen al aprender estructuras, técnicas y secuencias de movimiento.

En este sentido, retomo la invitación de Mari Luz Esteban (2013) a propósito del estudio de la feminidad y del género, como categorías que no solamente se construyen en los niveles discursivo, social, cultural y subjetivo; también implican lo corporal, material y performativo. A lo que agregaría que esto implica reconocer la manera en que el cuerpo y la subjetividad, en tanto procesos generizados, están en constante diálogo y co-construcción.

Categorías como género, sexualidad y raza son fundamentales para analizar las formas en las que el cuerpo cobra sentido bailando y, adicionalmente, resultan ser los campos de significación por los que se construye una corporalidad, a través de entrenamientos físicos, movimientos, vestuarios e interacciones entre bailarines, tanto en escena como fuera de escena.

Así que la pregunta que da paso a este trabajo de investigación se dirige a reflexionar y reconocer los procesos en que nos hacemos mujeres en el espacio del baile académico de la Salsa. Para ello, reviso autoras del campo de los estudios feministas y de género como Judith Butler (1990), quien nos propone asumir el género como una categoría que implica un proceso normativo y dictamina los modos de ser y vivir el cuerpo, dentro de unas clasificaciones históricas y culturales que se interpretan de modo constante y generan la apariencia *natural* y *propia* del cuerpo, y que al mismo tiempo, no deja de ser un proceso inacabado y susceptible de reinterpretación. Cito lo anterior porque me permite problematizar los procesos normativos que suceden en este contexto y la manera en cómo regulan la vivencia del bailar, a través de formar nuestros cuerpos en los estándares de cierta feminidad establecida y, como analizaré más adelante, hegemónica.

Adicionalmente, retomo los aportes de Mara Viveros (2016) y Teresa de Lauretis (1989) que propenden por desarticular la visión monolítica y estática del concepto “mujer”. De la cual comparto la invitación por descentrar la discusión sobre las experiencias de feminidad de las diferencias sexuales como conceptos estables y ahistóricos y más bien concentrarnos en las prácticas del cuerpo configuradas socialmente.

Así, mi intención es develar esos sistemas normativos cargados de reglas, estructuras y relaciones que funcionan como dispositivos para fijar el sentido de lo femenino, reconociendo sus implicaciones materiales en los cuerpos y subjetividades de quienes bailan, al mismo tiempo que proponer una mirada sobre las fracturas, subversiones y nuevos modos de habitar el cuerpo que pude reconocer y construir con las bailarinas participantes de esta investigación.

En este sentido, propongo una mirada de sospecha sobre esas formas en las que el género se vuelve cuerpo dentro de las prácticas del baile de la Salsa. Lo que implica analizar algunas técnicas estandarizadas del movimiento, la distribución binaria de roles y relaciones que en el baile de la Salsa pueden verse como procesos naturales, comunes o sutiles en los que se construye la feminidad pero que implican ejercicios de poder sobre el cuerpo que baila, en tanto lo cargan de representaciones generizadas y, a través de esto, modelan los límites por los que nos forjamos una subjetividad.

Así, mi pregunta de investigación es: ¿Cuáles son las experiencias de feminidad que se construyen en las prácticas de entrenamiento y competencia del baile profesional de la Salsa en Colombia? Para ello analizo experiencias corporales y de interacción social en una academia de Salsa bogotana, una competencia mundial de Salsa en Bogotá y las experiencias de bailarinas profesionales de Salsa de Bogotá y Cali.

En el marco de esta pregunta, tracé el objetivo general de analizar las experiencias de feminidad que se construyen en las prácticas de entrenamiento y competencia del baile profesional de la Salsa en Colombia. De este objetivo general, se desprenden tres objetivos específicos: 1. Reconocer la construcción del cuerpo y la subjetividad femenina en las prácticas del baile profesional de la Salsa en Colombia. 2. Explicar la manera en que el baile profesional de la Salsa en Colombia resulta ser una tecnología del género en estéticas corporales, secuencias de movimientos, roles y estructuras de competencia. 3. Indagar por las agencias y ejercicios de subversión que apropian las bailarinas profesionales de la Salsa sobre sus cuerpos frente a las estéticas institucionalizadas que se han construido en esta danza.

Así, desarrollé mi argumentación en tres capítulos. En el primer capítulo contextualizo al baile profesional de la Salsa, teniendo en cuenta la configuración histórica y cultural de este baile, en el que confluyen representaciones sobre lo latino y se establece como un ejercicio académico que fija saberes fijos sobre el cuerpo que baila. Esto por medio de técnicas del movimiento y estándares que conllevan a la construcción de una representación generizada que se encarna en los cuerpos de las bailarinas. En ese sentido, situó los diferentes espacios en los que se profesionaliza el baile, como lo son los lugares de entrenamiento, formación y competencia de bailarines y bailarinas.

Por último, desarrollo mi propuesta metodológica en la que caracterizo las personas que participaron en mi investigación, abordo los referentes metodológicos que utilicé y la manera en que los apropié, a través de un proceso de interpelación constante con mi posición como investigadora. Así, desarrollo una trayectoria metodológica en la que cuestioné mis propios modos de investigar, poniéndolos en diálogo con el contexto y las sujetas participantes y desdibujando la estructura binaria sujeta investigadora- sujeta investigada.

En el segundo capítulo analizo y problematizo diferentes estéticas, estructuras de baile, entrenamientos e instrucciones sobre el cuerpo que baila como dispositivos de una tecnología del género. Cuestiono los modos en que se fija el sentido de lo femenino y se construyen representaciones hegemónicas de heterosexualidad obligatoria y apropiación del cuerpo femenino como objeto del placer y entretenimiento masculino. Con este propósito, entré en diálogo con estudios de género que cuestionan la construcción hegemónica de la feminidad como una estrategia discursiva que implica profundas restricciones sobre los cuerpos, la vida, la libertad y el ejercicio pleno de los derechos de las mujeres.

De este modo, traigo experiencias propias y de bailarinas con las que compartí en el escenario de entrenamiento y competencia, porque me permitió reconocer desde lo vívido y encarnado los efectos de mantener estructuras sociales y de representación que históricamente han reproducido opresiones de género.

Y, finalmente en el tercer capítulo, propongo subversiones, agencias y diferentes maneras en las que las bailarinas de Salsa apropian estructuras y estéticas del baile profesional de la Salsa y, a través de esto develan que lo femenino es un proceso dinámico, inacabado y que puede apropiarse, subvertir y cruzar los límites de la diferencia sexual como acto político que pone en tensión las experiencias hegemónicas y naturalizadas de la experiencia de feminidad.

Esta apuesta investigativa se inscribe en el campo de los estudios feministas y de género e incluye los estudios críticos de la danza para problematizar la experiencia y construcción de la feminidad en la práctica profesional del baile de la Salsa. Esto resulta ser un aporte valioso y novedoso en la medida en que propongo el estudio del cuerpo y la subjetividad como categorías generizadas, construidas en entramados culturales, políticos e históricos y asumo la responsabilidad de analizar las formas en que el espacio corporal y de construcción subjetiva resultan ser terrenos de interpretación y resistencia a los modos hegemónicos que imponen los contextos en los que nos hacemos mujeres.

CAPÍTULO 1: Situando el baile profesional de la Salsa: Práctica cultural que mueve y construye el cuerpo y la subjetividad.

Pude reconocer que existen múltiples maneras y contextos para bailar, a través de las diferentes formas en las que se ha tejido el baile de la Salsa con mi historia de vida; cuando lo vivía en mi entorno como una práctica cotidiana que acompañaba la vida en familia, el festejo, el traslado en transporte público, la ejecución de oficios domésticos, el cortejo, entre otras; y también, cuando quise aprender a bailar profesionalmente, incorporar una técnica en mi baile, habitar un escenario para hacer shows, competir y vestirme como “bailarina” de Salsa. Estas formas van siendo moldeadas dentro de espacios diversos, que tienen intencionalidades distintas e implicaciones diferenciadas para los cuerpos que bailan. Por lo que no es lo mismo bailar Salsa cuando estás en una celebración social a cuando te has formado en un medio artístico-académico y estás compitiendo en una categoría frente a jurados seleccionados para evaluar tu puesta en escena.

Así mismo, existen diversidades en la manera en cómo se baila y la forma en cómo se le otorga sentido al cuerpo en movimiento, dependiendo del territorio en el que se realice esta práctica. Sydney Hutchinson (2014) en *“Bailando en su lugar. Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global”* da cuenta de la manera en que la Salsa, siendo una expresión cultural globalizada, también se sitúa y se vincula a las prácticas de cada región, de acuerdo con sincretismos sociales y culturales específicos.

En este sentido, quisiera en este capítulo realizar un recorrido introductorio que me permita contextualizar el tipo de experiencias corporales que me interesan particularmente dentro del diverso mundo del baile de la Salsa y que desarrollé en esta investigación. Esto con el propósito de caracterizar y especificar unas formas concretas de vivir y mover el cuerpo en las que intervienen tanto la institucionalización y profesionalización del baile de la Salsa, como la estandarización de estéticas de baile, los ejercicios normativos que esto implica sobre los cuerpos que bailan en los espacios en los que se practica, se enseña y se compite. Lo anterior, como antesala que delimita la pregunta por cómo se vive y se construye un cuerpo femenino que baila Salsa profesionalmente y lo que implica en su construcción subjetiva.

Con esta intención, a continuación planteo mi problema de investigación e introduzco mi abordaje metodológico, en el que analizo la relación que establecí con el campo de investigación, teniendo en cuenta la manera en que las participantes y los diferentes espacios por los que me movilité implicaron una interpelación constante a la metodología que había establecido previamente.

Del por qué preguntarse por la feminidad en el baile de la Salsa.

En Colombia se ha teorizado sobre la música y el baile de la Salsa, desde la antropología, la musicología, la sociología, entre otras. Uno de los principales teóricos sobre esta expresión artística y su relación con la construcción de identidades caleñas es el antropólogo Alejandro Ulloa. El autor propone una diferenciación entre “bailadora” y “bailarina” de Salsa con la que me parece útil partir para situar las prácticas de baile que quiero analizar.

Según el autor (2006) existe una diferenciación entre la bailadora y la bailarina, en la que la primera se encuadra, únicamente, en bailar Salsa como una práctica que realiza en su cotidianidad debido al placer que le evoca pero no existe intencionalidad de expresión hacia un público, concurso o show. En esta práctica existe una relación con el cuerpo como medio para el goce y que acompaña las relaciones sociales cotidianas, por lo que el sentido que se le otorga al baile no se enmarca en un canon establecido o en un ideal estético que deba tecnificarse.

Por el contrario, la bailarina salsera entiende su práctica desde un lugar cotidiano y placentero pero, a su vez, incluye en esta una intención de profesionalización y formalización. Así mismo, la bailarina no solo baila, en espacios urbanos y/o sociales, también practica para acceder a espectáculos, competencias y concursos de los cuales existe cierta remuneración económica y simbólica, por la que se despliega una carrera profesional. Por consiguiente, la bailarina participa en un mercado del espectáculo dentro de una industria cultural del baile salsero que tiene unos parámetros establecidos para el movimiento del cuerpo y para la puesta en escena.



Imagen 1. Grupo parejas Cabaret de Paso Latino compitiendo en “Bogotá en su Salsa” 6° Congreso mundial de Salsa. Elaboración propia.

En el tiempo en que empecé a forjar en mí el sueño de ser bailarina de Salsa y competir profesionalmente en certámenes nacionales e internacionales, participé en una iniciativa para aprender a bailar y entrenar mi cuerpo con el objetivo de moverme como las mujeres que se presentaban en escena en shows y competencias. Durante la búsqueda para encarnar esta imagen de mujer sonriente, que baila al son de los tambores, siguiendo los pasos que su pareja masculina va dirigiendo, que se veía tan “atractiva” en su vestido, maquillaje y tacones y con movimientos amplios, rápidos y acrobáticos; traté de seguir juiciosamente el entrenamiento que se me impartía por parte de profesores de baile.

Los entrenamientos implicaban tomar clases mínimo 5 días a la semana, en los que se me enseñaba diferentes estilos de bailar Salsa y técnicas para poderlos incorporar en mi movimiento de una mejor manera. Estos a su vez incluían relatos sobre cómo debemos vernos en escena, cómo es ser femenina para cada uno de esos estilos, cómo debes relacionarte con tu pareja de baile (que tradicionalmente significa una relación entre una bailarina mujer y un bailarín hombre), qué conjunto de movimientos hacen posible que emerja un ideal femenino

en la propuesta de baile, lo cual es imperativo para aprender a bailar porque, desde mi experiencia como aprendiz de baile, espectadora e investigadora, no existe puesta en escena del baile de la Salsa sin un correlato de género particular, es decir el baile en sí es una práctica engenerizada.

Entonces, cuando este ejercicio pedagógico va instruyendo en los cuerpos que bailan una forma de presentarse en el escenario, unos roles específicos en los que te vistes y bailas como mujer, una relación con el público que te observa y, sin duda, una valoración estandarizada sobre cómo es adecuado moverse como mujer bailarina; estamos ante una institución que organiza y establece formas de vivir el cuerpo, modos de habitar un espacio y, en conjunción, una regulación de la experiencia de construcción como sujeta femenina.

Los Congresos Mundiales de Salsa, como una forma de competir entre países y entre múltiples propuestas de movimiento del cuerpo, en los que confluyen diferentes estéticas de baile y en los que se escenifican cuerpos de bailarinas y bailarines formados por técnicas que han aprendido en academias y espacios de entrenamiento, surgen de la popularización del baile y música de la Salsa. Si bien, este baile nace en Nueva York a mediados del siglo XX, producto de múltiples migraciones de poblaciones cubanas, puertorriqueñas, entre otras que, a su vez, generan un diálogo cultural que daba sentido a realidades de exclusión y racialización de estas poblaciones en territorio estadounidense, la producción cultural proveniente de allí va a forjarse como el referente principal de identidad latina. (Leopoldo Tablante, 2001 y Jorge Duany, 1984)

Entonces, a través de la Salsa, se establecerá una imagen e identificación de lo que es “latino”, lo que implicará la formación de una “industria especializada” que se servirá de “la identidad latina” como construcción de sentido para universalizar un modo de vida y una forma de hacer cultura, en relación con todo el territorio latinoamericano y caribeño (Leopoldo Tablante, 2001). En esta medida, el ideal homogéneo de latinidad será el dispositivo simbólico que permita su popularización y relocalización en el resto del territorio americano.

Ángel Quintero (2009) menciona que para el año 2001 el movimiento salsero había forjado no solo una industria musical, sino que también proponía un “swing”ailable que buscó

rápidamente formas de profesionalizarse en casi 60 países de América, Asia y Europa. Para esta misma fecha, ya venía surgiendo un movimiento dancístico de competencia, en el que confluían múltiples formas de bailar Salsa referentes de cada espacio en el que se sincretizó, el cual se nombró “Congreso mundial de Salsa” fundado en San Juan de Puerto Rico pero difundido en decenas de países.

Entonces, la expansión de la Salsa y la academización global de su baile son hoy determinantes para entender formas de habitar el cuerpo y el movimiento, considerando la particularidad de cada territorio en el que se baila, para quiénes, con quiénes y a través de qué discursos se sustenta. Así el mismo autor hace hincapié sobre la manera en que la Salsa y su específica trayectoria cultural la convierten en un referente principal de loailable, “sobrepasando internacionalmente al tango, la rumba, el jazz, lo folklórico y el ballet como el género de baile que más personas se interesan en aprender”.

El auge a nivel mundial de esta práctica de baile, en el que no solo está presente un relato sobre lo que es latino, sino también lo que moverse como mujer y como hombre, no solo resulta importante realizar un análisis estético y técnico del movimiento, sino también indagar la forma en que las estéticas que se enseñan y se estandarizan en estas competencias y academias de baile implican experiencias normativas para los cuerpos que bailan.

Así, como he venido desarrollando, el aprendizaje e incorporación de secuencias de movimiento para encarnar y performar estas estéticas que se escenifican en las competencias, conllevan un entrenamiento corporal arduo, unos referentes específicos sobre lo que es adecuado y lo que no, y una imagen particular sobre el cuerpo que debemos representar al bailar.

Entonces el trabajo constante y dirigido que se realiza en y con el cuerpo se entreteje con representaciones social y culturalmente construidas que van a escenificarse en el movimiento y en el vestuario de quienes bailan.

En este sentido, retomo el concepto de representación que propone Teresa de Lauretis (1989), quien lo comprende como un ideal que tiene implicaciones materiales en los cuerpos a través de “un complejo de hábitos, asociaciones, percepciones y disposiciones”, para referirse a los

modos en que se produce y construye el género. Con base en su análisis sobre cómo nos hacemos mujeres y teniendo en cuenta el complejo sistema de instrucciones sobre los cuerpos para hacerse profesionales en bailar Salsa, me interesa realizar un análisis sobre cómo este proceso de aprendizaje, tecnificación y profesionalización responde a un contexto en el que nos hacemos mujeres particularmente.

De modo que, en la búsqueda por develar cómo sucede este proceso de generización dentro de este contexto académico, me pregunto por cuáles son esos hábitos por los que se deviene mujer, cuál es ese sistema de instrucciones que tenemos que cumplir a través de entrenar nuestro cuerpo para ser femeninas y esto cómo regula roles, imágenes y estereotipos de género específicos. Lo anterior sin duda lleva a preguntarnos de qué manera el baile de la Salsa construye una representación de género y, por ende, resulta ser una “tecnología del género” (Teresa de Lauretis, 1989).

Igualmente, para entender las formas en que esto construye experiencias subjetivas y corporales se debe revisar el modo en que el baile de la Salsa se vincula a prácticas culturales de cada territorio en el que se practica. Lo que implica rastrear la manera en que la Salsa produce representaciones localizadas particularmente.

Si bien la Salsa no pertenece a bailes folclóricos tradicionales colombianos como la Cumbia o el Bambuco, esta se asume como propia en lugares como la costa pacífica y atlántica. Autores como Alejandro Ulloa (1988) y Nicolás Contreras (2015) refieren al crucial proceso de sincretización que hace de la Salsa una forma de sentir y vivir territorialidades construidas como subalternas y negras en Colombia.

Según los autores, esta identificación racial y regional hace de Cali el referente principal del baile de la Salsa en Colombia, debido a los procesos de subalternidad, proletarización y racialización de gran cantidad de sus habitantes, quienes toman esta expresión dancística y musical, la apropian y la asumen como parte de su cotidianidad e identidad cultural.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, el desarrollo de la música del Caribe colombiano va a estar mediado por un proceso de “tropicalización” de la identidad nacional, antes concentrada en las élites blanco-mestizas del centro del país, en el cual las poblaciones racializadas como

negras y sus expresiones culturales van a ser incluidas en el proyecto de la nación desde un proceso de tensión racial constante. (Peter Wade, 2002)

Así esta confluencia cultural, junto con la creciente migración de personas barranquilleras y caleñas a Bogotá, desarrollará un auge de la Salsa en la capital (Marcela Garzón, 2009). Nicolás Carreño, siendo uno de los referentes de la escena salsera bogotana y fundador de *Paso Latino* (Una de las academias de Bogotá más representativas e importantes en Colombia), fue entrevistado en el marco de esta investigación. En su entrevista afirma que este encuentro de poblaciones en Bogotá generó la apertura de bares y discotecas para bailar Salsa, lugares en los que se convocaba al público para aprender a moverse y es en este auge que se establecen prácticas cotidianas del goce y el ocio, se produce un intercambio económico y un imaginario que integra esta práctica cultural y dancística con lo colombiano, lo que genera un movimiento de bailarines y bailarinas profesionalizando su estilo y fundando academias, competencias y concursos.

Como expone Nicolás, estas competencias (cada vez más profesionalizadas y patrocinadas por instituciones públicas) fueron el espacio de confluencia de bailarines de Cali y Bogotá principalmente, quienes concursaban en una lucha por el reconocimiento de su estilo dentro de estos certámenes. Es así como el enfrentamiento regional en las propuestas de baile, construye diferentes estéticas corporales, parámetros que están en contienda dentro de estos concursos y conllevan a que el entrenamiento de bailarinas y bailarines competidores se encuentre mediado por pugnas entre estilos caleños y bogotanos. Por consiguiente, lo que se entiende como “estilo colombiano” es constantemente disputado en estas competencias y resulta ser una denominación inacabada y en continua redefinición.

Es dentro de este marco que el baile de la Salsa en su versión “colombiana” y las competencias en las que confluyen estilos de baile de distintas regiones del país, 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.

De esta manera, las preguntas en torno a los cuerpos y subjetividades femeninas construidos en espacios academizados del baile de la Salsa pasan por reconocer formas de institucionalización de los mismos. Alakxter Oyola (2015) asume una postura crítica sobre el dispositivo de poder y dominación que resulta ser el baile salsero para los cuerpos que realizan esta práctica y, a través de ellos, para las sociedades latinoamericanas que “representan”, en tanto se convierten en tecnologías que fijan estereotipos sobre lo “latino” como “caliente”, “emocional” y/o “sensual”. El autor sustenta esto por medio de reconocer la manera en que es sexualizado y cosificado el cuerpo femenino que baila Salsa, concentrando el eje de los movimientos en zonas bajas del cuerpo como la pelvis, los hombros y los pies por medio de su erotización.

Por esto, me interesa analizar cómo suceden estos procesos normativos y de institucionalización, pues si bien existen ciertos estándares para bailar Salsa profesionalmente, también se han construido diversidades de estéticas, en las que mover el cuerpo de una determinada manera no en todos los escenarios significa lo mismo y, sin duda, no es posible establecer que en todas las propuestas de baile los cuerpos son sexualizados y cosificados en los mismos modos.

En ese sentido, esas estéticas como procesos que regulan los movimientos y entrenamientos corporales en las que nos hacemos bailarinas de Salsa implican encarnar representaciones y estereotipos. Sin embargo, como postura política y responsabilidad ética con nuestras vivencias corporales, emocionales y subjetivas como bailarinas de Salsa, no quiero entender las experiencias de las bailarinas como un proceso homogéneo y universal que en todos los casos cosifica sus cuerpos y ejerce un poder desde arriba y totalizante.

Al contrario, desde mi propia experiencia bailando y en la relación que he construido con otras bailarinas profesionales de Salsa, puedo reconocer que el entrenamiento corporal del baile resulta ser un proceso en tensión con nuestras propias búsquedas frente a la feminidad, la sensualidad y la sexualidad, entre otras. Entonces, si bien se nos imponen maneras de presentarnos en el escenario y competir en certámenes profesionales del baile de la Salsa, el proceso de encarnar a una bailarina, que implica ponernos en tacones, maquillarnos, vestirnos, dejar algunas partes de nuestro cuerpo desnudo como espalda, piernas o brazos,

mover nuestras caderas y sonreír ante un público, también nos permite una relación con la propia corporalidad y al mismo tiempo se vincula a búsquedas sobre nuestra autonomía y decisión sobre el propio cuerpo.

Entonces, la mirada que quiero desarrollar, también invita a repensarse las experiencias de las bailarinas como de absoluta opresión. En “Cuerpos que importan”, la filósofa estadounidense Judith Butler (2002) problematiza las relaciones de poder que implica hacerse mujer en un cuerpo. Así, invita a cuestionar la diferencia sexual que, al entenderse como natural, restringe y marca una posición social, por lo que el cuerpo es construido cultural y políticamente. De igual manera, nos muestra que esa regulación y división arbitraria es inacabada y se encuentra construyéndose de manera reiterativa y constante sobre los cuerpos, por lo que es un ejercicio de poder que nunca es completo.

Este abordaje teórico nos propone ir más allá del ejercicio de regulación del cuerpo y también nos invita a mostrar que es un espacio en tensión y de posibilidad para la apropiación y resistencia de las imposiciones y opresiones de género.

Entonces, me interesa también revisar qué se sale de lo aparentemente completo en esta mujer que se mueve de forma “sensual”, esa experiencia femenina que no se nombra y parece no ser importante, la cual puede servir para comprender su proceso constitutivamente inacabado y, finalmente, resulta ser el espacio para develar lo que resiste y puede propiciar la adjudicación de nuevas representaciones y maneras de vivir lo femenino.

De esta manera, me interesa también poner el lente en lo que desborda la sexualización de los cuerpos femeninos que bailan y así asumirla como un terreno creativo, que al ser materia oculta genera aperturas a nuevos sentidos.

Aquí, me parece relevante entrar en diálogo con la antropóloga Mari Luz Esteban (2011) y los planteamientos que realiza en su texto “Cuerpos y políticas feministas: el feminismo como cuerpo”, entre los cuales ella propone un feminismo que incluya en sus reflexiones al cuerpo en sus dimensiones material y agencial. Lo que esto implica distanciarse de anclajes biologicistas sobre el cuerpo como también de perspectivas que lo niegan en su materialidad.

De esta manera, “el cuerpo como agente” que expone la autora me invita a situar mis apuestas para entender al cuerpo como ese territorio de fuertes discusiones feministas en el que se encarna la diferencia sexual y que por tanto no se puede excluir de la reflexión. Y, no se puede excluir, no para reificar ninguna postura determinista sino para generar puentes, relaciones y experiencias articuladoras que duden y transformen del binarismo inscrito y sujeto al cuerpo y, por ende, permitan “pensar como cuerpos, cuerpos que son objetos y sujetos a la vez”.

De esta manera, dentro de las disposiciones, prácticas corporales y entrenamientos realizamos un proceso que moldea física y simbólicamente lo que entendemos y vivimos como *mujer*. Por lo que el baile aquí lo entiendo como una tecnología del género, en tanto construye un campo de significación sobre los cuerpos para hacerlos femeninos, no solo porque resulta ser un dispositivo que regula y construye una imagen y una representación de género, sino también porque implica una relación con nuestro propio cuerpo y una posición subjetiva particular.

Tal como lo propone Teresa de Lauretis, la tecnología del género es un sistema de representación en el que se construye un modo de ser mujer, que tiene implicaciones sociales, políticas y materiales, pero también, tiene un nivel subjetivo en el cual se encarnan los efectos de esa representación.

En ese sentido, este trabajo intenta problematizar las relaciones de género que suceden en este contexto, las cuales se encuentran enmarcadas en estructuras políticas, históricas y culturales que no han sido analizadas como un sistema complejo de prácticas corporales que escenifican regímenes políticos como la heterosexualidad obligatoria y la feminidad como una posición subjetiva en favor de un sujeto masculino, que fija y modela su realidad social, emocional y corporal.

Antecedentes de los estudios del baile de la Salsa.

Encuentro entonces cuatro tendencias importantes de analizar en relación con la producción investigativa sobre el baile de la Salsa: 1. La perspectiva histórica, 2. La perspectiva crítica sobre el baile de la Salsa como industria cultural y dispositivo de poder, 3. Los desarrollos investigativos entorno a la relación entre el baile de la Salsa y la construcción de subjetividades y, por último, 4. La perspectiva reivindicativa que entiende el baile de la Salsa como producción cultural de resistencia racial y de clase.

En primer lugar, los trabajos de Nicolás Contreras (2015) y Jorge Duany (1984) plantean relaciones entre los contextos y dinámicas sociales que están a la base de la producción musical salsera, las mixturas de diferentes ritmos y estilos musicales que confluyen en la Salsa y su sustrato musicológico. En estos, se reconoce esta expresión cultural como un proceso de sincretización, producto de la confluencia de diferentes poblaciones del territorio americano, en el cual se combinan e hibridan diversos ritmos y danzas europeas, africanas, cubanas, puertorriqueñas y *nuyoricans*.

Del mismo modo, Ángel Quintero (1998), Lise Waxer (2002), Sydney Hutchinson (2014) y Aleysia Whitmore (2011) incluyen en sus trabajos los aspectos mencionados anteriormente y, a su vez, la sitúan como una expresión artística de alta carga simbólica, relocalizada a lo largo y ancho del continente americano, la cual condensa los procesos de identidad de muchos de sus territorios y proponen entenderla desde la confluencia de la música y la danza, siendo indisociable una de la otra.

En esta misma línea, Alejandro Ulloa (1988) (2003) (2006), refiriéndose al proceso de consolidación de la Salsa como dispositivo de identificación territorial en Cali, Colombia, explica la manera en que esta hibridación de culturas y complejos procesos de reinterpretación se pueden reconocer en el mismo ejercicio musical yailable de la Salsa. Por consiguiente, se hace explícita la compleja red de significados sobre el género, la sexualidad, la raza y la clase social que enmarcan las bases rítmicas y melódicas de la Salsa pero también las marcaciones corporales, la proxemia y kinesia de los cuerpos bailarines

salseros. Los cuales dan cuenta de procesos de identificación sobre categorías de subalternidad en las que la Salsa se erige como bandera y resulta ser un nicho cultural de “identidad, integración y unidad latina.” Ulloa (2006).

Finalmente, Marcela Garzón (2009) realiza una aproximación a los procesos que situaron la Salsa en Bogotá y entretejieron sentidos particulares sobre el territorio. En las entrevistas que ella realiza a los más importantes salseros que se abrieron paso en la capital colombiana, ellos abordan elementos que permitieron construir un nicho cultural particular en Bogotá. Entre estos, la autora resalta la importante migración de cantautores de la costa atlántica y pacífica que encontraron en la ciudad capital un epicentro cultural que les permitió formarse como músicos y encontrar lugares de intercambio académico y cultural para su creación. Lo que, a su vez, generó la conformación de espacios de rumba e incipiente formación académica para bailar Salsa en la década del 70 y 80.

Entonces, las perspectivas históricas mencionadas anteriormente, me permiten fundamentar la intrínseca relación entre esta expresión cultural y la formación de identidades sociales, ancladas a territorios particulares desde sus inicios y en el proceso de sincretización que tiene lugar en Colombia. Lo que, a su vez, me hace posible establecer una conexión entre la forma en cómo se construye una práctica cotidiana y profesional de bailar Salsa en relación con la experiencia de pertenecer a un territorio y apropiar sus prácticas culturales.

Adicionalmente, puedo inferir que las sensibilidades y formas corporales que fueron estableciéndose para mí en esos espacios de baile daban lugar a la incorporación de representaciones particulares de género, raza, clase y sexualidad. Por consiguiente, con las preguntas directrices que he ido formulando intento develar cuáles son esas representaciones y de qué manera se construyen en el cuerpo en movimiento.

Como otra línea investigativa sobre el baile de la Salsa, la perspectiva crítica entorno a esta expresión musical y dancística que devela la formación de una industria cultural ligada a modos de producción de identidades sociales bajo el marco del capitalismo, también me proporcionó elementos para comprender las formas en las que el cuerpo cobra sentidos particulares dentro de este contexto.

Para Leopoldo Tablante (2001) el auge de producciones musicales salseras desde la década del 70 consolidó una forma de representación sobre los modos de vida de las poblaciones caribeñas y latinoamericanas residentes en Estados Unidos y, a través de esta, una sensibilidad e imaginario sobre esas poblaciones en el resto del territorio americano. Por consiguiente, la basta creación musical, su prominente radiodifusión y el emporio económico forjado por las disqueras especializadas en Salsa, pero también, según Ángel Quintero (2009), la profesionalización del baile, la prolífica fundación de academias para la enseñanza de diferentes estilos para bailar Salsa y la conformación de diversas competencias mundiales de baile, construyen un referente particular de lo latino y afrocaribeño, desde una sonoridad y corporalidad particular.

Inclusive, es a partir de esta referencia a lo afrolatino como un concepto universal y articulador de las experiencias culturales y sociales de estos territorios que se produce una alta difusión hacia la mayoría de países centroamericanos y caribeños, formando una “mercancía cultural” con amplia acogida, nuevamente, desde el dispositivo de identificación del territorio y tradición latinoamericana.

Ana Díaz (1981) advierte que el proceso de industrialización cultural del cual es objeto la Salsa pasa por un proyecto de universalización y estandarización de las identidades latinas, a las que se les atribuyen mitos y estereotipos específicos, precisamente, desde el dispositivo simbólico de unión y confluencia.

Con respecto a la dimensión dancística de esta expresión cultural, los análisis de Alakxter Oyola (2015) y Manuela García (2016) aportan elementos para entender la manera en que este proceso de homogeneización y universalización, se ancla a formas particulares de bailar y performar en el cuerpo representaciones hipersexualizadas y despolitizadas sobre América Latina. Es interesante que, dentro de sus argumentaciones no solamente lo corporal resulta ser el instrumento de materialización de dicha homogeneización, sino también lo femenino como eje de significación de latinidad.

Así, ambos autores desarrollan argumentos teóricos y críticos sobre la manera en que el baile profesional de la Salsa, en el contexto latinoamericano y, especialmente, el colombiano se

construye como herramienta de docilización y objetivación de los cuerpos femeninos. Por un lado, Alakxter Oyola analiza formas estéticas en las que el baile profesional de la Salsa, al igual que la samba y el reggeatón, “obedece a procesos de sujeción, coerción y sugestión de las tecnologías institucionales para la corporeidad e identificación cultural de Occidente”. De esta manera, la exageración y sexualización de ciertas partes del cuerpo que se construyen femeninas, para el autor, resultan ser los dispositivos por los que se despoja de toda agencia y posibilidad crítica a la identidad latinoamericana fijada desde la otredad.

En esta misma línea, Manuela García realiza su crítica a dichos dispositivos desde el entrenamiento y escenificación de cuerpos femeninos en espacios academizados del baile de la Salsa en Medellín, Colombia. Así, la autora reconoce los entrenamientos y puesta en escena de bailarinas de Salsa como dispositivos de control corporal y un ejercicio de coerción al libre movimiento del cuerpo.

De estas posturas críticas a la corporeidad construida en el baile de la Salsa, resulta interesante destacar la deconstrucción del concepto de latinidad, desarrollándolo desde sus efectos políticos, económicos y sociales. Así mismo, permite entender las representaciones y significaciones del mismo en una intrínseca relación con modos de dar sentido particular a los cuerpos como femeninos.

Entonces, la Salsa vista como industria cultural resulta fundante para entender las formas específicas en las que se corporeizan y subjetivan las bailarinas de Salsa, en la medida en que, aparte de ser sujetas que bailan por y para esta industria, su forma de ser y vivir el cuerpo en la danza, a su vez, son el locus por el cual se tramita y materializa este proyecto de identidad latina.

Sin embargo, frente a esta postura me surgen interrogantes en relación a cómo se entiende lo femenino dentro de las formas de construir conocimiento sobre las dinámicas del baile profesional de la Salsa. Si bien resulta útil un enfoque crítico entorno a las estructuras económicas y de consumo que están a la base de esta expresión cultural, ¿Entender las prácticas corporales de lo femenino dentro de este contexto debe formularse desde efectos determinantes y cerrados?

La historiadora Joan Scott (1996) desde la década del 90, nos aporta elementos para mirar con un lente más complejo las formas en las que el género interviene en las relaciones de poder presentes en lo cultural, histórico, social y/o económico. Así mismo, nos invita a incorporar de manera analítica la categoría género, no para confirmar las diferencias entre los sexos, sino para entender cómo fueron construidas en contextos y momentos históricos particulares. Lo que en otras palabras sería adoptar el género más como pregunta que como respuesta.

De esta manera, cuando se articula lo femenino con un andamiaje cultural y económico bajo el marco del capitalismo, en el caso del baile profesional de la Salsa, me pregunto: ¿En todos los casos lo femenino se construye de las mismas formas?, ¿En los cuerpos de todas las mujeres bailarinas se ejerce el mismo disciplinamiento?, ¿Es lo femenino un dispositivo de poder sobre el cuerpo en todos los contextos, diversidad de academias y estilos de baile? ¿Qué otras categorías intervienen en este proceso? Y, finalmente, ¿existen experiencias de libertad o de agencia cuando se otorgan sentidos femeninos al cuerpo dentro del baile profesional de la Salsa?

En este sentido, a lo largo de este trabajo pretendo desarrollar las formas en las que se construyen representaciones femeninas que dan sentido a cuerpos y sujetas particulares, adoptando la postura feminista de Mari Luz Esteban (2011) quien propone entender que “una regulación es inseparable de la capacidad de agencia y resistencia que tienen todos y cada uno de los individuos, sea cual sea su posición social, política o económica”. Por consiguiente, me interesa dar cuenta de cómo el género fluctúa y se transforma dentro de las posiciones corporales y subjetivas que pude analizar y las posibilidades de agencia que también intervienen en su construcción.

En propuestas investigativas desde diferentes áreas de las ciencias sociales se han realizado estudios que buscan situar las prácticas corporales, sociales y culturales que se desarrollan en torno al baile profesional de la Salsa, en distintos territorios y con miradas particulares sobre la corporalidad y la subjetividad.

Por ejemplo, Isabel Llano (2015) estudia la manera en que se construye una bifurcación en las prácticas de baile profesional de Salsa en Barcelona, España, con base en categorizaciones de nacionalidad, estratificación social y órdenes raciales entre personas nacidas allí y personas extranjeras provenientes de países latinoamericanos. También, Sarah Milton (2016) investiga las experiencias de feminidad, sensualidad y sexualidad de mujeres en su adultez media en academias profesionales del baile de la Salsa en Londres, Inglaterra. Y, finalmente, Paulina Paz (2016) propone una mirada centrada en el baile de la Salsa como contexto en el que se construyen identidades, sensibilidades y actos performativos tanto en espacios informales como profesionales de práctica del baile en Quito, Ecuador.

Dentro de estos estudios, es posible dar cuenta que, si bien, la producción de significaciones y representaciones sobre el género, la raza, la clase y la sexualidad están presentes en la construcción de la experiencia de bailar Salsa, en cada contexto, territorio y abordaje investigativo, cobran caminos particulares que deben ser analizados de manera situada.

Finalmente, el último eje de producción de conocimiento sobre el baile de la Salsa está relacionado con las perspectivas que lo reconocen como producción cultural de resistencia y transformación social. Entre estos, se encuentran los trabajos de Luz Carime Arredondo (2014) y Julio César Rubio et.al (2014) quienes sitúan el lente en las formas de resistencia y empoderamiento social que comunidades jóvenes de Cali, Colombia y Buenos Aires, Argentina se agencian por medio de la práctica profesional de bailar Salsa.

Así, los autores coinciden en afirmar que las trayectorias académicas de su baile salsero les han permitido fomentar mayor reconocimiento y reivindicación sobre realidades de subalternidad y exclusión que enfrentaban, promoviendo experiencias de inclusión social, encuentro comunitario y mediación pedagógica.

Dentro de este recorrido sobre la producción de conocimiento que se ha desarrollado en torno al baile profesional de la Salsa, he esbozado la necesidad de una perspectiva situada, que permita entender las formas de representación femenina que se incorporan y construyen sujetos y cuerpos particulares en esta práctica artística, los cuales suceden particularmente y devienen en constante diálogo con los contextos en donde estas son construidas.

En este sentido, me interesa alimentar las discusiones ya expuestas desde una perspectiva feminista que me posibilite develar las categorías de género, cuerpo y subjetividad desde su carácter dinámico, temporal y cambiante.

Postura metodológica: ¿Cómo investigar sobre lo que te atraviesa personalmente?

El cuerpo como eje de investigación sobre lo social.

La creciente producción de conocimiento desde las ciencias sociales entorno al cuerpo, situándolo como un locus que provee una mirada particular sobre las dinámicas sociales, culturales y políticas, es un eje fundamental en la manera en cómo abordé mi trabajo de investigación. Además de la relación evidente que puede establecerse entre cualquier práctica de danza y la necesidad de un análisis sobre lo corporal allí, existen múltiples corrientes teóricas e investigativas que caben ser mencionadas, con el objetivo de contextualizar los aportes metodológicos y epistemológicos a mi trabajo y, finalmente, situarlo en relación a estos.

Por consiguiente, a continuación quisiera desarrollar brevemente algunas perspectivas que han construido un andamiaje de conocimiento en torno al cuerpo, focalizándome en los desarrollos sobre la danza, tanto a nivel mundial como nacional y reconociendo los enfoques más cercanos a mi propuesta investigativa. Para finalizar, planteando la relación entre estos desarrollos teóricos y la perspectiva feminista que adopté.

Mariana del Mármol y Mariana Sáez (S.f.) refieren a la construcción de múltiples vertientes de análisis sobre el cuerpo dentro las ciencias sociales a partir de la década del 70, específicamente, desde la antropología, la sociología, la psicología, los estudios de género y las teorías del *performance*, entre otras. Si bien, en cada disciplina se desarrollaron conocimientos específicos, las autoras encuentran elementos comunes sobre este campo.

En primer lugar, el reconocimiento de las dimensiones culturales, históricas y sociales que constituyen a los cuerpos conllevó a una nueva aproximación conceptual y epistemológica que se distinguía de las miradas organicistas y esencialistas sobre el cuerpo. Inclusive las autoras conectan estos desarrollos con las crisis de valores e instituciones modernas, de las que se desprenden críticas al sujeto visto desde el racionalismo cartesiano y proponiendo alternativas de análisis sobre el cuerpo como inscrito en las dinámicas sociales y constitutivo de la subjetividad.

En segundo lugar, este campo interdisciplinar no solo propone el abordaje del cuerpo como cargado de representaciones y significaciones, sino también situarlo como eje de análisis para la problematización de los fenómenos culturales y sociales desde una mirada integradora y compleja. Dicho de otra manera, se propone “un modo diferente y alternativo de acceder al análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad, [...] de la constitución pero también fragmentación del sujeto” (2004)

La primera de estas corrientes, correspondiente a una postura estructuralista que recoge estudios fundantes como los de Mary Douglas (1978) y Marcel Mauss (1971), analiza cómo las estructuras sociales tienen lugar en prácticas y actividades corporales, produciendo los modos materiales por lo que se forma el individuo desde las representaciones y significaciones que cada sociedad y momento histórico le otorga a lo corporal. En otras palabras, propone el análisis de conductas, comportamientos y prácticas corporales como intervenidas y fundadas desde los fenómenos sociales.

Por otro lado, la segunda corriente, que congrega las propuestas de Maurice Merleau-Ponty (1993) y Thomas Csordas (1994) desde una perspectiva fenomenológica, comprende el rol activo y participativo del cuerpo en la construcción de lo social. Así, desde esta perspectiva, la corporalidad se construye en la interpretación de los hechos sociales, sus estructuras y esquemas de sentido. Por ende, el cuerpo no es materia inerte sino activamente transformadora de las realidades sociales con las que se relaciona.

Finalmente, las posturas posestructuralistas, en las que se sitúan los trabajos de Michel Foucault (1999), Pierre Bourdieu (1988) y Judith Butler (2002), proponen entender lo

corpóreo como el territorio de inscripción y materialización de andamiajes discursivos, a través de dispositivos de regulación. En este sentido, la emergencia material del cuerpo cobra sentidos particulares en la constante, más no perpetua, reiteración de normas corporales, siempre ambiguas e incompletas, por lo que los efectos normativos de poder sobre los cuerpos también producen efectos de libertad.

Existen dos elementos que recogen la relevancia de incorporar estas perspectivas teórico-metodológicas a mi trabajo de investigación. En primer lugar, en su generalidad, dichos estudios develan la dimensión política que implica otorgarle un estatus de centralidad a lo corporal como territorio de inscripción social y de construcción subjetiva. Esto porque complejiza las posturas reduccionistas, binarias y determinadas sobre el cuerpo y el individuo, además, propende por la deconstrucción e historización del concepto y suscita la necesidad de construir puentes transdisciplinares para su abordaje.

Y en segundo lugar, la perspectiva posestructuralista específicamente, me provee herramientas conceptuales y críticas para develar las formas en que los cuerpos se dotan de sentidos de género, raza y sexualidad dentro del baile profesional de la Salsa, desde la construcción de un conocimiento que desarticule las miradas únicas y fijas sobre el mismo, develando sus fracturas y posibilidades.

Dentro de estos grandes marcos epistémicos, se han desarrollado una diversidad de estudios aplicados a diferentes prácticas corporales, una de las más importantes y con más producción de conocimiento tiene que ver con la danza, lo que la ha situado como un contexto de formación y significación de identidades sociales que se negocian y codifican en complejos esquemas cinestésicos, entre los que se incluyen lenguajes corporales, representaciones visuales y sistemas de movimientos. (Jane Desmond, 1993).

Según Susan Reed (1998), las perspectivas de la antropología de la danza y los estudios de la danza iniciaron sus indagaciones articulando las prácticas de baile con fenómenos sociales particulares, soslayando el análisis del cuerpo, entre los que se encuentran autores como Malinowski y Tylor. Posteriormente, miradas críticas sobre los estudios sociales y culturales clásicos entorno a la danza cuestionaron las posturas normalizadoras y simplistas

que se formulaban sobre danzas nombradas como no pertenecientes a Occidente e, igualmente, incorporaron en su análisis los esquemas de movimiento corporal como categoría central. De esta manera, los estudios que conforman la antropología de la danza luego de la década del 80, según la autora, han centrado sus análisis en la dimensión política de la danza, desde corrientes como la semiótica, la fenomenología, el poscolonialismo, entre otros.

En Latinoamérica y en Colombia, los recorridos entorno a los campos de la antropología del cuerpo y de la danza han resultado enriquecedores y con nuevas problematizaciones. Para Sonia Ballén (2015) las búsquedas investigativas de mayor auge se han centrado en la relación entre subjetividad y globalización, develando las formas de valoración y representación de cuerpos en condiciones de desigualdad social y problemáticas socioambientales y, a su vez, asumiendo posturas críticas a los regímenes biopolíticos desde la deconstrucción de categorías como género, orientación sexual, edad, raza, capacidad, discapacidad, salud y enfermedad, entre los cuales cabe resaltar autores como Zandra Pedraza (2004), Maria Teresa García (2016), Silvia Citro (2009), Gustavo Blázquez (S.f.) y Ana Sabrina Mora (2010)

Esta base investigativa, teórica y epistemológica, me permite situar mi trabajo como un aporte a los estudios sobre danza y cuerpo, en la medida en que las representaciones y significaciones corporales que se construyen en los contextos de formación profesional del baile de la Salsa no se han estudiado bajo el lente crítico de la antropología de la danza. En este sentido, elementos ya investigados por lo estudiosos del baile de la Salsa, como danza y como música, que sustentan la importancia de esta expresión cultural para la consolidación de identidades sociales, nacionales y territoriales, además del influyente sistema representacional y simbólico que implica, dan cabida para adoptar una postura que se focalice en las dinámicas corporales construidas allí desde una mayor complejidad.

Adicionalmente, dicho campo de estudios también sugiere un replanteamiento en los abordajes investigativos realizados sobre la formación de cuerpos femeninos en el baile profesional de la Salsa. Las claridades conceptuales y metodológicas entorno a problematizar los esencialismos y perspectivas reificantes sobre ciertas prácticas de danza y, además, la

invitación a incluir miradas complejas que reconozcan procesos de subjetivación en tensiones de opresión y libertad posibilitan nuevos abordajes, como el que pretendo desarrollar.

En congruencia con lo anterior, otro elemento importante que caracteriza mi trabajo es el que relaciona los estudios del cuerpo y los estudios de género. Me interesa desarrollar a continuación la manera en que estos dos campos se entretujan particularmente en mi propuesta, por qué esto es relevante y cuáles son sus aportes.

En primer lugar, la contextualización que realicé anteriormente ya sugería una articulación entre estos dos campos de conocimiento, en la medida en que los cuestionamientos feministas sobre la construcción biologicista del cuerpo posibilitaron un replanteamiento en su abordaje desde las ciencias sociales y, en parte, dieron cabida a las formulaciones teóricas y epistemológicas de la antropología del cuerpo y de la danza.

Sin embargo, existen múltiples acercamientos al cuerpo desde los estudios de género que deben ser considerados particularmente y problematizar de qué manera dialogan con mi propuesta de investigación. Mari Luz Esteban (2004) hace referencia a las primeras aproximaciones a lo corporal desde la crítica feminista, en las que se encuentran autoras como Simone de Beauvoir o Shulamith Firestone y su mirada “negativa” al cuerpo, la maternidad o la menstruación, pues desarrollaban sus fundamentaciones teóricas desde los impedimentos que implicaba el cuerpo femenino para el acceso a igualdad de derechos por parte de las mujeres. En contraposición, la autora menciona la perspectiva constructivista, en la que se ubican las propuestas de Nancy Chodorow y Michelle Barret, quienes propendían por una mirada más apreciativa sobre lo corporal, basando su conceptualización en la diferencia entre sexo y género, naturaleza y cultura, como categorías mutuamente excluyentes y fundamentando una crítica a los constructos sociales que coartaban la libertad corporal de las mujeres. Sin embargo, es útil proponer la desarticulación de los binarismos contruidos en torno al cuerpo, los cuales también han producido discursos deterministas sobre lo femenino y lo masculino.

De esta manera, los desarrollos teóricos de los estudios de género, los estudios del cuerpo y de la danza me invitan a desarrollar alternativas críticas a las posturas dualistas y

naturalizadas sobre el cuerpo y el replanteamiento a la construcción discursiva sobre el sujeto mujer como oprimido, estable y determinado.

Posturas y técnicas metodológicas para la investigación sobre el cuerpo.

Ya en los apartados anteriores sugiero una postura metodológica para el abordaje de mis inquietudes en relación con lo femenino y su construcción corporal, dentro de las dinámicas del baile de la Salsa, a partir de las trayectorias profesionales de bailarinas. Sin embargo, me resulta relevante incluir el abordaje metodológico que implementé como investigadora feminista.

Para ello, propongo la inclusión de técnicas que parten de una mirada etnográfica como reflexión crítica sobre las realidades subjetivas y corporales de las y los participantes de mi investigación. Esto con el propósito de posibilitar conocimientos donde quepa la experiencia de ambigüedad y tensión que deviene en el proceso de construirse sujeta entre efectos disciplinadores y emancipadores del cuerpo y la subjetividad dentro de la práctica profesional de bailar Salsa.

Adicional a esto, en un segundo momento, propongo una reflexión metodológica más profunda con respecto a una de las técnicas que utilicé, llamada “entrevistas bailadas” por Cecilia Musicco y Victoria D’hers (S.f.). En primer lugar, caracterizando la forma en la que las autoras crearon esta técnica de investigación. En segundo lugar, profundizando en los elementos que apropio y transformo de su propuesta. Y, en tercer lugar, discutiendo los límites y posibilidades de la misma.

No sin antes mencionar un aporte fundamental en esta apuesta metodológica y política, como lo son los análisis desde la antropología feminista que recoge Martha Patricia Castañeda (2006). La autora sustenta las importantes contribuciones que realiza este campo particular de conocimiento al replanteamiento de la disciplina antropológica, entre los cuales está “el desmontaje de las posturas esencialistas entorno a las identidades de género”, a través de herramientas que se focalicen en la experiencia desnaturalizada por la que los sujetos se

construyen hombres o mujeres intervenidos por múltiples entramados políticos. Así, reconozco la importancia de entender los procesos de subalternidad anclados a representaciones y experiencias socialmente construidas de feminidad en su carácter de desigualdad, al mismo tiempo que en su función posibilitadora de estrategias para romper dicha estructura.

Lo etnográfico como reflexión feminista.

En unas líneas atrás, cuando hacía el trabajo reflexivo de reconocer cómo había llegado a preguntarme por el baile de la Salsa, profundizando en cuáles fueron mis intuiciones al entenderlo como un espacio en el que se forjaban experiencias corporales y subjetivas de feminidad o incluyendo los diferentes roles y tránsitos que he explorado como participante activa del proceso de investigación, está presente la incorporación de herramientas etnográficas que caracterizaré a continuación.

Esta investigación inicia bajo preguntas muy personales sobre las experiencias que dieron lugar a un relato corporizado particular de ser femenina, por las cuales planteo interrogantes que me atañen tanto a mí como al contexto en donde formé este relato y terminan siendo las directrices de análisis y crítica. Para Francisco Cruces (2003) el proceso etnográfico sucede en la articulación y diálogo entre quien es investigado y quien investiga, por tanto, el ejercicio de hacer explícita la manera en que se produce el conocimiento propio resulta imperativo.

En este sentido, la práctica etnográfica por la que desarrollé este proceso de investigación sucede en dos vías simultáneamente. Por un lado, haciendo el trabajo descriptivo y crítico de analizar, de manera atenta y dirigida, las experiencias de feminidad de las bailarinas participantes. Pero, al mismo tiempo, retornando a mis vivencias propias, complejizándolas y permitiendo que me interpelaran, a lo que el autor nombra como “Plus de reflexividad etnográfica” comprendiéndolo como proceso que “pluraliza el entorno propio y hace emerger la alteridad invisible contenida en el medio al que uno pertenece”.

En el mismo sentido, la escritura que despliego en esta investigación, no solo me permitirá dar cuenta de unos hallazgos con los que analizo espacios, cuerpos y subjetividades en torno a los objetivos planteados, al mismo tiempo registra una trayectoria no siempre lineal de cómo obtuve la información. De modo que dirijo mi escritura en una vía descriptiva e interpretativa de los contextos que observé y de las entrevistas que realicé, pero también en una vía que me permite hablar de la interpelación a mi propia postura como investigadora, en la que cada nuevo contexto al que me moví, cada entrevista que realicé y cada metodología que implementé surge de preguntas sobre cómo estaba acercándome a mi problema de investigación, de qué manera se cuestionaban mis creencias y preconcepciones sobre el baile de la Salsa forjados cuando me formaba como bailarina y cómo confluía mi acercamiento ahora como investigadora a estos espacios académicos. Lo anterior como ejercicio de repensarme lo que significa vivir un cuerpo femenino que baila profesionalmente Salsa dentro de estas academias.

Es bajo este marco y postura etnográfica particular que adopté dos técnicas de recolección de información: La estancia con las mujeres y las entrevistas bailadas. La primera, es una técnica de investigación planteada por Marcela Lagarde citada por Martha Castañeda (2006), que desde la antropología feminista propone la confluencia de las llamadas *historias de vida* y *observación participante*, con el objetivo de aproximarse a la vida –y cuerpo- de las mujeres desde el compartir y entretener, vivencias, actividades, rituales y yo añadiría experiencias corporales. Esto con el propósito de romper con la dicotomía de quien es investigado y quien investiga, cuestionando la ilusión de neutralidad que ha estructurado esta relación desde las posturas clásicas antropológicas y, finalmente, trabajando desde “la empatía hacia las mujeres con quienes se investiga hechos que nos constituyen a todas, en donde me encuentro en ellas y las encuentro en mí misma”.

Así, mi trayectoria como investigadora comenzó retomando mi práctica de baile en *Paso Latino*, reactivando las relaciones de amistad que había construido allí y, en general, volviendo a habitar ese espacio del que me había alejado hace unos años. En este proceso, registraba mis sensaciones, percepciones y vivencias cuando recibía clases y sobre las situaciones que me generaban más preguntas en torno a mi recorrido investigativo.

Al mismo tiempo, forjaba relaciones cercanas con bailarinas y bailarines de dicha academia, a quienes abiertamente les comentaba mis inquietudes de investigación y propiciaba conversaciones sobre la misma. Lo que generó el interés de bailarinas como Andrea Ardila y Marta Sánchez, a las que posteriormente les propondría realizar una entrevista particular.

Con base en la invitación de Marcela Lagarde a compartir experiencias e investigar desde el encuentro genuino, a ambas las acompañé en shows y competencias como espectadora, con ambas compartí clase y bailamos juntas, vivencias que me permitían develar infinitas complejidades a la hora de caracterizar las construcciones de feminidad en este espacio.

Adicionalmente, fue dentro de este camino que seguí incorporando preguntas sobre lo femenino, ahora en relación con las propuestas dúo pink (estructura en la que bailan dos “hombres”, quiénes bailan encarnando un “rol femenino” y un “rol masculino”) como categoría de competencia en congresos y concursos profesionales de la Salsa.

Lo que me llevó a viajar a Cali y conocer personalmente a Juan David Panameño y Ronald Sevillano, quienes actualmente son el dúo colombiano de mayor trayectoria en esta categoría y con un alto reconocimiento nacional e internacional. Nuevamente, desde la propuesta de la autora de estar presente y construir conversaciones de intercambio mutuo, nuestro encuentro fue en el centro comunitario en el que actualmente practican sus rutinas, donde presencié su ensayo e íbamos compartiendo nuestras opiniones en torno a lo escénico, las posturas corporales, ciertas técnicas de baile y demás elementos estéticos de su coreografía. Mis preguntas e inquietudes de investigación iban nutriendo la discusión en un ambiente de intercambio y compañerismo.

Lo interesante de este camino y de las posiciones que adopté en él basándome en “la estancia con las mujeres” es que pude reconocer elementos que se escapan a la mirada estable y distante, pues en el diálogo de nuestras realidades podría vislumbrar lo inconmensurable de la categoría femenino y las infinitas posibilidades de asumirse como mujer bailarina tanto en un escenario como fuera de él.

Podría afirmar que mis técnicas metodológicas se caracterizaron por la indagación, cuestionamiento e incomodidad sobre el cuerpo inmóvil y estable. Esto en el momento

mismo de la formulación de mi problema de investigación como en la trayectoria metodológica que realicé.

La incomodidad, además de habitarla cuando me relacionaba con los hombres bailarines y sentía imposiciones en mi cuerpo y construcción como mujer, de otra manera pude vivirla en la observación alejada cuando asistía a las competencias y shows como espectadora.

Esta vez, encarnar a la espectadora complacida en el acto de ver, cómoda en su asiento, inmóvil porque no baila pero que involuntariamente se mueven sus caderas en el puesto con luz tenue que observa y se hace preguntas sobre su cuerpo, sobre la feminidad que ve y que también la atraviesa. En el ver existe una interpelación, en el ver se inicia un movimiento, una provocación a viajar sobre las preguntas de la feminidad, el ver y su insuficiencia para analizar lo que se siente encarnar a esa bailarina se convirtió en motor para hacer un recorrido más profundo sobre qué significa habitar la feminidad en el baile de la Salsa.

Esta incomodidad me hizo moverme y crear herramientas metodológicas que develaran de manera más vívida y encarnada la experiencia de feminidad de este contexto. Y con esto me refiero a enfocar el lente en cómo se habita el espacio y el cuerpo con normas de género presentes en estéticas del maquillaje y el movimiento, en la interacción corporal con lo masculino. Puesto que para rastrear la emocionalidad, la vivencia, la normatividad y la resistencia que implica nos tenemos que trasladar a esos territorios, secuencias de movimientos, experiencias emocionales y a esas relaciones.

¿Bailar en la entrevista? Una nueva aproximación a las entrevistas bailadas.

Con las reflexiones anteriormente expuestas, incorporé a mi trabajo en la recolección de información son las “entrevistas bailadas” como aproximación a las experiencias de Andrea Ardila y Marta Sánchez en su formación como bailarinas profesionales de Salsa. Esta técnica fue propuesta por Cecilia Musicco y Victoria D’hers (S.f.), quienes desde la sociología del cuerpo y la fenomenología buscaron aproximarse a la experiencia corporal de quien baila

desde la premisa de que el cuerpo tiene sus propios lenguajes, significaciones y maneras de incorporarlos.

Mi intención al acudir a esta técnica de investigación, más que escuchar los propios lenguajes del cuerpo era poder construir conversaciones y discusiones en torno al cuerpo, lo femenino y la experiencia de cada una en nuestras trayectorias junto al baile de la Salsa, desde un ambiente cercano, situado y en constante construcción, en el que se realizaran preguntas para responder bailando como estrategia en la que emergiera de manera más cercana nuestra vivencia corporal. Por consiguiente, a continuación describiré la forma en que adopté esta técnica en mi investigación, sus límites y posibilidades y de qué manera permitió una mirada alternativa y deconstructiva de las experiencias corporales de Andrea y Marta.

Para cada entrevista conseguí un espacio de una academia privada, en el cual fuera posible poner música, bailar y conversar sin interrupción. Al igual que las autoras creadoras de las entrevistas bailadas formulé una serie de preguntas lo suficientemente amplias para pautar una conversación y discusión en torno a estas, que ampliara una sola respuesta determinada y aparentemente fija. Y simultáneamente, la invitación a conversar incluía la posibilidad de bailar sobre cada pregunta y lo que suscitaba en sus cuerpos cada momento de la conversación.

Es en este punto que me distancio de las autoras creadoras de esta técnica, en la medida en que mi intención no era posibilitar los lenguajes propios del cuerpo sino reconocer las formas en que esta construcción del espacio y de la relación entre investigadora y participante posibilitaba la develación o formulación de nuevos sentidos sobre lo femenino, el cuerpo, el baile, entre otros.

Este contexto permitió la construcción de un espacio íntimo, privado y personal, en el que las preguntas que yo realizaba podían ser contestadas sin la presión de un entorno academizado del baile, en el que se mire y evalúe la propuesta corporal que exprese cada respuesta. Sin darnos cuenta, esto generó la emergencia de experiencias de dolor, de resistencia y autonomía sobre el cuerpo femenino y posibilitó entretener en un espacio académico alternativas a la feminidad hegemónica que es forjada en ese mismo lugar.

Cabe aclarar que esto no significa entender sus respuestas como más espontáneas, naturales o incontrovertibles. Por el contrario, adoptando la postura de Joan Scott (1992) sobre la experiencia, esta estaba siendo mediada por la forma en que las convoqué e interactué con ellas. De modo que la intimidad y cercanía, la relación de compañerismo en la que compartíamos experiencias parecidas al bailar permitía la construcción, incluso el fortalecimiento de discursos de feminidad no recurrentes o silenciados. Por consiguiente, ambas participantes con las que realicé esta técnica de investigación me compartieron de múltiples maneras experiencias privadas en las que su ser mujer incluía matices y contradicciones.

Así mismo, una de las posibilidades que se generaban al realizar preguntas que fueran contestadas con el baile es que era posible entablar nuevos diálogos sobre lo que significa esta práctica corporal y artística para ellas. Puesto que, la pregunta por cómo vive el cuerpo la práctica del baile salsero, en un primer momento solo evocaba palabras como alegría y goce corporal. Sin embargo, en la posibilidad de bailar, se involucraban recuerdos y emociones que hacían posible traer a la conversación otros significados no explicitados en un primer momento.

Entonces, quisiera proponer la comprensión de las entrevistas bailadas, más que como técnica a implementar de forma literal, como perspectiva metodológica para el abordaje de representaciones y prácticas corporales que nos permite encuadrar otro tipo de encuentros en el abordaje investigativo y posibilitar la aparición de relatos alternativos que, en este caso, develaron diversidad de formas de ser mujer bailarina profesional de Salsa. Lo que incluso generó que después de la entrevista me manifestaran la importancia del espacio para su construcción como mujeres, puesto que les permitió apertura, consciencia e invitación a vivir el baile como una experiencia de feminidad desde sus propios estándares y apuestas.

CAPÍTULO 2: Bailar Salsa como experiencia de feminidad: Tecnología del género, raza y sexualidad.

El baile de la Salsa se ha vinculado con las prácticas cotidianas, artísticas y culturales de Colombia, lo que ha generado un proceso de apropiación y sincretización por el que se ha construido un movimiento académico y profesional. Bajo este marco, se han institucionalizado técnicas que suponen saberes dancísticos sobre el cuerpo que baila Salsa, que organizan y estandarizan movimientos, estéticas y comportamientos en el escenario de competencia y show.

Las diferentes propuestas de baile que se enseñan, se instruyen e incorporan en secuencias de movimiento implican un proceso de entrenamiento, un ejercicio pedagógico - académico y una presentación en el momento en que se escenifican estas propuestas.

Bajo el marco de esta investigación, retomé mi práctica de bailar Salsa en estas academias con el propósito de volver a este espacio, ahora no solo con la intención de apropiar técnicas de baile sino también con preguntas sobre la feminidad que se enseña a través del ejercicio de danzar, teniendo en cuenta las implicaciones que tiene sobre los cuerpos y subjetividades de quienes incorporan esta práctica como profesional.

A continuación me interesa analizar los ejercicios corporales, comportamientos, relaciones entre bailarines y bailarinas y la forma en que se enseña a bailar, con el propósito de develar su carácter engenerizado. Esto lo haré trayendo las observaciones y vivencias propias en la academia *Paso Latino* a la que volví y en el espacio de presentación y competencia *Bogotá en su Salsa: 6 Congreso Mundial de Salsa* al que asistí como espectadora.

Igualmente, incorporaré la propuesta teórica de Teresa de Lauretis (1989), quien adopta el concepto de Tecnologías de género para referirse al “conjunto de efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales” que son entendidas por la autora como “técnicas y estrategias discursivas que construyen el género”.

De esta forma, la autora entiende a las “Tecnologías del género” como los sistemas de representación que fijan el sentido de lo femenino y lo masculino. Este proceso de fijación sucede a través de prácticas discursivas presentes en los ámbitos políticos, económicos, familiares, culturales y sociales que van contribuyendo a la formación, consolidación y naturalización del género.

En ese sentido, dentro de todo el capítulo despliego la manera en que comprendo al baile profesional de la Salsa que se aprende en las diferentes academias colombianas como un contexto de producción de sujetas femeninas a través del entrenamiento constante y dirigido del cuerpo, la escenificación de diferentes estéticas corporales y las interacciones entre bailarines.

Por lo que este baile resulta ser una de muchas expresiones culturales que, al cargar de sentido a los cuerpos que bailan dentro de un marco académico, en el que se enseña explícitamente cómo moverse de manera femenina y masculina, “estilizando” algunas partes del cuerpo, exagerando ciertos movimientos y teniendo una interacción particular con el público y las/los bailarines en escena, produce y fija representaciones de género particulares.

En la apariencia, bailes como la Salsa, la Cumbia, el Merengue o el Reggeatón nos traen a la mente el goce y el festejo, nos remontan al entretenimiento, sensualidad y cortejo entre los cuerpos. Así mismo, nos remiten al ambiente nocturno de rumba “latina”, en el que el cuerpo en movimiento es el protagonista. También, nos evoca fácilmente un cuerpo masculino moviéndose junto con un cuerpo femenino.

El argumento central que sostiene este trabajo de investigación apunta a que esas posiciones de sujeto femenino y masculino se encarnan en virtud de unas representaciones de género, raza y sexualidad que se encuentran social, cultural e históricamente situadas. Por lo que el baile no es solo un espacio superfluo que acompaña nuestros viernes en la noche o que nos entretiene al ver hombres y mujeres bailando profesionalmente, sino que es una práctica que desde su carácter cultural, arraigada a cómo entendemos y vivimos el cuerpo, produce efectos discursivos y construye como sujetos femeninos y masculinos a quienes bailan. Entonces, los modelos y estéticas por los que se entrenan las y los bailarines se escenifican bajo

representaciones de género, en el movimiento mismo que realizan, en las imágenes que encarnan y en las posiciones sociales que ocupan.

En este sentido, el concepto de construcción de género que desarrollo a continuación propone entender al cuerpo y a la subjetividad como espacios que no están determinados biológicamente, sino que se forjan en constantes y reiterativos procesos de regulación e interpretación de lo femenino y lo masculino.

El régimen de la heterosexualidad obligatoria como estética que encarna el cuerpo que baila Salsa.

Cómo se heterosexualiza el cuerpo y la subjetividad femenina (En la academia, en las estéticas, en las relaciones y en los vestuarios)

Cuando volví a bailar, entré a la academia con muchas preguntas sobre la feminidad y cómo eso se vivía en el cuerpo cuando aprendíamos a movernos. Resultó interesante porque me di cuenta que el espacio de la academia estaba dividido: El modo de vestir y habitar la academia era diferente para hombres y mujeres, podía elegir ingresar a clases de *Lady Style* (en la que nos enseñan a mover de manera femenina nuestro cuerpo); en el momento de participar en una clase cualquiera, los pasos y coreografía que nos enseñaban eran diferenciados entre hombres y mujeres y; finalmente, el modo de enseñarnos a bailar en pareja también nos fijaba un rol femenino y masculino, en el que se pautaba una relación afectiva y sexual específica.

Pensarme estas diferencias dentro de la academia supone un gran reto por la naturalización que para mí significaba la presencia de sujetos masculinos y femeninos como agentes que “obviamente” se vestían diferente, tenían interacciones particulares entre sí y aprendían a bailar en este espacio “complementándose”. Sin embargo, no existe tal obviedad y/o naturalidad en entrar a una academia para aprender a bailar Salsa y observar hombres y mujeres que se nombran, bailan e interactúan bajo esas categorías.



Imagen 2. Clase de Salsa, Nivel básico en Paso Latino. Elaboración propia.

Cuando se ingresa por primera vez a este espacio, es posible ver cuerpos entrenándose pero con diferencias entre mujeres y hombres muy marcadas. En esta fotografía de una de las clases que tomaba en la academia se pueden ver distinciones en las posturas del cuerpo (Ejemplo: Las mujeres marcan más la curvatura de la cintura y adornan cada pose con los brazos), en los zapatos de baile y en las partes del cuerpo que están descubiertas, por las que se marca lo femenino y lo masculino de forma clara y binaria.

Esta fotografía es tomada en una de las clases a las que asistí como bailarina aprendiz. Cuando se inicia una clase en *Paso Latino*, nos situamos en filas mirando hacia el espejo (con el que puedes observarte de pies a cabeza), este espejo es nuestra compañía cuando nos concentramos en tratar de hacer los movimientos que nos enseñan, también es nuestro evaluador que nos está interpelando constantemente el modo en que nos movemos, es incluso el símbolo del público que podría vernos al presentarnos en un escenario.

La imagen refiere al primer momento de cualquier clase en la academia. En este, hombres y mujeres nos mezclamos y hacemos una coreografía pautada por el profesor o profesora, dependiendo del estilo de Salsa que nos vaya a enseñar (On two, On one, Salsa cubana, Cha cha chá, Salsa en línea, Salsa colombiana, Salsa caleña) y del nivel de dificultad en el que estemos (Pre básico, básico, intermedio, avanzado).

Sin embargo, cada coreografía que se enseña en este primer momento de la clase no es general sino que está diferenciada por cómo debería bailarla una mujer y cómo un hombre. Así, primero nos enseñan los pasos (Ejemplo: la pierna izquierda hacia adelante, la pierna derecha hacia atrás y después un giro), después nos enseñan los adornos que se le hacen a los movimientos para que se estilice el cuerpo hacia lo femenino o lo masculino (Ejemplo: Cuando la pierna izquierda va hacia adelante la mujer tiene que sacar su cadera, sus brazos tienen que moverse hacia adelante, su sonrisa tiene que capturar al público, sus hombros tienen que moverse de manera seductora haciendo círculos rápidos cuando los tambores suenan).



Imagen 3. Clase de Salsa, Nivel básico Paso Latino 1. Elaboración Propia.

En esta fotografía se puede ver que el cuerpo, con solo un paso de baile, debe encarnar una serie de códigos para volver estético el movimiento, a través de feminizarlo en brazos, caderas, cintura, hombros y/o pies.

En mi experiencia, las reglas básicas para bailar Salsa son fáciles de incorporar en la medida en que son muy parecidas a la acción de caminar. Sin embargo, el conocimiento técnico que debe aprenderse en el cuerpo al bailar y lo que hace que los movimientos del baile de la Salsa

deban entrenarse y profesionalizarse por un largo periodo de tiempo, tiene que ver con que diferentes partes del cuerpo, al moverse, deben expresar la musicalidad de los diversos instrumentos, deben entretener e ir acorde con la emocionalidad de las canciones salseras. Canciones que, como ya he mencionado, configuran un modo de vida latino, en el que se conjugan representaciones sobre el territorio latinoamericano como alegre, sexualmente atractivo y caliente.

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

Las instrucciones para esta parte de la clase se encuentran pautadas para que incorporemos una serie de pasos a los que se les debe añadir una intención. Una de las diferencias entre hombres y mujeres que resulta evidente cuando nos enseñan a realizar rutinas de baile, es en el modo de mover los brazos, pues debe evocar delicadeza o atracción sexual, en comparación con los brazos en los hombres que evocan fuerza y virtuosismo al bailar.

Esto resulta en un complejo sistema en el que cada paso de los pies implica un movimiento de los brazos y es algo que se les enseña a las mujeres especialmente en comparación con los hombres.



Imagen 4. Pareja Cabaret compitiendo en

“Bogotá en su Salsa” 6° Congreso mundial de Salsa. Elaboración propia.

Este movimiento de los brazos tiene que mostrarse como una extensión del cuerpo, como la terminación de una secuencia en la que tenemos que hacernos sensuales y/o adornar nuestros cuerpos, el escenario o la finalización de un movimiento. Aunque en esta parte de la clase estemos bailando solas y solos frente al espejo, los pasos que se realizan y se enseñan están dirigidos para luego asumir un rol femenino y un rol masculino en el momento de bailar en pareja. En los brazos esto se hace evidente, en la medida en que nuestra labor es hacer de nuestro cuerpo, en tanto femenino, algo atractivo, algo que entretenga y evoque sensualidad.

Constantemente, en esa primera parte de la clase las instrucciones que nos dan a las mujeres exigen hacer movimientos que resalten y que sean amplios. Podía escuchar frases como “las mujeres tienen que adornar más con los brazos”, “las mujeres deben exagerar más sus atributos femeninos”, “niñas tienen que verse lindas y mostrar su cuerpo”.

Instrucciones explícitas sobre *la exageración de atributos femeninos* era algo recurrente en este momento de la clase. Mientras que a los hombres se les informaba de un movimiento que debían hacer (Ejemplo: “Cuando los hombres dan el giro terminan con el brazo en su pecho”), a las mujeres se nos exigía explícitamente exagerar nuestros atributos como mujeres (Ejemplo: “Cuando las mujeres giran terminan con un movimiento de cadera en círculos para que se vea sensual”). Esto era una diferencia fundamental en el modo de enseñarnos, pues pareciera que las instrucciones hacia las mujeres eran muy específicas, por las que se fijaba cómo ser sensuales en cada movimiento y, en conclusión, cómo ser mujeres.

Uno de los ejes de crítica de la teoría feminista ha sido la posición social y subjetiva de la mujer como *la otra*, pues se encuentra definida como sujeta en relación con lo masculino. La instrucción constante y categórica de un modo de ser femenina que debe ser madre, esposa, hija, entre otras evoca un modo de ser que está entre la tensión de ser sujeta y estar sujeta.

“Su existencia [la de la mujer] es paradójica, pues está al mismo tiempo atrapada y ausente en el discurso; se habla constantemente de ella, pero es inaudible e inexpressiva en sí misma; una existencia que se despliega como un espectáculo, pero que no es aún representada ni representable, que es invisible, pero que es, a su vez, el objeto y la garantía de la visión; un ser cuya existencia y especificidad

es simultáneamente declarada y rechazada, negada y controlada.” (Teresa de Lauretis, 1993).

El sistema de instrucciones presentes en el entrenamiento de bailarinas devela el modo en que nos hacemos mujeres en los términos referidos por la autora. Hacer explícito cómo nos tenemos que comportar y mover el cuerpo para encarnar a una bailarina y, a través de esto, cómo debemos formar nuestro cuerpo en tanto femenino y satisfactorio para la mirada externa genera en nosotras esta tensión entre ser representada únicamente si es en los estándares del placer sexual, eso sí un placer que no es propio.

Para el segundo momento de la clase, todo el grupo que está participando toma una pausa de 5 minutos. Cuando retomamos, nos hemos dispersado y quien está enseñando les pide a los hombres que elijan a una mujer porque la siguiente parte de la clase se baila en pareja.

Considero este momento como un ritual –por así denominarlo- fundamental para entender los modos en que hombres y mujeres nos construimos en este espacio de baile. Esta práctica en la que son los hombres quienes deben tomar la iniciativa para escoger entre el conjunto de mujeres para bailar en pareja, refiere a uno de los patrones más importantes del modo de relación heterosexual, en la que el hombre es quien debe elegir y la mujer espera a *ser elegida*.

Esta división de roles es tradicional, binaria y responde a uno de las formas de relación amorosa, sexual, de cortejo y parentesco históricamente hegemónicas, que construyen un modo de ser mujer desde la espera y la pasividad. No es gratuito que el baile de la Salsa represente un modo de cortejo y de interacción sexual y esto lo hace a través de la división heterosexual de roles de género.

Incluso esto se remonta a diferentes épocas y estructuras sociales, económicas y políticas. La organización social en la que son los hombres quienes eligen a una mujer como pareja, por medio de estándares que regulan lo que se espera de esa mujer (su posición social y económica, su imagen, su raza, el control de su sexualidad, entre otras) ha sido analizada y cuestionada desde los feminismos, pues resulta ser la estructura social que hace de la heterosexualidad un sistema político que impone un modo de ser mujer para así *ser elegida*.

Como lo menciona Gayle Rubin (1986), en las estructuras de parentesco de diferentes culturas, la heterosexualidad obligatoria supone profundas represiones para las mujeres, en tanto se les considera el objeto de intercambio, en el cual su cuerpo y sexualidad no son propios, están al servicio de quien elige.

Cualquier clase que se tome para bailar Salsa en estas academias se llega a este crucial momento de *ser elegida*. En mi experiencia, es un momento que vivía con incomodidad y tensión. Ahora que volvía a este espacio de baile, recordaba el ejercicio de autoevaluación sobre mi cuerpo y su aspecto antes de *ser elegida*. El espejo servía de interlocutor masculino: ¿Cómo lucían mis caderas con este pantalón que me puse? ¿Me veo bien? ¿Estoy atractiva para *ser elegida*? ¿Bailé bien en el momento anterior para que alguno de los hombres lo haya notado y me elija? ¿Soy atractiva para ellos? “Ojalá alguien me elija”.

En esa elección existe una valoración sobre lo que se espera de las mujeres para este contexto. Así, lo que se espera termina interviniendo en nuestra relación con nuestros cuerpos y tiene implicaciones políticas sobre nuestra construcción como mujeres. Diferentes apuestas teóricas feministas como las de Gayle Rubin (1986), Adriene Rich (1985) y Monique Wittig (1992), cuestionan a la heterosexualidad como un conjunto de prácticas sociales e históricas impuestas y obligatorias que restringen la capacidad de decisión de las mujeres, lo que tiene efectos en nuestras trayectorias vitales, en nuestra salud mental y física, en nuestra posición de subordinación económica, cultural y política.

En esos términos el concepto mismo de mujer construido desde la heterosexualidad obligatoria, resulta ser uno de los regímenes políticos que fundamenta la diferencia sexual como una realidad dada y natural. Sin embargo, lo que empieza a ser vívido en mi cuerpo cuando me encuentro evaluándolo y modificándolo para *ser elegida* es que este mandato de heterosexualidad obligatoria que se traduce en prácticas de enseñanza del baile profesional de la Salsa, también impone modos de movernos, vestirnos y vernos deseables, esperando la valoración y escogencia masculina.

Esta no es solo una experiencia propia o individual, la vivimos todas las mujeres que estamos entrenándonos para ser bailarinas. Incluso, en entrevista con Andrea Ardila ella me

manifiesta que en la Salsa: “cuando él es mi pareja de baile y la Salsa está muy, muy, no sé si esta es la palabra pero como imbricada con esa práctica en pareja y [se hace] casi indispensable estar con una pareja fija”.

A lo que Andrea se refiere es a que la carrera profesional de una bailarina, su reconocimiento y trayectoria en competencias se encuentra determinada por tener una pareja estable, tanto en el baile como en su vida erótico-afectiva. Por lo que estar en pareja y *ser elegida* para bailar resulta una práctica obligatoria, no solo en el segundo momento de cualquier clase de baile en la academia, sino en la práctica misma de hacerse bailarina profesional de Salsa para cumplir el objetivo de surgir y ser reconocida.

Así, puedo inferir que expresiones culturales como el baile de la Salsa no son el reflejo de una diferencia sexual tácita y obvia, sino una práctica en la que se escenifica y se hace material esa diferencia sexual. Teresa de Lauretis (1989) nos propone entender el género no como algo propio de los cuerpos, sino como un conjunto de efectos producidos sobre los cuerpos, a través de diferentes prácticas y modos de interacción social. Entonces, el entrenamiento corporal en el que nos enseñan movimientos “femeninos” y formas de relacionamiento como esperar a *ser elegida* resultan ser el modo en que se hace material tal diferencia obligatoria y, finalmente, tal jerarquía.

La autora alude a la construcción del género como: “un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social) [...]”. Así, “Si las representaciones de género son posiciones sociales que con llevan diferentes significados, entonces para alguien ser representado y representarse como varón o como mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados.” Por lo que una tecnología del género es un campo de significación social e históricamente construido que se hace material y vívido en cada sujeto o sujeta, una identidad y posición social de género.

En este sentido, es el baile de la Salsa una tecnología social y podría decirse corporal del género, en el que los efectos que se producen y construyen el género no son **sobre** los cuerpos sino **con** el cuerpo, puesto que se fija en brazos y caderas una representación femenina que

al hacerse danza y estética en movimiento construye un modo de hacerse mujer, el cual debe encarnarse e incorporarse.

Inclusive, no es solo *ser elegida* una práctica importante para entender el modo en que nos hacemos mujeres en este espacio. Resulta interesante entender quiénes son elegidas, en la medida en que allí es cuando se devela las características de lo que se espera para hacernos mujeres en virtud de estándares particulares.

Anteriormente, cuando bailaba mi cuerpo tenía características diferentes. Era un cuerpo más joven y más entrenado para moverme con la agilidad y gracia que requería en las coreografías que nos enseñaban.

En una parte de cada clase, cada uno de ellos nos escogía para bailar. “Los hombres expertos” que, por su posición de bailarines profesionales de la academia tenían permiso de estar presentes en cualquier clase que se dictara allí, asumían la posición de observadores en el primer momento de la clase, en la que bailábamos frente al espejo (sin pareja). En el segundo momento, (en el que el profesor o profesora solicitaba a los hombres aprendices y expertos que escogieran una mujer aprendiz para bailar) “los hombres expertos” tomaban de la mano y bailaban con mujeres con rasgos corporales relacionados con la esbeltez, la juventud y la “capacidad” para bailar desde los estándares de la academia.

Para mí era evidente el ejercicio de poder que esto implicaba y que parecía una práctica normalizada y cotidiana en la dinámica dentro de la academia. Incluso, esta pauta generalizada en la forma en cómo hombres y mujeres nos relacionábamos dentro del espacio dejaba entrever nuestros modos de habitarlo y cómo esto construía una diferenciación de géneros que nos otorgaba, no solamente, una identidad de hombres y de mujeres, sino también permisos, prohibiciones y jerarquías dentro del mismo.

Por consiguiente, esto parecía determinar cómo debíamos movernos y adoptar prácticas en relación con la feminidad y, de fondo, la importancia de cumplir la tarea de seguir construyendo, a través de nuestro cuerpo, este modo de ser hombre quien cumple el rol de elegir. Por ejemplo, empecé a escuchar una voz propia sobre cómo debía ir vestida a mis clases de baile, de qué manera tenía que cumplir este estereotipo, lo que terminaba

codificando y limitando la forma en cómo me relacionaba con mi cuerpo y con el baile de la Salsa.

Así mismo, parecía poner en discusión el enorme goce y disfrute corporal que vivía cuando me olvidaba de su mirada inquisitiva y bailaba para mí misma. Por lo cual, en el momento de retomar mi práctica del baile pude darme cuenta de los códigos que tenía incorporados y que había aprendido en la relación entre “mujer aprendiz” y “hombre experto”, los cuales tenían que ver con hacer todo para tener un cuerpo esbelto, vestir ropa que ayude a moldear mi cuerpo desde allí y, especialmente, mover mis caderas, brazos y muslos desde los estándares del baile académico de la Salsa porque estaba establecido el status y valor que los “hombres expertos” le otorgaban.

De modo que esto plantea otra dimensión del régimen de heterosexualidad obligatoria. Mandatos como el de mujer que debe *ser elegida* o de imposición para *exacerbar los atributos femeninos* están relacionados con la construcción del cuerpo femenino como un aspecto que regula posturas y movimientos corporales, modos de vivir el cuerpo, de sentirlo y presentarlo ante otros y otras.

En este sentido, la heterosexualidad obligatoria no solo tiene implicaciones económicas, políticas, sociales sobre las mujeres, también las tiene en el modo de ser y habitar nuestro cuerpo, que nos pone en la ambivalencia de bailar, presentarse y competir como un ejercicio que genera placer y nos conecta con nuestro cuerpo, al mismo tiempo que debe desarrollarse bajo estándares que nos impiden hacer un apropiación del mismo.

Entonces el baile profesional de la Salsa como tecnología del género produce representaciones hegemónicas como las mencionadas, las cuales se fijan en tanto están presentes en el modo de enseñar, de organizar el espacio académico y de jerarquizar quiénes y bajo qué estándares debemos vernos, movernos y presentarnos. Por lo que estas técnicas que nos enseñan no funcionan como un resultado de la diferencia sexual, sino que son el terreno en el que se construye esa diferencia sexual.

Resulta importante reconocer que las disposiciones en el espacio, en el modo de vivir y relacionarse con el cuerpo tienen marcas de género no solo en las academias de entrenamiento sino también en los certámenes y competencias profesionales.

Para la presente investigación, participé como espectadora de uno de estos certámenes realizado en Bogotá: “6to. Congreso Mundial de Salsa 2016: Bogotá en su Salsa”, en el cual tuve la oportunidad de asistir a las diferentes competencias por categorías¹ que develan una multiplicidad de formas y estructuras para bailar Salsa. Considero que estas estructuras nos permiten develar los sentidos generizados que se construye con el movimiento corporal en el baile de la Salsa.

La forma tradicional para bailar Salsa es en una estructura de pareja “hombre” con “mujer”, pero en el escenario no basta con presentarse bajo estas categorías binarias de género, es igual de importante que el baile lo represente y, además, proponga unas interacciones específicas, estrechamente relacionadas con lo heterosexual como imperativo.

Este imperativo heterosexual en el baile de la Salsa yo lo significo desde una frase que escucho con cierta frecuencia dentro de este contexto: “El hombre propone y la mujer dispone”, pues hace alusión a un rol activo atribuido al hombre que corteja y a un rol pasivo a la mujer que se deja o no cortejar. Lo activo y pasivo como una dualidad engenerizada, que representa una relación sexual y un modo de cortejo, fija unos roles definidos que dibujan en el cuerpo de quienes bailan lo que es femenino y lo que es masculino.

Lo anterior marca la pauta sobre las posturas corporales, reglas y disposiciones que las y los bailarines van a presentar en el escenario. Por ejemplo, las formas en las que ingresan al espacio de competencia, los movimientos más recurrentes que proponen las parejas que compiten y la intención por la que se realiza este movimiento.

¹ Solista mujer infantil, Solista hombre infantil, Duo infantil de mujeres, Duo hombres infantil, Parejas infantil, Grupo mujeres infantil, Grupo cabaret infantil, Solista hombre, Solista mujer, Solista hombre, Parejas cabaret, Duo mujeres, Duo hombres, Grupo de mujeres, Grupo hombres, Grupo cabaret, Solista mujer senior, Solista hombre senior, Grupo Casino, Pareja Bachata, Pareja Cha cha chá, Duo pink.



Imagen 5. Pareja Cabaret compitiendo en “Bogotá en su Salsa” 6° Congreso mundial de Salsa 1. Elaboración propia.

En las competencias de la categoría de pareja “hombre-mujer” que presencié en el congreso mundial al que asistí como espectadora, comúnmente, ambos participantes entraban al escenario de forma que el bailarín que encarna el rol masculino se sitúa un paso atrás de la bailarina que encarna el rol femenino, la toma de su espalda y la lleva al escenario.

Como un marco que presenta y decora una pintura, el ingreso de la pareja de bailarines al escenario introduce una coreografía coherente con esta estructura, pues la estética de movimientos está sustentada en un rol masculino que guía y comienza los mismos y un rol femenino que los recibe y los termina en arreglos de brazos y caderas. Por ejemplo, en una de las parejas que observé compitiendo, dentro de su rutina coreográfica, la bailarina se inclina vagamente hacia adelante y pronuncia sus caderas, moviéndolas con rapidez; el bailarín se sitúa detrás de ella y mueve sus manos sobre las caderas de la bailarina imitando unos tambores que él toca y que hacen que ella se mueva, mostrando al público el placer que esto le evoca.

Dentro de este ejemplo, existen varios elementos a analizar frente a la noción de heterosexualidad y la feminidad que esto construye. En primer lugar, parece evidente que la relación que se pretende representar es una forma de cortejo, de interacción afectiva, sexual y emocional. En segundo lugar, esto implica una relación complementaria, entre opuestos

que se seducen y a través de eso se negocia un encuentro sexual y en el que deviene una relación de poder. En tercer lugar, se fijan pautas sobre cómo es ese encuentro sexual, qué límites tiene y quién disfruta en él.

Cuando cada pareja entra al escenario por medio de un rol masculino que presenta y un rol femenino que es presentado introduce un discurso históricamente construido de la diferencia sexual como dualidad entre sujeto y objeto, en este caso que se muestra en la dualidad entre alguien que tiene capacidad de aparecer en escena y alguien que debe ser llevada a escena.

Esto tiene efectos realmente importantes en la forma en la que se distribuyen los roles en el baile de la Salsa y se crean estructuras particulares que, a su vez, definen y moldean una feminidad específica. No es gratuita la imagen de hombre que maneja y toca un tambor y la imagen de mujer que es un tambor, pues construye un cuerpo que no muestra su propio virtuosismo sino el de alguien que encarna un rol masculino.

Inclusive, en categorías de baile como el dúo de mujeres en el que estos roles binarios se difuminan, efectivamente se performa un dúo y no una pareja, despojando una interacción afectiva o sexual de esta y sugiriendo así que la sexualidad es presentada y permitida en la Salsa únicamente en el encuentro de un “hombre” con una “mujer”. En este sentido, este imperativo heterosexual, no es solo un modo de organizar el espacio y los roles de bailarines para competir, también es una estética y un material artístico que se presenta, incluye estándares y fija un modo correcto de bailar.

La estética como un aparato simbólico que carga de significado al cuerpo, “no es una cualidad del objeto por fuera del mundo social [...] ni tampoco un estado contemplativo que sugiere el arte como un mundo encantado, sino una relación social [...], una valoración emocional y sensible” (María Teresa García, 2016).

Por lo que en la estética heterosexual del baile de la Salsa, como una representación tradicional, hegemónica y jerárquica que construye al cuerpo femenino en una ambivalencia de ser sujeto y objeto de representación se devela una performatividad de género en los cuerpos que bailan.

Este material de representación no refleja de manera neutral unos imaginarios sobre el género, la sexualidad o la territorialidad, sino que la construyen particularmente. En ese sentido, el baile profesional de la Salsa como una tecnología del género, en los términos referidos por Teresa de Lauretis (1998), no solo carga de significados particulares al cuerpo de quien lo practica sino que, en su carácter performativo, a través de la incorporación de esas estéticas, se construyen y forjan esos significados para un público y un territorio pero también para las personas que bailan.

La filósofa Judith Butler alude al carácter performativo que constituye hacerse hombre o mujer, en la medida en que los ejercicios normativos que se realizan sobre el cuerpo y lo categorizan como cuerpo sexuado resultan ser un conjunto de disposiciones constantemente reiteradas para forjar una ficción sobre el cuerpo como naturalmente femenino o masculino. De modo que “la performatividad debe entenderse, no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.” (Judith Butler, 2002).

En esta medida, los ejercicios de entrenamiento corporal y puesta en escena son entendidos en mi investigación como las prácticas reiterativas por las que se produce la imagen de un cuerpo femenino bogotano, caleño, colombiano, latino y/o sensual. Igualmente, este entrenamiento y presentación de baile resulta ser un acto performativo, que tiene efectos políticos, materiales y simbólicos en la experiencia corporal y subjetiva de las mujeres profesionales que bailan Salsa. Así, podría decir que estas estéticas tienen un efecto discursivo, en las que entrenar el cuerpo y aprender a moverlo como mujer produce una ilusión encarnada de ser mujer en sus prácticas y puestas en escena.

Así mismo, resulta útil analizar el carácter relacional de estas estéticas, en la medida en que el sentido de aprenderlas, volverlas cuerpo en movimiento y asumirse en un escenario para que su puesta en escena sea evaluada y/o valorada particularmente, conlleva una relación con un/a espectador/a. Esta relación es fundamental en la medida en que la estética como acto performativo sucede frente a una mirada que responde, hace una valoración sobre lo que es bello y se vincula emocionalmente. Por lo que “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).

En general, dentro de este aspecto estético también pude reconocer una diferenciación sexual como el modo en que se dibujan indumentarias en el cuerpo de los y las bailarinas.

Igualmente, la división sexual dentro del baile de la Salsa que he desarrollado también se presenta en la diferencia de vestuarios entre “hombres” que se visten y se definen como tal en pantalones, camisas, chalecos, zapatos cerrados y con tacón bajo y “mujeres” en faldas, vestidos y sandalias con tacón alto. Como sucede con las estructuras de baile que analicé anteriormente, esta división sexual también está intervenida por una idea de complementariedad, en la que toda indumentaria es sostenida por una línea de uniformidad entre los bailarines, tanto en estructuras de “hombre” con “mujer” como en el resto de las categorías.



Imagen 6. Grupo de mujeres academia Paso Latino. Elaboración propia.

Con respecto a las indumentarias que pude observar como representación de lo femenino, sus estéticas se concentraban generalmente en dos elementos: los colores y las partes del

cuerpo exaltadas a través de la concentración y desconcentración de telas, flecos, lentejuelas y cristales brillantes.

En primer lugar, los colores más recurrentes eran biches y/o nacarados que, generalmente, “las mujeres” lucen en todo su atuendo y, si “los hombres” las acompañan, ellos llevan estos colores en algunas partes de su traje. En segundo lugar, la generalidad de vestidos de “las mujeres” que pude observar eran cortos o con las piernas totalmente descubiertas, en contraste, las caderas son profusamente cargadas de telas, flecos y/o lentejuelas que resaltan esta parte del cuerpo de manera notoria, a diferencia del torso, brazos y espalda que, generalmente, se encuentran parcialmente o totalmente descubiertos.

Para Manuela García (2016) el diseño corporal de lo femenino que construye los atuendos del baile académico de la Salsa va dirigido a la complacencia de una mirada masculina que encuentra en una “mujer latina” la consolidación de un deseo que encierra al cuerpo femenino para su sexualización. Así mismo, la autora afirma que este estereotipo de “mujer mulata” que las bailarinas profesionales de Salsa personifican sugiere un desborde sexual que, desde las perspectivas religiosas, debe ser controlado y, desde la industria y el consumo cultural, es exaltado con el fin de su mercantilización.

Por un lado, considero que en lo referente a las indumentarias pareciera mucho más fijado este discurso, en contraste con los movimientos corporales y propuestas cinéticas. Esto se sustenta en la polaridad que se construye en estos atuendos y su asignación diferenciada de lo que debe vestir un “hombre” y lo que debe vestir “una mujer”. Incluso en la estética del dúo “pink”, en la que deviene una masculinidad rosa que fractura esta polaridad en movimientos, pasos y posturas, con base en los atuendos que pude observar, ambos bailarines no trastocaban lo que tradicionalmente viste un “hombre” y el rol femenino era vestido con pantalones, camisa y chaleco con un poco más de lentejuelas y flecos.

No obstante, existe una diferenciación entre atuendos que las bailarinas llevan cuando compiten en categoría solista y los que llevan cuando compiten con dúos y parejas, en la medida en que los atuendos no están pensados para la interacción con otros y otras, por consiguiente, el vestido y peinado que visten las bailarinas solistas se diseña para una

exhibición de sí mismas sin necesariamente cumplir el rol femenino que se otorga dentro de una pareja de “hombre” y “mujer”.

Si bien, lo anterior no necesariamente fractura esta sexualización al servicio de un placer masculino, resulta interesante reconocer cómo las indumentarias también pueden incluir sentidos diversos dentro de su “gramática corporal” y sugieren posibilidades para su resignificación.

Implicaciones para las mujeres del baile de la Salsa como Tecnología del género.

“Cuando yo aprendía teatro como que se pone uno inmerso en otro mundo, en otros personajes [...] pero en la Salsa creo que para mí ha sido un reto que tengo que ser yo, o sea que no tengo que ser ningún otro personaje ni cosa abstracta sino soy yo misma [...], yo creo que eso es un reto gigante porque exponerse ante un público y ser un personaje de Shakespeare es muy diferente a exponerte Andrea a bailar frente a todo el mundo porque es que es mucho más fácil mostrar la cara de otra persona que tendrá cosas tuyas, tendrá ciertos matices tuyos [...] pero ser tú ahí mismo que todo el mundo está viendo a Andrea y están mencionando tú nombre no es lo mismo, creo que no es para nada lo mismo.”

En este fragmento, Andrea hace referencia a lo que significa para ella su práctica de bailar Salsa en competencia, relacionándola directamente con una exposición de sí misma y de su identidad. Me parece interesante iniciar este apartado con la invitación que nos hace Andrea de entender la práctica de bailar Salsa como un espacio en el que se exhibe públicamente. ¿Qué es lo que se está exhibiendo que es considerado identitario y personal? y ¿Cómo está representado?

Como Andrea afirma, existe una diferencia fundamental entre encarnar un personaje a ser ella misma el personaje, pues su técnica y la estética que incorpora no está hablando de alguien más sino de sí misma. En congruencia con esta postura, considero que en los

escenarios de competencia del baile de la Salsa es nuestra identidad, es nuestro cuerpo y feminidad la que se pone en escena.

Como veremos, el proceso de encarnar representaciones de feminidad dentro del contexto del baile profesional de la Salsa no solo tiene efectos hacia fuera (bien sea un público espectador, bailarines, bailarinas que observan o incluso más ampliamente un territorio que vincula con su identidad social este conjunto de representaciones), también tiene efectos en la construcción misma de feminidad de quien encarna ese rol, ese cuerpo y esa posición social. Así, la tecnología del género fija el sentido de lo femenino y lo masculino en dos vías de manera simultánea: En una representación y en una auto representación, que yo entiendo como un proceso de construcción de una idea sobre nosotras como mujeres en tanto nos vemos, movemos y ocupamos un rol de determinada manera y, a su vez, el modo en que eso determina nuestra relación con nosotras mismas.

De modo que el proceso de dibujar en el cuerpo unas posturas y modos de moverse femenina, no solo implica la fijación de representaciones de género, sino también una autorepresentación y una construcción como sujeta femenina. Desde el concepto de tecnología del género, Teresa de Lauretis afirma que una representación de género se hace en su construcción, en el sistema de normas incorporadas en el cuerpo y la subjetividad. Por lo que el baile de la Salsa como tecnología que produce modos de encarnar una feminidad para bailar y presentarse en el escenario, al mismo tiempo constituye un modo de ser mujer y cabe la pregunta por “¿Cómo [somos construidas] por la tecnología dada la representación del género pero, también ¿cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que se esa tecnología se dirige?” (Teresa de Lauretis, 1989).

En este sentido, existe un elemento fundamental del modo en que somos enseñadas a bailar y presentamos nuestros cuerpos en el escenario de baile y competencia, este tiene que ver con la imposición a tener un cuerpo que no es del todo propio. Esto puede verse en cómo se nos enseña a satisfacer un estándar o mirada masculina que elige y decide qué cuerpos y que modos de moverse son adecuados para este contexto. También, en el momento en que nos enseñan a ser dirigidas en el baile en instrucciones por parte de profesores y profesoras como “el rol de la mujer es esperar a que el hombre le indique el paso o rutina que se va hacer”,

“Que incómodo cuando las mujeres no se dejan llevar”, “Mujeres pórtense bien y déjense llevar”, “Suelta los brazos porque tan tensa no te puedo dirigir”.

En este sentido, se exige no solo encarnar y performar una relación heterosexual sino una representación de feminidad en la que las mujeres no llevan el mando de su propio cuerpo. Así, es un modelo de mujer heterosexual que complementa a alguien más, es exhibida, es traída al escenario y es presentada.

Esto incluso tiene implicaciones en el modo de relacionamiento entre bailarines y bailarinas, quienes tradicionalmente deben estar en pareja para competir y recurrentemente construyen relaciones erótico-afectivas en esa dinámica de pareja de baile. Parece existir un secreto a voces sobre los permisos y prohibiciones que implican estas relaciones entre bailarines, en los cuales las mujeres dentro de estas relaciones heterosexuales tienen que guardar una fidelidad a sus parejas sentimentales que no es recíproca y que constantemente genera daños emocionales a las mujeres, al mismo tiempo que se construye una desigualdad.

Resulta interesante pensar que la construcción como mujer que se produce en el contexto profesional del baile de la Salsa implica procesos de ejercicio y aprendizaje para el movimiento del cuerpo pero se traslada a diferentes aspectos de la vida personal de las mujeres bailarinas. Igualmente, el modo en que los sucesos y experiencias de sus vidas afectiva y sexual también tienen implicaciones en sus proyecciones como bailarinas profesionales. Lo anterior porque cuando ellas develan o renuncian a la desigualdad en estas relaciones, también cierran un capítulo de sus vidas profesionales, pues la estructura de pareja heterosexual como estética y categoría de baile central –y muchas veces única- para desarrollarse profesionalmente implica tener contacto constante con la pareja de baile.

Por otro lado, en entrevista con Nicolás Carreño identifiqué un elemento muy importante de la historia de las diferentes experiencias de desigualdad y obligatoriedad que enfrentamos las mujeres en este contexto, la cual se remonta al momento en el que se inició el movimiento de baile profesional de la Salsa en Colombia:

“**Andrea:** ¿Y bailarinas? ¿Mujeres?”

Nicolás: Bailarinas mujeres. Pues, no sé. Yo siento que como que pues ha habido como muy poco aporte de bailarinas como tal porque como que siempre estaba el bailarín y la chica que acompañaba al bailarín pero no una bailarina como se ve en el momento de ahora que hace su estilo, que hace sus cosas, donde enseña ¿Sí me entiendes? Que tenga una estructura corporal clara. La pareja de Rubén Toledo que es Martha, ella también tiene un gran estilo para bailar, obviamente ellos se complementaban porque trabajaban bajo su estilo propio, entonces pues obviamente tenían, se les veía un gran estilo particular a la hora de bailar. Pues podría ser en el caso de ella. Hay una bailarina también, en el momento no me acuerdo pero yo ahorita te doy el dato que también empezó a generar el trabajo de baile Salsa pero similar a lo que hacía Wilson Marín. Entonces ella lo que mezclaba era lo clásico con lo que traía Wilson Marín que era saltado. Yo ahorita te doy el dato de ella. Eso de lo que yo te estoy hablando es de lo que yo sé, de lo que yo recuerdo.”

En este fragmento de la entrevista Nicolás, él me cuenta que los referentes del baile eran hombres y que las mujeres que bailaban con ellos eran el ornamento por el que se presentaban en shows y competencias. Así, quienes proponían estilos de baile, eran reconocidos y tenían un nombre por el que se referían a su propuesta dancística, eran los hombres.

Este elemento no es gratuito, pues no solo devela que el auge del baile de la Salsa como experiencia artística profesional estuvo centrado en la experiencia corporal y estética masculina, también sugiere la construcción de una feminidad sin nombre que es presentada en un escenario pero en el que su identidad profesional no está definida en sí misma sino como experiencia complementaria o de otredad.

Aunque si bien, hoy las mujeres adoptan un lugar muy diferente en el que pueden acceder a un nombre y presencia escénica que las caracteriza y las define personalmente, la experiencia de feminidad aún vigente responde a una representación de lo femenino como ornamento o decoración, en el que su cuerpo no expresa del todo su propio virtuosismo sino el de quien la maneja, lo que tiene implicaciones subjetivas, emocionales, profesionales y corporales.

La racialización de los cuerpos que bailan: Cali y Bogotá en disputa.

“Danza: La imagen linda de Colombia”, este es el título de un artículo publicado por María Teresa García, en el que propone entender la danza como un espacio que interpreta la nación colombiana y, a su vez, la construye, la dibuja y define su sensibilidad, pues en el país “muchos conflictos se resuelven o se exacerban por medio de la danza” (2014).

Entonces, las preguntas que se interesan por develar significados corporeizados a través de los procesos dancísticos en Colombia no son menores, en el sentido en que están anclados a las formas en que se produce una identidad común imaginada y vivida, no solo por quienes asumen el baile como campo de desarrollo profesional y personal, sino por un país que a través de ellos y ellas se vincula a un relato particular sobre lo nacional. Relato que, necesariamente, pasa por la consolidación de una estética en movimiento.

Así, el baile de la Salsa también se vincula con la construcción de imaginarios colombianos y participa en la conformación de estos relatos como propuesta cultural que están sostenidos en formas de representar diferencias de género, raza y sexualidad. Entonces, aquí abordaré la manera en que la estética salsera colombiana es un espacio de disputa racial constante en los encuentros y competencias de las academias de baile de Salsa de todo el país.

En mi experiencia bailando en *Paso Latino* pude reconocer cómo uno de los estilos que nos enseñaban en clase era denominado “estilo colombiano”. ¿Cuál es el estilo colombiano? ¿Cómo fue definido? Esta denominación incluso es generalmente utilizada en la escena salsera mundial y resulta una propuesta estética diferenciada de otras como “estilo en línea”, “on two”, “on one” y “estilo cubano”, entre otros.

Por consiguiente, dentro del medio académico del baile de la Salsa existe una referencia a la nación colombiana como una forma particular de representación, con sus propios significados y líneas corporales. De esta misma manera, dentro de este “estilo colombiano” se encuentran múltiples interpretaciones y “subestilos” como el caleño y el bogotano, siendo estos los principales.

Como mencioné, uno de los espacios en el que centré mi atención fue la academia bogotana Paso Latino, la cual fue creada por una pareja de bailarines, quienes llevan una amplia trayectoria a nivel mundial pero, además, son reconocidos como una de las parejas que representan la Salsa bogotana. En entrevista con Nicolás (Uno de sus fundadores), él alude a qué significados enmarcan su estilo propio al bailar y qué lo hace representativo de la Salsa bogotana, siempre en oposición a las propuestas caleñas de bailar Salsa. Entre estos él manifiesta la importancia de haber tomado aportes de otras técnicas de danza como el ballet, la danza contemporánea y el tango, bailes en los que él destaca su elegancia como el elemento central de su puesta en escena y adopta como referentes a Fred Astair y Ginger Rogers (Pareja de bailarines y actores estadounidenses con una importante trayectoria en teatro y cine musical de principios del siglo XX). Adicionalmente, expone la importancia que tuvo para él y su pareja Catherine distanciarse de estilos caleños que se caracterizan por la velocidad y la fuerza, por lo cual su propuesta artística se relaciona con lo clásico y elegante.

Me parece interesante esta distinción que se construye entre el baile salsero caleño y el bogotano, puesto que se diferencian a través de significados sobre la elegancia, la fuerza y la velocidad y, a su vez, se asumen como una polaridad. Alejandro Ulloa (1988), en su texto “La Salsa en Cali” explica los contextos en los que la Salsa llega a la capital del Valle del Cauca y encuentra un lugar del que devienen significados sobre ese territorio específico, los cuales están intrínsecamente relacionados con la racialización de lo caleño.

En este sentido, pareciera que los estilos bogotano y caleño se definen de manera diferencial a través de la distinción racial que se cierne sobre la identidad caleña como negra y, por otro lado, la identidad bogotana relacionada con lo blanco mestizo, elegante y clásico.

Encuentro entonces representaciones raciales sobre la manera en que se construyen espacios de baile salsero, los cuales reproducen relaciones coloniales reinterpretadas y materializadas de manera particular en cuerpos, movimientos y lugares geográficos, en los que la Salsa es significada y significativa de estas representaciones raciales.

Así mismo, estas distinciones entre la Salsa bogotana y la Salsa caleña van a cobrar nuevos significados en la pregunta por los cuerpos y las subjetividades femeninas. Como mencioné,

inicialmente situé mi investigación en Bogotá y en bailarinas bio-psico-socialmente construidas desde lo femenino, puesto que mis experiencias bailando Salsa me generaban cuestionamientos sobre lo femenino y masculino naturalizado y polarizado al bailar, por tanto cuerpos, roles, relaciones y formas de vestir así lo performaban. Sin embargo, en la inmersión a los contextos academizados del baile salsero encontré que esto no permitía la inclusión de cuerpos y subjetividades no normativas en las que lo femenino cobraba otros sentidos y que develaría matices, contradicciones y fracturas.

De esta manera, en mi práctica bailando en la academia, asistiendo a shows y al congreso mundial de Salsa en Bogotá pude identificar que performar lo femenino bailando se vivía de diversas y complejas maneras. Así, me encontré con que no siempre la experiencia de sexualización de lo femenino se vive de la misma manera cuando juegan otros elementos como la edad, las trayectorias propias en relación al baile, la racialización, la orientación sexual, la región, entre otros.

En el congreso bogotano podía reconocer matices y diferencias entre las propuestas de baile caleñas y bogotanas, tanto en la puesta en escena como en las observaciones y comentarios que manifestaba el público. Por ejemplo, la lectura frente a las presentaciones de academias caleñas junto con mis compañeros de Paso Latino, en su mayoría bogotanos, se refería constantemente a la fuerza y energía de la estética caleña. Si bien estas categorizaciones se afirmaban desde una caracterización de expresiones racialmente definidas como negras y, por ende, diferentes a las “propias”, estas se asumían como el ideal de representación del baile colombiano, es decir, como la mejor forma de encarnar la estética colombiana salsera. Sin embargo, los y las bailarinas que me acompañaban exponían que, aunque la puesta en escena caleña era “arrolladora”, también la propuesta elegante de los bailes bogotanos permitía “apertura al cuerpo”, mejor expresión artística, “técnica” y “limpia”.

Dentro de estas diferencias y polaridades muy recurrentes en las prácticas de baile Salsa en Colombia, podía reconocer una ambigüedad racial frente a la manera en que se le da sentido al cuerpo en estas competencias y cómo era a través de estas representaciones que se disputaba la unificación de una estética colombiana para bailar Salsa.

Entonces, el baile de la Salsa como movimiento dancístico globalizado, como industria cultural que profesionaliza un saber e institucionaliza estéticas de movimiento y espectacularización del cuerpo, resulta ser un referente de múltiples territorios latinoamericanos y caribeños y se construye como práctica que consolida representaciones e imaginarios sobre la sexualidad, corporalidad y emocionalidad en dichos territorios.

Así, podía reconocer una ambigüedad racial, en la que se reafirman diferencias de raza pero no se produce necesariamente un ideal blanco- mestizo, por el contrario se enaltece el virtuosismo y fuerza en el escenario de las propuestas caleñas. De esta manera, aunque los procesos de consolidación de lo nacional en los certámenes colombianos del baile salsero se incluyen propuestas de estilos que apuntan a un blanqueamiento, este elemento no pareciera ser el referente principal, sino más bien una de las polaridades con las que se disputan referentes de colombianidad.

De igual manera, autores como Peter Wade (2002) y Mara Viveros (2008) nos invitan a entender la intrínseca relación entre raza, género sexualidad, pues la misma categorización de una se ha definido y construido a partir de las otras, dentro del contexto colombiano y producto de una historia colonial que pervive. Por consiguiente, las tensiones raciales que darán sentido a la Salsa en Colombia van a estar interpeladas siempre por una manera de entender el género y la sexualidad.

De modo que la nación colombiana estará sustentada a partir de estereotipos sobre la “raza negra” y la “raza blanco-mestiza” que se significarán desde la polaridad siempre por medio de estereotipar también “lo femenino” y “lo masculino”. Por ejemplo, a lo negro, localizado predominantemente en las costas colombianas pacífica y atlántica, se le atribuirán significados como de “mayor alegría” “mayor sensualidad” “mayor erotismo” y “bailadores naturales” (Mara Viveros, 2000) (Darío Blanco, 2008), tanto como significados de indeseabilidad, impureza y atraso (Peter Wade, 2002). En contraposición, lo blanco-mestizo, situado en su mayoría en la región Andina, se significará a través de “la elegancia”, “el recato”, “la moralidad” y su “cercanía con lo europeo”. (Peter Wade, 2002). Estos estereotipos se pueden reconocer en la forma en la que se significaba, para los bailarines que me acompañaban, el baile bogotano vs. el baile caleño.

Adicionalmente, el Sexy Style dentro del baile salsero colombiano, además de ser un referente por el cual se generizan los cuerpos que bailan, es también un medio por el cual se performa una diferencia racial desde su propuesta de “feminidad sensual”. Afirmación estética que se incluye en las diversas tensiones y disputas sobre qué líneas corporales y cinéticas definen el baile salsero colombiano.

En el caso de los dúos de “mujeres” que pude observar, lo anterior tiene efectos importantes en la diferenciación del baile caleño vs. el baile bogotano, pues los dúos provenientes de la ciudad de Cali incorporaban, casi exclusivamente, este elemento estilístico “sexy” en comparación con los dúos bogotanos.

Considero que la disputa particular que se da entre las propuestas de bailarines caleños y bogotanos es construida desde dicotomías raciales que, actualmente, continúan definiendo lo colombiano en tensión constante entre costumbres y expresiones culturales blanco mestizas y negras.

La nación colombiana es definida a partir de categorías raciales que, a través de nociones heredadas de la colonización de América, van construyendo significados sobre “características físicas” consideradas como relevantes y naturales y fijando estructuras económicas, políticas, sociales y culturales con base en estas. (Peter Wade, 2002)

Por consiguiente, la estética por la que se imagina el baile salsero colombiano se encuentra negociada y disputada en los cértámenes donde compiten bailarines de Cali y Bogotá, a través de diferencias raciales que dividen lo negro y lo blanco otorgado, respectivamente, a lo caleño y lo bogotano.

En el baile de la Salsa en Colombia, comúnmente surge la referencia de buenos bailarines de Salsa a las personas nacidas en Cali, en parte por su trayectoria histórica y de identidad regional a través de esta música-danza (Alejandro Ulloa, 1988), pero también debido a que, por medio de esta misma trayectoria histórica que cierne sobre este territorio una idea racializada referida a lo negro, ha sido “el lenguaje corporal, gestual y rítmico uno de los pilares más sólidos de diferenciación y de autoidentificación de los negros [y caleños bailarines de Salsa] frente a la América de los indígenas, de los mestizos y de los blancos y

como el sustrato más resistente de la memoria colectiva implícita afro-americana” (Mara Viveros, 2000)

En contraposición, el baile bogotano surge como propuesta estética que, no solo difiere de la caleña, sino que se asume como oposición sustentada, mayormente, desde una división racial que se escenifica en los encuentros y competencias. En entrevista con Nicolás Carreño, quién actualmente es uno de los referentes principales del baile salsero bogotano dice:

“el tema mío fue como de hacer algo diferente, a pesar de que obviamente teníamos un estilo clásico, que la idea que era tampoco era perder ese estilo clásico que se generaba acá, porque pues ya en Cali se bailaba pues obviamente rápido, ya era con velocidad, ya era pues con todo el tema de rapidez y nosotros pues aun así de que bailáramos rápido, no queríamos que fuera lo mismo que hacían ellos. Entonces, eso fue básicamente, por eso es que yo no tengo ningún referente visual así de algún caleño. Además que era en competencia y yo no quería hacer lo mismo que hacían ellos.”

Me parece importante resaltar la referencia al estilo clásico que debe mantenerse presente en la propuesta dancística de Salsa en Bogotá como herramienta de diferenciación. Estilo que se define clásico en la incorporación de elementos del ballet y del Jazz como Nicolás lo menciona más adelante en su entrevista.

En el congreso mundial podía ver la impronta de esta diferenciación. En los dúos de “mujeres” provenientes de la capital colombiana, los cuerpos en movimiento asumían estéticas diferentes y opuestas a las caleñas. Así, en este caso específico, la zonificación del cuerpo femenino cambiaba dependiendo de la zonificación del territorio colombiano que ese cuerpo representaba.

Como he mencionado anteriormente, el baile caleño sitúa su movimiento en las extremidades inferiores y caderas. En contraste, según mis observaciones, las bailarinas bogotanas y la referencia al estilo de ballet clásico concentraban su movimiento en brazos, cuello y torso. Esta diferenciación, da cuenta de una polarización en la estética de movimientos de caleñas y bogotanas que dan sentido a su cuerpo femenino bailando Salsa desde referentes raciales

diferentes. Esa división de partes superiores del cuerpo vs. partes inferiores de cuerpo, bogotana vs. caleña, representa una división racial sobre la sexualidad femenina, en la que los cuerpos de las caleñas en los que se marca lo negro centran su movimiento en las partes inferiores que históricamente se han significado hacia la sexualidad exuberante, exótica, explícita, en comparación con una sexualidad femenina bogotana que al centrar sus movimientos en las partes superiores del cuerpo aluden al recato y pureza.

Así mismo, es importante mencionar que esta polaridad racial que había abordado en las propuestas estéticas del movimiento de las rutinas coreográficas caleñas y bogotanas, también dibuja una diferenciación de las indumentarias. Aunque esta es menos evidente desde mi rol como espectadora, los comentarios del público y de los mismos bailarines –en su mayoría provenientes de academias bogotanas- también referían y, al mismo tiempo, construían esta polaridad racial desde el vestuario que lucían las bailarinas caleñas.

Frases como “esos vestidos estrambóticos que usan las caleñas” frecuentemente escuchados en el público se introducían en el discurso de diferenciación racial entre caleñas y bogotanas, en la medida en que se refería a una estética más popular, exótica e “hipersexualizada”, incluso de menor clase social de los vestidos caleños frente a los bogotanos.

CAPÍTULO 3. El cuerpo que es tuyo, ese que apropia e interpreta. Agencias y resistencias al baile de la Salsa como tecnología del género. Tomarse el baile como espacio para repensarse lo femenino.

“Mi cuerpo lo siente como parte de mi identidad, o sea como que mi cuerpo ya no se concibe sin la Salsa y automáticamente la gente te reconoce a ti por eso ahora.”

Andrea Ardila

En mi aproximación al Congreso mundial del que hablé anteriormente fui sujeta observadora, ciertamente en posición de indagación, intentando desnaturalizar mi mirada y lo que producía con ella, pero aún en una dirección hacia lo externo. Por más fructífero que resultara este lugar, pues me permitía mezclarme entre el *público*, comprender desde allí los cuerpos en escena y reconocermelos parte activa del proceso de construirlos desde mi rol como espectadora, las preguntas por cada una de las mujeres que iban compitiendo y sus historias crecían con el pasar del Congreso.

Aquellos cuestionamientos no solo giraban en torno a su historia personal detrás de escena, mi imaginación también se trasladaba a cómo diseñaron sus vestidos, dónde, cómo y con quién construyeron sus rutinas, por qué y para quién bailaban en competencia y de qué manera habían aprendido y formado los movimientos, posturas y estéticas corporales a los que daban vida en el escenario. Esto en razón de verme reflejada en ellas y reconocer el esfuerzo, tiempo y energía emocional invertida en esos dos o tres minutos que nos compartían.

La exploración en espejo que me evocaba el observarlas trajo a mi memoria corporal cómo fui construida como cuerpo femenino aprendiendo a bailar Salsa profesionalmente, en qué lugares y en la mediación de qué profesores y profesoras iba incorporando ciertos movimientos. Lo que me hacía preguntarme por las trayectorias de quiénes observaba o, en

palabras de Mari Luz Esteban (2013), a través de hacer un breve rastreo mental de mi propio *itinerario corporal* me preguntaba por los suyos. Lo que implica, según la autora, reconocer el proceso de construcción de lo individual en prácticas corporales situadas social, cultural y políticamente, en el cual suceden diversidad de experiencias que se interpretan y construyen en el cuerpo, lo que da lugar a modos de resistencia, agencia y tensión en el ámbito de lo micropolítico.

Razón por la que sentí la necesidad de descolocar a esa espectadora que había encarnado. Por un lado, reconociendo la importancia de trascender en la investigación el rol distante que ponía sobre mis ojos y mi cuerpo un velo, que no me permitía reconocer lo suficiente el papel que jugaba mi historia dentro de lo que observaba. Y, por otro, siguiendo la intuición que me informaba sobre los múltiples procesos subjetivos y corporales de quienes bailaban y que se escapaban a mi mirada desde la silla del *público* del Congreso.

Resulta de gran trascendencia emprender la apuesta por incomodarme como espectadora, hacerme preguntas sobre mi propia experiencia, habitar otros espacios para investigar y construir nuevas relaciones con quienes se investiga. Esto porque propendo desdibujar la dicotomía observadora-observada, cuerpo para mirar-cuerpo que mira, mujer que escribe e investiga- mujer que baila y es investigada. Y, finalmente, porque hace explícita la forma en que al investigar estamos transformando lo que investigamos, develando mi carácter de constructora de realidad como investigadora.

Incluso esto tiene implicaciones en la forma en que han sido entendidos y representados los cuerpos femeninos que bailan Salsa profesionalmente en Colombia. En los que esta práctica se define, únicamente, como determinante de sujetos sexualizados y racializados que incorporan representaciones sobre lo femenino, lo masculino y lo latinoamericano de manera fija y naturalizada, por medio de la docilización y disciplinamiento de los cuerpos puestos en escena. (Alakxter Oyola, 2015) (Manuela García, 2016).

Entonces, a continuación haré un análisis de las movilizaciones que realicé en mi recorrido investigativo y la manera en que puse a prueba ese rol distante que caractericé con anterioridad. Así, incorporaré el llamado que nos realiza Marta Castañeda (2006) y, en

general las epistemologías feministas a campos disciplinares como la antropología, la psicología y la sociología, entre otras, de cuestionar los abordajes investigativos que reproducen este binarismo y asumir la responsabilidad de crear estrategias por las cuales la información recolectada sea un fluir constante, un intercambio y co-construcción.

Desde esta perspectiva, ciertamente, me enfrento al cuestionamiento sobre cómo construyo y represento a “las mujeres” y sus experiencias corporales dentro de esta práctica de baile, teniendo en cuenta que, no solo me implica una movilización en términos de espacio y de relación con ellas, sino también supone trascender la postura apreciativa y acrítica de traer “imágenes positivas de la mujer”, que posturas feministas como las de Joan Scott (1996) intentan develar como un dispositivo que reproduce la jerarquía que propende transformar.

Por lo que esto implica, más bien una revisión en torno a los estándares y códigos que he construido para entender los cuerpos que bailan y la forma en que esto puede o no reproducir posturas dicotómicas y binarias de género. Lo que me sitúa en la responsabilidad de desencajarme no solo como espectadora, también como investigadora y productora de significados y representaciones de los cuerpos que observé, los cuales deben explícitamente deconstruirse.

En este sentido, haré referencia a tres estancias de mi trayectoria como investigadora que se alinean dentro de este propósito y que me permitieron preguntarme por cómo mis experiencias como bailarina y las experiencias de quiénes me referiré en este capítulo no resultaban ser inamovibles e incontrovertibles, sino que eran el material de deconstrucción de lo que juntas habíamos experimentado, construido y vivido como femenino. Lo que, desde el lente de Joan Scott (1992) permitía que, al encontrarnos nuestras experiencias fueran constantemente revisadas, reinterpretadas y diversificadas.

Entonces, las preguntas con las que inicio estaban arraigadas a un cuerpo interlocutor que quiso también ser escuchado, interpelado e incluso observado. Por lo cual, decidí nuevamente habitar el espacio del baile académico de la Salsa, por supuesto, reconociendo que no podía ser la misma que hace unos años bailaba al son del Cha Cha Chá o Son Cubano en movimientos dirigidos por los estándares internacionales, nacionales y regionales, pero

haciendo de esto la oportunidad de revisar lo que había sido entendido y vivido por mí como experiencia única y estable.

Conectado a este proceso, a partir de mi asistencia a clases y talleres en el espacio de la academia, también quise incluir en esta discusión las voces y experiencias corporales de otras bailarinas que se formaban en este medio académico. Por un lado, porque si bien lo corporal y lo subjetivo aluden a procesos que resultan en una experiencia de lo individual, éstos se construyen en las interacciones sociales que en este caso van definiendo cómo habitamos los espacios de la academia y cómo nos relacionamos allí, siendo importante la inclusión de más vivencias aparte de la mía. Y, finalmente, porque quiero lanzarme a crear estrategias en las que juntas nos repensemos la forma en que se nos otorga un lugar como mujeres dentro de este contexto y precisamente los relatos sobre lo corporal, lo femenino y lo subjetivo que termina marcándonos una posición de género particular.

Por lo cual, quise jugar con los elementos del espacio de la academia, del baile y la entrevista, no como meras estructuras fijas, sino como posibilidades para mover imágenes, estereotipos y experiencias corporales en relación con lo femenino que nos atravesaban tanto a ellas como a mí. Así, construí un *laboratorio* (por así denominarlo) inspirado en una técnica de investigación llamada “Entrevistas bailadas” (D’hers y Musicco, S,f). Cabe mencionar que, en el desarrollo del capítulo, implemento herramientas de su propuesta pero intento ponerlas en discusión con aportes desde algunas teóricas feministas como Mari Luz Esteban (2004) y Judith Butler (2002)

Narrar mi propio *itinerario corporal* como punto de inflexión en la investigación.

Resulta importante reconocer el lugar propio y situado desde el que puedo referirme a las vivencias que las mujeres que entrevisté me compartieron, tomando consciencia de los contextos, espacios y relaciones que mediaron el proceso de haber tomado dicha información y, finalmente, complejizando mi análisis desde la claridad que mi indagación sobre sus

subjetividades no debería ocultarme o desdibujarme, sino saberme constructora de las mismas.

Así mismo, cuando asumo la responsabilidad de hablar de los espacios académicos que transité y las personas con las que me relacioné en estos hablo más de las construcciones subjetivas interconectadas y entretejidas que fueron emergiendo que, por supuesto, están arraigadas a unos cuerpos y unas experiencias encarnadas. Por esto, me resulta útil incorporar la propuesta teórica y metodológica de Mari Luz Esteban (2013) que refiere a los *itinerarios corporales*.

Es relevante esta entrada para hablar de nuestras subjetividades desde una perspectiva de género en un contexto como el de las academias profesionales del baile de la Salsa, pues la autora propone incluir la dimensión corporal dentro de los diferentes aspectos constitutivos del género, en el cual su materialidad debe ponerse en diálogo con dimensiones institucionales, ideológicas, simbólicas y discursivas. Y, finalmente, es útil en la medida en que nos permite traer de presente la propia observación “para entender a los/as otros/as, sobre todo cuando se ha pasado por las mismas cosas” (2013).

Asumir esta postura incluso sugiere una mirada particular sobre la subjetividad, entendida como un proceso constitutivo pero nunca terminado, en el cual el relato y experiencia corporal y de sí es siempre histórica, relacional y emergente (Ana María Fernández, 1997). Lo que hace posible un abordaje desde el encuentro, la reconceptualización y reinención constante de lo que entendemos como propio.

Entonces, mi itinerario inicia en el lugar del congreso, reconociéndome desde una posición cómoda que incluso el mismo espacio nos otorga como público que tomábamos asiento, pues nuestros cuerpos se opacaban para iluminar los de las y los que tenían algo para mostrar en el escenario. Quienes allí sentados a mi lado habían pasado sobre las tablas iluminadas por muchos colores y al son de la música salsera, como espectadores, hacían del espacio del escenario una plataforma para develar o declarar su identidad como bailarines y, a partir de dicha corporalidad, ser el vehículo de múltiples discursos y representaciones de género, raza y sexualidad.

Si bien, para quienes a mi lado observaban, su posición como espectadores parecía dialogar de manera mucho más directa con el espacio del escenario y las personas que allí se presentaban, (teniendo en cuenta su propia trayectoria profesional como bailarines). Por el contrario, yo sentía que mi acto de ver estaba atravesado por una escisión que dificultaba una autoobservación y una postura crítica sobre mis propios sesgos y posturas de género que, incluso pasaba por una desconexión con mi propia historia corporal.

Esta división, por supuesto anclada a una tradición dicotómica de la investigación clásica en ciencias sociales en la que había sido formada, impedía la interpelación propia. Sin embargo, dentro del acto de ver empezaba a escuchar la necesidad de volver a bailar, de incluso ser alguna de ellas, participar de la competencia y volver a sentir el disfrute corporal que podía recordar. Lo que me hacía preguntarme: ¿Por qué dejé de bailar? ¿Cómo puedo hablar sobre esos cuerpos desconectada del mío? ¿Cómo la desconexión está construida en torno a lo que he vivido y he construido por ser mujer?

Estas preguntas tenían de fondo una invitación a asumir la responsabilidad de desestabilizar y desnaturalizar mi postura como investigadora y, a través de esto, mi propia feminidad. Así, en el puesto del Congreso me preguntaba por los límites que había interpuesto en términos de la relación con mi propio cuerpo y con los espacios que habito. Así, decidí emprender el camino de diluir esa línea divisoria que se construía en el ocultamiento propio del lugar que ocupa la espectadora y permitirme la posibilidad de historizarme desde el cuerpo y someter a un análisis crítico mi experiencia como mujer bailarina.

Entonces, desde esa invitación propia ingresé nuevamente a la academia de baile. Desde el lente de lo corporal y emocional, sentía ambivalencia, incomodidad y entusiasmo. Convencida de cómo estas sensaciones, en sí mismas, me daban luces sobre el espacio y cómo me había relacionado con él, quise habitar la academia desde la posibilidad de reconexión con mi propia trayectoria, analizando cómo, dónde y con quiénes fueron contruidos mis encuentros y desencuentros con el baile de la Salsa.

La academia tiene diferentes niveles de dificultad a los que cada quién va accediendo con base en sus capacidades e intereses. Si bien, en algún momento sabía mover mis piernas de

manera más ágil y acorde con una práctica profesional de la Salsa, en la actualidad, este no era el caso. Habían sido ya unos años atrás que decidí retirarme de estos espacios y preferí iniciar nuevamente desde los primeros niveles. Lo interesante de habitar nuevamente este lugar fue poderme conectar con la forma en cómo nos relacionábamos desde la diferencia entre aprendices y expertos dentro de este espacio y las marcas de género que existían implícitas allí y, finalmente, historizar la forma en la que me he relacionado con mi propio cuerpo.

En esta nueva exploración, me fue posible tomar consciencia de la forma en que la academia era co-habitada por bailarines profesionales y personas que íbamos con otras trayectorias a aprender a bailar en los cursos básicos. Así, en los momentos en que se dictaban estos últimos, los bailarines pertenecientes al grupo profesional de la academia, en su mayoría hombres, participaban de estas clases de manera activa. La incomodidad que experimenté en mi retorno a la academia se incrementó con su presencia.

Me era posible recordar como un hito importante en mi experiencia como bailarina la relación entre “mujeres aprendices” y “hombres expertos” que he abordado con anterioridad, especialmente, en la forma en cómo ellos y nosotras ocupábamos un lugar particular dentro de dichas clases. Si bien cabría considerar la presencia de “hombres aprendices” y “mujeres expertas”, dentro de mi experiencia y construcción como cuerpo y sujeto femenino podía reconocer de manera más clara la importancia de la primera interacción e incluso también en el relato de las y los bailarines que entrevisté.

Desde que volví a bailar, la presencia de estos “hombres expertos” me hacía sentir evaluada, observada y también sexualizada pero ahora entendía esta incomodidad como algo a escuchar y, sobre todo, a deconstruir. ¿De qué manera se posicionaban en/sobre el espacio para que yo sintiera esto? ¿De qué manera me posicionaba yo? Por un lado, su corporalidad era vista por mí como de fuerza, vitalidad y creatividad y, como la otra cara de la misma moneda, la forma en que bailaban con nosotras “las mujeres aprendices”, con una jerarquía y altivez (Como si tuvieran características que nosotras no tenemos), me hacía sentir despojada de dichos atributos.

Como mencionaba en el segundo capítulo, el *ser elegida* es un modo de interacción entre hombres y mujeres que marca roles y posiciones de género en el espacio de la academia. Para mí resultaba ser una experiencia que me generaba incomodidad y ambivalencia.

Me era posible también reconocer que la incomodidad se tornaba en “torpeza” al momento de bailar con los hombres que me habían elegido. En mi propia “torpeza” para hacer ciertos movimientos podía notar una resistencia de mi propio cuerpo a ser definido por el criterio y complacencia de estos bailarines. Por ejemplo, esto podría leerse en la forma en la que yo apropiaba la estructura de pareja Hombre-Mujer, fundante del baile académico de la Salsa, pues muchas veces no entendía ni captaba a tiempo las pautas que me daba el “hombre experto” para girar o para realizar una figura y que hoy comprendo como una forma en la que mi cuerpo se resistía a dicha jerarquización.

Sin embargo, es interesante ver en la “torpeza” también un ejercicio ambivalente con mi cuerpo. Por un lado, en relación a la postura corporal de resistencia a encarnar una corporalidad femenina en la que acata los movimientos que se le proponen, al mismo tiempo, adoptar posturas de rigidez corporal me desconectaba de mi capacidad para disfrutar el movimiento, en la medida en que seguía habitando mi cuerpo y, el espacio mismo de la academia, desde la carencia y la dificultad de saberme con fuerza, creatividad y vitalidad, siendo valores que había entendido como prohibidos y, por supuesto, masculinizados.

Allí entonces, en la materialidad misma de mi cuerpo en el espacio y en relación con otros cuerpos eran palpables mis propias tensiones sobre la organización social de género que estaba siendo producida en la academia y la forma en cómo me veía atravesada por ella. De esta manera, mi “torpeza” era la encarnación del malestar entorno a la exigencia sobre el cuerpo femenino, al mismo tiempo era la agencia del mismo que me interpelaba y se resistía.

No obstante, en ese momento pasado en el que ingresé a formarme como bailarina profesional de Salsa, me sentía con todas estas tensiones en el cuerpo, entre la rigidez y la necesidad de disfrutar del baile, un poco revuelta emocionalmente, en la ambivalencia de sentirme cómoda y atrapada a la vez. Por lo que en ese momento, decidí dejar de bailar por un largo tiempo y así tramitar mi incomodidad desde la estrategia del ocultamiento, para no ser más expuesta

ante esta mirada hegemónica y en el que fue construida la escisión que podía vivir en el cuerpo sentada en la silla del Congreso y que la ausencia de luz simbolizaba perfectamente.

Es con base en lo anterior que asumir el reto de volver a mi propia experiencia y ver la forma en la que fueron fijados los sentidos sobre la misma, resulta fundamental. Por un lado, porque me permito su resignificación y, a través de esta, liberar de su “encierro metafísico” –diría Judith Butler (2002)- una realidad corporal y emocional sobre lo femenino, el baile y la posibilidad de transitarlos, poniendo en cuestión el dispositivo de subordinación construido en ese espacio.

Entonces, en la actualidad, hacerme preguntas en torno a los cuerpos y subjetividades femeninas en el baile académico de la Salsa resulta ser una oportunidad para desbloquear esta experiencia como la única forma de ser y estar en esta práctica de baile y, siguiendo a Judith Butler, allí se abren caminos y posibilidades de apropiación y construcción de sujetos y cuerpos políticos.

La diversificación de categorías para bailar y las posibilidades para encontrar otras maneras de ser cuerpo femenino que baila.

Como espectadora observaba cada categoría de competencia al mismo tiempo que resonaban en mi cuerpo todos estos cuestionamientos sobre la mirada distante para analizar las experiencias corporales de las mujeres bailarinas. En simultáneo, se presentaban ante mí diferentes puestas en escena además de la pareja Hombre-Mujer, como las categorías de dúo de mujeres, solista femenino y dúo pink.

Estas estructuras de baile resultan de un proceso de diversificación de modos de bailar y competir en certámenes profesionales de Salsa. A continuación abordaré estas puestas en escena, en las que podía reconocer matices en el modo en que se fijaba lo femenino en movimientos, vestuarios y presencia en el escenario.

Bailar con otra mujer, bailar sola y bailar como mujer.

Las categorías dúo pink, solista femenino y dúo de mujeres son producto del auge mundial de la Salsa y suceden dentro de la diversificación de estructuras² para competir en el sinnúmero de certámenes del baile de la Salsa que tienen lugar cada año en diferentes partes del mundo.

Además, surgen de la necesidad de los mismos bailarines de tener otras formas de expresión artística en el baile de la Salsa, situando la feminidad en el centro de la discusión. Natalia Guerrero (2013) publica un artículo en BBC Mundo, en el que explica cómo se fueron diversificando las categorías de baile. En la más importante competencia del baile de la Salsa “World Latin Dance Cup” en Miami, parejas de “hombres” decidieron inscribirse por primera vez en 2007 y competir junto con parejas con una estructura tradicional “hombre con mujer”, generando álgidos debates sobre la igualdad para competir y discutiendo sobre la fuerza de ambos “hombres”, en comparación con una “mujer” o la diferencia de bailar en tacones (zapatos de “mujer”) en comparación con zapatos de baile para “hombres”. Razones por las cuales se abren la categoría de dúo de “hombres”, posteriormente dúo de “mujeres” y, por último dúo “pink”.

Según Andrea Ardila, en Colombia la categoría de dúo “pink” surge para distinguirse de los dúos femeninos y masculinos, puesto que, los “hombres” que bailaban como “hombres” no se sentían cómodos con participar junto con “hombres” que bailaran como “mujeres”. Lo que continúa develando el modo en que el baile de la Salsa, resulta ser una tecnología que estabiliza representaciones de género binarias en el modo de bailar y competir, puesto que devela cómo debe bailarse, con quién y en qué rol de género.

² Albert Torres, director ejecutivo de la competencia más importante del baile de la Salsa en el mundo “World Latin Dance Cup” que sucede anualmente en Miami, dice en entrevista a BBC Mundo: “El estadounidense Eli Torres y su compañero boliviano Yen Dorado fueron los pioneros del baile de Salsa entre hombres [...] No usamos la palabra sexo, sino género. Son parejas del mismo género, porque no tienen que ver con quién les gusta o con quién se van a la cama. Se trata el mismo género y del talento que tienen”.

Aunque esto pareciera un debate mundial, en cada lugar en que la Salsa se sincretiza estas disputas cobran otros significados que se entretajan con la manera en que cada territorio entiende el género y la sexualidad.

Específicamente en el congreso de Bogotá al que asistí, en estas tres categorías pude reconocer una forma de bailar que moldeaba las terminaciones de los movimientos femeninos y los adornos de brazos, piernas, hombros y caderas de las mujeres. Esta forma de bailar aludía a una estética de bailes urbanos llamada Sexy Style, la cual se enseña en academias de hip hop.

Si bien hay muy poco conocimiento académico sobre este estilo, lo considero como un elemento fundamental para develar matices y nuevas formas de entender y performar lo femenino en el baile de la Salsa.

El Sexy Style es una variación del Hip Hop neoyorquino que empieza a industrializarse y a fusionarse con técnicas de Jazz, streetdance, bellydance, hawaiano, burlesque y danzas africanas. Sus pasos son cortos, exactos y terminan en poses que fragmentan el cuerpo en las caderas, espalda, brazos y cabeza, en una exacerbación de los atributos tradicionalmente relacionados con lo femenino. Estos movimientos son rápidos y circulares, según Jon Aizpun, bailarín profesional de Sexy Style, lo más importante para bailar este estilo “es tener actitud [...] llevar el control de la coreografía que ella no te controle a ti. Además, tienes que verte bien, gustarte mucho a ti mismo”.³

Es difícil dar cuenta de la trayectoria que fusiona el Sexy Style con el baile de la Salsa, sin embargo resulta muy interesante reconocer su incorporación como un modo de feminizar el cuerpo que baila Salsa e incluso diversificar la representación del cuerpo femenino sensual como tradicionalmente se presenta. Esto porque rompe con el rol tradicionalmente construido en la pareja heterosexual que baila Salsa, pues la estética del Sexy Style conlleva que quien la incorpore lleve el control de su propio cuerpo, contrario a la tradición de que sea un hombre quien dirija a una mujer.

³ Tomado del Blog oficial de la academia PausoK de España. <http://pauso-k.blogspot.com.co/2013/10/aprende-sobre-sexy-style.html>

Así, el cuerpo de las bailarinas se sexualiza a través de exagerar partes del cuerpo como brazos y caderas pero la sexualidad femenina que se dibuja en el cuerpo representa completitud y un cuerpo que es propio.



Imagen 6. Dúo femenino compitiendo en “Bogotá en su Salsa” 6° Congreso mundial de Salsa. Elaboración propia.

A su vez considero importante anotar que, desde el certamen que presencié, se recurre a este estilo con más frecuencia en las categorías “dúo de mujeres”, “dúo pink” y solista femenina, en comparación con la pareja “hombre-mujer”. ¿Por qué se tiende a exacerbar este tipo de feminidad en estas estructuras? ¿Cuál es su función?

Aunque esto no podría generalizarse, pareciera que en estas dos categorías que transforman la estructura tradicional de pareja, sea más permitido un ejercicio de sexualidad femenina que lleva el control de la coreografía, a través de evocar un ideal de firmeza y orgullo sobre sus “atributos femeninos”.

El ejercicio de hacer del cuerpo femenino un espacio inacabado y que puede jugar con las representaciones que lo han definido y le han otorgado un sentido “natural” resulta un proceso con un potencial altamente político. El Sexy Style como un modo de repensarse y reinterpretar el cuerpo femenino se encuentra ligado a la posibilidad de las mujeres de habitar un escenario

en el cual el concepto mujer sea apropiado y utilizado como estrategia que desde el cuerpo resista a la hegemonía heterosexual que se expresa y construye en movimientos corporales en el baile.

Teresa de Lauretis (1993) propone el concepto de sujetos excéntricos como una posibilidad de resistencia política, social y subjetiva, en la que el lugar social que ocupamos sea revisado, llevado a la consciencia y puesto en cuestión. Así, la autora plantea: “una posición que se logra sólo por medio de las prácticas del desplazamiento político y personal a través de los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos, y que yo quiero llamar sujeto excéntrico.”

Yo agregaría a su concepto de sujeto excéntrico, en el que además la denominación de excéntrico se invocan imágenes de cuerpos espectacularizados con una presencia escénica que adoptan en su propio cuerpo posibilidades de desarticular ejercicios de poder y representaciones estabilizadas y naturalizadas.

En este mismo sentido, en los “dúos pink” que compitieron en el congreso al que asistí podía observar una exacerbación de lo femenino como dispositivo para generar una transformación de los pasos y posturas que tradicionalmente realizan los hombres, desde la incorporación estética del Sexy Style.



Imagen 7. Dúo pink compitiendo en Congreso mundial de Salsa. Elaboración propia.

Los “dúos pink” resultan ser un hallazgo interesante al analizar las experiencias de feminidad en el baile profesional de la Salsa. Para Judith Butler (1990), lo femenino no es más que un conjunto de prácticas sociales, sexuales y corporales que se sitúan y se construyen en un engranaje de discursos políticos, culturales e históricos. Por consiguiente, resulta ser una experiencia que se asume individual y propia del cuerpo pero que es un efecto de las prácticas sociales en las que se produce.

En ese sentido, el dúo pink devela el modo en que el cuerpo femenino se construye en los modos de moverlo y presentarlo en el escenario, como propone la autora, en los modos de performar lo femenino. En la imagen, es posible ver Juan David Panameño y Ronald Sevillano, uno de los dúos pink más reconocidos a nivel nacional y mundial.

El sentido estético de la propuesta de baile “pink” es jugar con el género y desdibujar del cuerpo el binarismo hombre-mujer. La propuesta del dúo pink es feminizar un cuerpo que ha sido nombrado y construido como masculino y esto implica un mayor movimiento de brazos y caderas, también, que quien baile como mujer tenga un vestuario con más lentejuelas, mueva más su pelo y tenga una actitud de atracción sexual y entretenimiento hacia el público (como tradicionalmente deben bailar las mujeres).

Lo que resulta interesante de esta propuesta estética, en la que lo femenino proviene de un artificio que los bailarines apropian, es que desnaturaliza lo que hemos creído y aceptado como única posibilidad: “Si eres hombre para bailar Salsa debes ser quien dirige, si eres mujer tu cuerpo será siempre dirigido por alguien más y deberás siempre bailar con quien te complementa en el modo que dicta la heterosexualidad.”

Cabe aclarar que la puesta en escena del Sexy Style, aunque muestra una diferencia en el modo de presentar lo femenino y nos permite develar su carácter construido y con fisuras, no trastoca del todo algunas formas hegemónicas de representar a las mujeres inscritas en esta industria cultural, en las que ser “sexy” aunque sea mostrando firmeza y placer al exhibir “atributos femeninos” sigue siendo un valor fundante, deseable y en muchos casos obligatorio para las bailarinas que lo encarnan.

Adicionalmente, como otra fractura de la heterosexualidad como único modo de presentarse en el escenario y de presentarse en el baile de la Salsa, la categoría de solista femenina también nos muestra matices y nuevos modos de habitar un cuerpo femenino que baila.



Imagen 7. Solista femenina compitiendo en “Bogotá en su Salsa” 6° Congreso mundial de Salsa. Elaboración propia.

Esta categoría implica presentarse en el escenario sin el rol masculino. Estar solas en un escenario, sin cumplir el rol de ser dirigida, construir una rutina coreográfica en la que no seamos exhibidas sino que nos exhibamos a nosotras mismas conlleva a un reto para las mujeres que quieran competir en esta categoría.

Al mismo tiempo, resulta ser una categoría que abre la puerta a poder bailar sin la dependencia de una pareja hombre para competir y continuar una carrera profesional dentro del baile de la Salsa:

“El solo fue una oportunidad de decir pues sí, si otro me juzga, si me equivoqué en el tiempo, me equivoqué en el paso pues lo siento es mío yo me voy a adueñar de eso y solo yo sé cómo es el movimiento, nadie más en el mundo o sea nadie sabe cómo es, solo yo sé cómo, solo yo sé si me equivoqué de paso o no me equivoqué.” (Andrea Ardila, Entrevista bailada)

En ese sentido, la posibilidad de moverse para sí misma y bajo los criterios coreográficos, técnicos y estéticos propios, propicia habitar el cuerpo femenino de una forma alternativa. Y,

adicional a esto, abre la posibilidad para formar una carrera profesional sin la dependencia a una relación afectiva con la pareja masculina, lo que desdibuja el mandato de *ser elegida* como experiencia constitutiva de las dinámicas profesionales de las mujeres bailarinas de Salsa.

Tensión transexualidad-homosexualidad-heterosexualidad.

Como he podido mostrar, no solo el género resulta ser un campo de significación del cuerpo en escena en el baile académico de la Salsa, las orientaciones sexuales e identidades de género diversas como representación también son un elemento de tensión. Así, dentro de este baile puede darse cuenta de una constante ambigüedad entre la inclusión y exclusión de nuevas estéticas al bailar.

Esta disputa se da en la diversificación de categorías de competencia que he mencionado, en las cuales las nuevas estructuras de baile, su propia interpretación de los géneros y sus interacciones, no solo proponen nuevas representaciones en torno a las feminidades y masculinidades sino la posibilidad de incluir en estas performances nuevas propuestas que disloquen la heterosexualidad como única posibilidad estética.

En Colombia esto ha desencadenado debates sobre si esta inclusión estética es adecuada o no y si representa el baile regional y nacional o no. Juan David Panameño y Ronald Sevillano (uno de los dúos pink más destacados en Colombia, antiguos miembros de la academia caleña “Los Tremendos de la Salsa”, concursantes en el reality “Colombia tiene talento” en 2013 y ganadores del tercer puesto en la competencia “World Latin Dance Cup” en Miami versión 2013) afirman que una de las dificultades más grandes que enfrentan para competir dentro y fuera de Colombia es la constante descalificación de su propuesta artística dentro del medio académico del baile salsero y en el país se enfrentan con el argumento de que un baile que incluya lo homosexual como propuesta estética no puede representar a Cali ni a Colombia.

Incluso, para el año 2016, momento en el que les realicé la entrevista, ambos bailarines afirman que en las competencias que tienen lugar en Cali, incluido el mundial de Salsa, aún no pueden presentarse pues no es permitida la categoría dúo pink.

Entonces, el dúo rosa que exagera una feminidad “sexy” en un cuerpo tradicionalmente fijado en lo masculino, al colorear de rosado su cuerpo y movimiento, encarna en sí la ambivalencia heterosexualidad vs. homosexualidad, inclusión vs. exclusión. Por un lado, logra incluirse como categoría de competencia dentro de un contexto que sitúa la heterosexualidad como eje estético fundamental a la vez que es excluida como estética igualmente válida.

Cabe mencionar que el dúo pink aunque representa una estética masculina transgénero, al feminizar su cuerpo y performance, al mismo tiempo encarna la estructura heterosexual “hombre-mujer”, cuando este tránsito lo realiza solamente uno o una de ellos.

Adicionalmente, esto me lleva a preguntarme ¿Por qué estos debates no incluyen el dúo de mujeres? ¿Dentro de esta dicotomía inclusión-exclusión, dónde se encuentra lo femenino marcado en cuerpo de mujeres cisgénero y algún tipo de estética transgénero allí?

Algunos bailarines y bailarinas de *Paso Latino* con quienes compartí espacios de aprendizaje y debatía mis indagaciones investigativas, me respondían a esta inquietud afirmando que en el universo de la danza participan más fácilmente “hombres gay” que “mujeres lesbianas”, lo cual dificultaba la transgresión de la estética femenina con respecto a su orientación sexual. Y, así mismo, esto justificaba por qué solo “hombres gay” proponían una estética transgénero en los duos pink.

¿Entonces las representaciones de género y sexualidad que realizan los bailarines están ancladas a su orientación sexual de manera causal? Siguiendo a Judith Butler (2002) ¿Las transgresiones de género en el baile de la Salsa también se encuentran enmarcadas dentro de efectos reguladores del sexo materializados de manera causal en cuerpos y su manera de moverse? ¿Y esto, a su vez, impide otras exploraciones que desdibujen y desmarquen la feminidad como tradicionalmente ha sido construida?

Si bien, son preguntas amplias que en sí mismas requieren una exploración aparte, las planteo a manera de incitación. Pues, mi intención no sería afirmar la inexistencia de otras formas de ser y moverse femenino y su posibilidad de encarnar nuevas experiencias de sexualidad. Por el contrario, estas preguntas suponen un vacío, una invitación y una posibilidad que deja el concepto inconcluso y con nuevos espacios para su significación.

Conversar bailando: Volver a sí mismas en el encuentro de los cuerpos que bailan.

Precisamente, la posibilidad de re-pensarse desde el cuerpo diferentes experiencias en relación con lo femenino y lo corporal en el baile profesional de la Salsa fue lo que me permitió incorporar nuevas estrategias metodológicas, que me permitieran cuestionar los modos en que se construyen normatividades de género en el espacio de la academia.

Así, quise preguntarme por cómo estaban siendo moldeados los cuerpos de las mujeres bailarinas con las que compartía clases y de qué manera podía trascender la interacción que había sido pautada entre nosotras desde la posición estable que el espacio de la academia nos otorgaba para ocupar, en la que nuestra corporalidad era reconocida y valorada bajo la mirada externa y masculina. Por lo que quise jugar con los elementos que consideraba más evidentes dentro del dispositivo de tecnología del género que operaba: *El ser elegida* y *El ser mujer* para la valoración y placer masculinos. Esto poniéndolo en diálogo y apropiando la estrategia de “Entrevistas bailadas” planteada originalmente por Cecilia Musicco y Victoria D’hers (S.f)

En cuanto a lo concreto del espacio, decidí realizar este *laboratorio* en una academia que organicé para que solo la bailarina que iba a acompañarme en el proceso de entrevista y yo pudiéramos conversar y bailar sin interrupciones ni presencia de alguien más. Esto, en razón de poder reconocer la academia a la que asistíamos como un lugar siempre concurrido de muchas personas y, especialmente, marcado por las relaciones de género antes descritas.

Incluso Andrea expresa tanto en palabras como en movimientos, que irá presentando progresivamente, una experiencia de profundo dolor emocional vivido en relación con su trayectoria como bailarina de Salsa. En la cual afirma que “en el mundo de la Salsa [ella pudo ver] la faceta más machista de los hombres”, pues “muchos entran a bailar Salsa solamente para saber cómo entrar de mejor manera a las mujeres [...] y, en el rol del profesor experto su manera de acercarse a las mujeres es, [a su parecer], muy mal intencionada [...] no es la educación de la danza por la educación misma, sino por manipular al otro con tu conocimiento”.

Resulta interesante entender la academia en la que nos hemos formado como un espacio que se construye público, en el cual el lugar que ocupan las mujeres resulta cargado de pugna y ambivalencia. Por un lado, en la medida en que es en la espacialidad pública de la academia que se forjan las representaciones y estéticas “válidas” y avaladas nacional e internacionalmente. Y por otro, porque es un espacio en el que se escenifica y se presenta el cuerpo femenino pero de una forma que no es del todo propia y se encuentran entre la ambivalencia de estar presentes en tanto sirvan a una mirada masculina.

Y, por otro, teniendo en cuenta la manera en cómo la mirada masculina, hegemónica y “experta” de los bailarines profesionales es determinante en la forma en cómo se vive y se asume el cuerpo femenino que baila, no solo en términos de cómo lo habitamos, sino en los pasos y propuestas estéticas que presentamos en escenarios y competencias. Por supuesto, esto encierra una dicotomía que jerarquiza la relación entre los cuerpos construidos femeninos y masculinos e incluso resulta ser uno de los dispositivos por los que esta diferencia es sostenida, justificada y reiterada.

En este mismo sentido, una de mis intenciones y posicionamientos políticos en relación con la estrategia metodológica de traer a las mujeres a un espacio de academia de baile, pero bajo unas condiciones de encuentro cercano, horizontal y de conversación bailada sobre la propia perspectiva de quienes habitan un cuerpo femenino dentro de este espacio, es precisamente desnaturalizar el contexto espacial de la academia de baile y las diferencias de género, aparentemente estables, que han forjado la experiencia corporal de hombres y mujeres, de formas diferenciadas y binarias allí.

Así, realicé únicamente un encuentro con cada una de las dos bailarinas participantes. Cada encuentro fue concertado previamente con ellas, tuvieron una duración de dos horas aproximadamente y la locación fue una academia a la que tuve acceso para alquilar un espacio que me permitiera extenderme en tiempos dependiendo del desarrollo de la entrevista y, por otro lado, que tuviera salas privadas en las que nadie nos interrumpiera.

Entonces, más que un laboratorio, lo que estaba construyendo era un “artificio” –desde como lo entiende Judith Butler (2002)-, en el que los sentidos generizados construidos en el espacio de la academia que se han construido como dicotómicos y restrictivos podían ser reapropiados y utilizados para nuevos sentidos sobre lo femenino. De modo que tomé el concepto de la autora, quien entiende las imposiciones de género como relaciones sociales, históricas, mutables, no esenciales, construidas y susceptibles de transformación, las cuales resultan ser un artificio por el que se fijan como naturales, binarias y excluyentes.

Así, quise jugar con las claras separaciones de género que se construían en este espacio y permitirnos conversar y bailar problematizándolas, poniéndolas en cuestión e invitando a mover el cuerpo no en favor de las mismas, si no posibilitando otras experiencias de lo femenino que habían sido privatizadas o silenciadas.

En ese sentido, encontré importante construir una esfera privada pero dentro de la misma lógica espacial de la academia. Esto con el propósito de abrir los sentidos fijados desde allí. Especialmente, cuando esto ha implicado estrategias discursivas y materiales tan marcadas para la diferenciación y jerarquización entre el género masculino y el femenino. Por consiguiente, no solo es estar dentro de un espacio académico y bailar sin la presencia de bailarinas y bailarines, también es posibilitar un diálogo centrado en cómo se han fijado estas estrategias discursivas en la relación que tenemos con nuestros cuerpos desde la mediación de lo femenino que pareciera fijo y completo en este contexto. De fondo, esto implica sacar del encierro lo que se ha construido como privado, individual y no importante, reconociendo su carácter político y susceptible de revisar, conversar y bailar.

Ambas entrevistas tuvieron lugar un domingo en horas de la tarde, pues era el único día de descanso entre sus trabajos y sus entrenamientos en Paso Latino. Antes de invitarlas a

participar, ya había conversado en muchas ocasiones con ellas, habíamos compartido diversos espacios de baile sociales y académicos. Para invitarlas, les contextualicé sobre mi investigación y les propuse ser partícipes de una entrevista. Únicamente les expliqué al iniciar el encuentro que se trataba de una entrevista bailada, en la que íbamos a conversar sobre sus experiencias corporales, al mismo tiempo que íbamos a bailar y mover el cuerpo a propósito de los temas y conversaciones que íbamos desarrollando conjuntamente.

La conversación fue propuesta por mí en un primer momento, en el que abordé temas sobre su vivencia propia como mujeres bailarinas profesionales de salsa y experiencias de goce y dolor en su trayectoria bailando. La estructura que había fijado antes de iniciar el encuentro consistía en formular una pregunta, luego obtener una respuesta verbal y finalmente invitar al movimiento del cuerpo. Sin embargo, esto se fue modificando en el desarrollo del encuentro. En algunos casos, ellas decidían bailar para compartirme su respuesta, en otros casos primero lo hacían verbalmente, en otros tantos bailamos juntas. Esta flexibilidad a la hora de entrevistar permitió llegar a complejidades y contradicciones en nuestros propios relatos, nos permitió juntas interpelarnos y ampliarnos la perspectiva, lo que directamente resonaba en nuestros propios relatos y experiencias corporales en relación con lo femenino.

Por el modo de entrevista y la relación tan cercana que se construyó, surgieron diversos elementos que abrían la puerta a reflexiones importantes sobre la construcción social del cuerpo o la subjetividad. Sin embargo, elegí fragmentos concretos en los que era posible develar el carácter construido, histórico y susceptible de revisión del concepto mujer presente en nuestros cuerpos, en nuestro baile y en la relación con nosotras mismas.

Andrea: “Nadie nos quita lo bailado”

“Mi nombre es Andrea Ardila, tengo 24 años, en este momento me dedico a dictar clases de baile. Yo soy bailarina de Salsa, principalmente, aunque he tenido la oportunidad pues de conocer otros ritmos como un poquito de danza contemporánea, ballet clásico. No soy pues experta en ninguna de esas materias

y un poquito pues de folclor últimamente. Y pues soy psicóloga también, digamos que no llevo mucho tiempo de experiencia, me gradué hace tres años y, actualmente, no estoy como con un trabajo fijo, sino con un trabajo por proyectos en una empresa de selección de personal, pues porque el trabajo que tenía anteriormente aunque me gustaba un montón, no me permitía tener el tiempo suficiente pues para mi baile que es en este momento fundamental para mi vida.”

La entrevista bailada de Andrea Ardila, sucedió en un ambiente cercano y de amistad. Ambas hemos compartido muchos espacios familiares, académicos y de entrenamiento de baile. En ese sentido, la conversación y relación con el cuerpo nos permitió habitar muchas de esas experiencias de forma fluida.

Uno de los elementos más importantes de la entrevista bailada de Andrea fue el modo en que juntas cuestionábamos nuestra experiencia como mujeres en el baile de la Salsa. El modo de encontrarnos, conversar y bailar sobre esto no nos hacía sentir víctimas, presas u oprimidas por el baile de la Salsa como tecnología social y corporal del género. Por el contrario, aunque habláramos de vivencias de dolor, incomodidad o molestia, esto nos permitía mover esas emociones en el cuerpo y desestabilizar la imposición de siempre sonreír y entretener en el espacio académico en el que nos encontrábamos.

Entonces, en el caso de Andrea Ardila, dentro de la entrevista, ella afirma que, no solamente ha presenciado cómo se ejerce poder sobre las mujeres en “la realidad cotidiana o detrás de cámaras” de academias, competencias y shows, sino que también, lo ha vivido personalmente con su pareja sentimental y de baile profesional, en la cual, es permitido que los hombres tengan diferentes parejas sexuales, a diferencia de las mujeres, en un ambiente ambiguo e incluso, desde su perspectiva, desleal hacia ellas.

Este aspecto de su experiencia como bailarina profesional de Salsa es relatado junto con diferentes emociones de tristeza e impotencia que se viven y se expresan desde el cuerpo, en llanto, silencios prolongados y, finalmente, acompañan la puesta en escena que realiza a

continuación, en el marco de la entrevista y en la muestra de baile con la que me expresa su sentir corporal en relación a esta situación.

Desde mi lugar de observadora, investigadora y también bailarina, pude reconocer que el acto de bailar que estaba presenciando me permitía ver otras dimensiones de su posición generizada, que cargada de experiencias de desigualdad, en el baile mismo se resignificaba. Lo que implicaba también una ruptura propia, en la medida en que me permitía reconocer otras posibilidades de agencia además de mi estrategia del alejamiento y ocultamiento de mi cuerpo fuera del baile de la Salsa.

Incluso, era posible ver emociones que trascendían la sensación de impotencia, como movimientos que evocaban protección hacia sí misma y su cuerpo o el alejamiento de personas y situaciones de dolor simbolizadas en el baile:

“Se voltea y no me mira, nuevamente, pareciera que fuera un momento para sí misma. Escoge un bolero. Baila con los ojos cerrados y se mueve más lento que en el resto de respuestas de la entrevista bailada. Entran las trompetas y pareciera que ella introdujera con su cuerpo que de lo que va a hablar es profundo e importante, pues baila pausado y su cuerpo se abre en los brazos. Empieza a caminar lentamente con el cuerpo erguido, al igual que en el resto de respuestas que me ha dado, sus manos y brazos adornan sus pasos, pero esta vez lo hacen de manera pausada y constante. Cuando las trompetas llegan al clímax y ella se toca todo su cuerpo, lo acaricia, se abraza, pone una mano en alto –como si estuviera deteniendo a alguien– y baja su cabeza –como si se apenara–. Es la primera respuesta, de la conversación bailada que baila hacia el piso, se arrodilla y baja su cabeza, sus manos hacen como si estuviera destruyendo algo. Nuevamente utiliza la mano, -esta vez hacia la cámara- hace un alto y mira para el lado contrario. Sentada en el piso con la cabeza hacia abajo se acaricia las piernas, pone su cabello sobre su cara y ahora es con las dos manos que se distancia de alguien y se abraza fuertemente.”

Entonces, esta descripción a título personal, recoge los momentos en los que el movimiento evocaba para mí no solo un sentido expresivo, sino un sentido transformador y consciente de

posicionamiento sobre una experiencia desde su posición como mujer bailarina, en el cual, el proceso de asumir una postura corporal sobre su experiencia permitía mostrar y validar su emocionalidad dentro de un espacio académico que ordena las demostraciones emocionales aceptadas y no aceptadas; también posibilitaba otros movimientos que referían a la protección y el autocuidado y, finalmente, propende por hacer la experiencia del baile como un proceso en el que se decide sobre el propio cuerpo. Entonces esto hacía reconocer un ser femenino que al bailar, en palabras de Andrea, posibilitaba encarnar un cuerpo que

“Siente como esas ganas de desplegar solo, aunque también esa impotencia de estar como dependiente de otro, un cuerpo dolido pero también un cuerpo que no olvida, entonces que, como ha aprendido tantas cosas por sí mismo, es un cuerpo como que también un poco resiliente por así decirlo y que se da cuenta que es el único instrumento propio y que ha logrado cosas por sí mismo entonces pues yo no tengo que alguien me mueva un brazo para mover un brazo.”

Entonces, cuando me refiero a vivir también como privado el espacio de la academia, aludo a la importancia de poder encontrarnos allí mismo, tratando de dejar a un lado esta mirada objetivizante y restrictiva que en mi caso personal me hacía sentir atrapada. Por un lado, resultaba muy interesante sentir que lo que me atravesaba el cuerpo y me generaba tanta resistencia al bailar podía emerger en este tránsito que nos invitaba a hablar de lo personal, de lo corporal y lo femenino desactivando su individualización, pues podíamos tejer puentes entre nuestras experiencias.

Lo que podía leerse desde los planteamientos de Maria Antonia González (2004), quien entiende la división de lo público y lo privado como una delimitación material y simbólica que debemos entender de manera abierta, porosa y transitable. Por consiguiente, la autora apropia el término de “entre-lugar” para poder difuminar esa línea divisoria y desvirtuar las estrategias de causalidad que se han construido entre público es a hombre como privado es a mujer.

En este sentido, el artificio que construí resultó un “entre-lugar”, porque asumir una práctica privada en este contexto y de la manera en que lo hice no significaba privatizar, individualizar

o encerrar nuestras experiencias y relaciones con el cuerpo. Por el contrario, la construcción del espacio y mi invitación a abrir conversaciones que entretujieran nuestra experiencia corporal generó la posibilidad de realizar el tránsito y de esta forma desmitificar el discurso generizado construido en este contexto.

Entonces, finalmente la estrategia posibilitó dar cuenta de cómo Andrea se descentraba del lugar femenino asignado tradicionalmente en el baile de la Salsa, lo que conectaba su propia trayectoria como bailarina con experiencias de resistencia y agencia. Esto vívidamente palpable cuando Andrea hace referencia a las otras formas de bailar que ha venido explorando luego de vivir esta situación junto con su pareja de baile, en las que no depende de una pareja para continuar su carrera profesional.

“ [...] digamos que hacer un solo en Salsa es todo un reto. Bueno tal vez en todas las danzas diría yo es un reto gigante hacer un solo pero pienso que en la Salsa sobre todo es un reto, no solo porque bailar solo sea difícil, sino porque tradicionalmente en la Salsa pues estás en pareja y para tú bailar solo Salsa tú en algún momento piensas que de pronto ya no hay más para hacer pero ahí está precisamente como el confluir de tus aprendizajes, el explorar, el crear tú sola sin depender de nadie más, el darte tu tiempo para ti misma. [...] como que ahora que yo he tenido que cuadrar ensayos conmigo misma y con nadie más, estar dos horas en este salón o en el salón de abajo o en otro espacio metida para tener que sacar una coreografía que solo yo puedo llevar a cabo, creo que realmente te enseña cosas en la vida personal, no solamente en el baile. Y ha sido muy terapéutico, creo que cuando empecé, cuando decidí hacerlo, más que una cuestión de relajarme, de sentirme mejor o de expresar lo que sentía, yo lo vi como una meta personal, una cuestión de trabajo por así decirlo, de salir adelante sola, por así decirlo y eso hizo que fuera. Primero como el obtener como buenos puestos en las competencias que tuve fue sumamente gratificante porque es darme cuenta que yo puedo sola y que todo esto que en algún momento mucha gente me decía como te veo mejor bailando, creo que no era mentira o pues en sí mismo, sobre todo en el baile hay tanta gente buena que uno pues siempre va a

querer más y nunca va a ser suficiente y el nivel de competencia es durísimo, es una lucha, es salvaje, o sea es un mundo difícil y pensar como que uno puede clasificar en algo solo es como si no pudiste en pareja por qué vas a poder solo y darme cuenta que sí podía hacer algo así fue sorprendente, fue un reto, fue que la gente respetara, cuando tú estabas ensayando el solo, que la gente reconociera tu trabajo y que yo misma le diera valor a eso. Porque a veces uno dice, pues yo no sé, yo llevo poquito tiempo en el baile, yo todavía no hago esto, yo no he participado en tantos concursos o yo más bien hago eso, tal vez me devaluó mucho en ese sentido y aunque varios años atrás he tratado no hacerlo y deirme reconociendo las cosas creo que el solo definitivamente fue algo muy, fue un proceso en ese sentido muy inconsciente, porque yo no lo buscaba para sí o sea para sentirme bien, para que de pronto me reconocieran ni mucho menos. Yo simplemente quería completarla, con solo completar la coreografía, así ni siquiera concursara con ella, era para mí ya un reto y más pues porque hice el baile en dos, porque traté de decir bueno, si siempre se reconoce que la profesora nuestra es excelente en el estilo que tiene y todo el mundo la reconoce a ella ¿Yo qué estilo tengo? O sea aunque probablemente no te puedo decir qué estilo tengo con palabras pues a explorar qué es eso de mi estilo propio y que por ejemplo mi director Nicolás me decía yo te veo en clases y veo que hay cosas que haces muy tuyas y yo ¿En serio? Yo no siquiera me había dado cuenta, yo me he dado cuenta que quiero explorarlo, que probablemente cuando yo ya tenía el movimiento que estaban explorando en clase, yo exploraba algo más allá pero darme cuenta que eso fuera mío pues no lo valoraba así. Hacer el solo fue una manera de darme cuenta es mío y nadie me lo puede quitar o sea, como dicen “Nadie le quita a uno lo bailado”.

Por consiguiente, en el proyecto de construir una coreografía para competir en categoría solista, de buscar su “estilo propio” de bailar y presentar una rutina destacada posteriormente en diferentes competencias, logra un reconocimiento sobre sus capacidades artísticas, una

proyección sobre su cuerpo y la convicción de sentir su práctica de bailar algo propio, cuando dice “Nadie le quita a uno lo bailado”.

Al mismo tiempo, esto me generó preguntas sobre la manera en que habito mi cuerpo, cuando nos enseñan “formas femeninas” de bailar Salsa en la academia, pues pareciera que existiera cierta conexión con los roles desiguales de los que habla Andrea y esta estructura normalizada en la que el hombre guía y la mujer se deja guiar, en la cual “no es solo una cuestión de quién inicia el paso o quién propone primero, sino que va más allá y toca la realidad cotidiana [de los y las bailarinas]”.

En este sentido, resultó interesante el ejercicio de traer a la consciencia todo esto que está presente también en su construcción como mujer que baila. Esto, porque emerge el reconocimiento de un cuerpo y unas posiciones subjetivas que pueden apropiarse, en la cual se corta, se cuestiona o se desdibujan jerarquías que tradicionalmente han proporcionado a las mujeres el lugar de incompletas, incapaces de dirigirse a sí mismas y dependientes.

Martha: Gozarnos el cuerpo como acto político.

“Mi nombre es Martha Sánchez, soy administradora de empresas, casada, 30 años de casada, muy feliz, hace 15 días cumplimos 30 años, tengo dos hijos. Juan Camilo, músico y Lina María de 13 años que está en bachillerato. Mi familia es bogotana, tengo 55 años, trabajo en una empresa del sector financiero hace ya varios años, mi experiencia siempre ha sido toda la parte financiera. Y pues a nivel de lo que son mis aficiones, mis gustos, definitivamente, toda mi vida ha sido enfocada a la danza, también me encanta el baloncesto y he sido muy deportista, creo que mi rutina siempre ha sido de mucho ejercicio y pues ya llevo en la parte de gustos, todo enfocado a la Salsa que pues, la verdad, por familia siempre nos ha mencionado y pues lo llevo en la sangre, entonces es lo que ahoritica marca mi vida actual y toda la parte artística. Entonces, de familia bogotana, como te decía, tengo cuatro hermanos y también aficionados, pero

digamos a nivel de reuniones familiares, pero enfocados también les gusta mucho la parte del baile.”

La entrevista bailada con Marta fue un aprendizaje mutuo. Juntas podíamos reconocer que su trayectoria en el baile tenía una profunda resistencia al dolor físico y emocional que sentía en su cuerpo producto de una enfermedad que le diagnosticó llamada Fibromialgia.

Sherry Ortner citada por Ana Sabrina Mora (2010), comprende diferentes formas de agenciamiento, entre las cuales existe un proceso de oposición a dispositivos de dominación que tiene un claro componente de resistencia explícita y desobediente al poder como ha sido construido y situado social y culturalmente, pero también las autoras caracterizan una forma de agencia generativa y creadora que, desde un propósito orientado no necesariamente opositor, genera un “cambio de juego” o unas otras formas que giran y resisten desde lo alterno.

Dentro de la trayectoria de Marta como bailarina de Salsa también es interesante dar cuenta de cómo otros imaginarios y representaciones sobre la feminidad, que se construyen corporalmente dentro de este contexto, fluctúan con otras formas de vivir lo femenino incorporadas en distintos momentos de su historia vital y, en esta interrelación se van generando formas alternas de subjetividad femenina.

Desde la pregunta constante por la forma en la que sus experiencias personales y profesionales se viven junto con lo corporal, ella trae a la conversación que hace 6 años le fue diagnosticada fibromialgia, “enfermedad” a la cual le hace frente a través de su práctica de bailar Salsa. En el desarrollo de la entrevista y durante todo mi recorrido investigativo, me realicé preguntas en torno a ¿Qué significa la fibromialgia en su construcción subjetiva? ¿Cuáles son los discursos médicos sobre esta enfermedad? ¿Existen dimensiones de género en la formulación médica de esta enfermedad? ¿Cómo esta enfermedad se entreteje con el baile de la Salsa? ¿Este entretejido contiene dimensiones políticas particulares? ¿Cómo este entretejido produce sanación?

De este modo, quisiera construir reflexiones alrededor de dichas inquietudes. En un primer momento, describiéndola y en un segundo momento, caracterizando esta enfermedad desde la mirada feminista de Margot Pujal et.al (2015), la cual me permite proponer una aproximación crítica a la forma en cómo se ha definido esta enfermedad, a partir de la medicalización del cuerpo y emociones “de las mujeres” y la reificación de las categorías binarias y naturalizadas de género.

Lo anterior me permitirá presentar la forma en la que Marta incorpora la práctica de bailar Salsa a sus estrategias de sanación y transformación del dolor corporal que trae consigo esta enfermedad. Así, la dimensión de cotidianidad que para ella significa el baile de la Salsa, la alegría y el goce corporal que vive en su cuerpo y la dimensión de género que interviene terminan siendo categorías que ponen en cuestión los discursos cientificistas sobre esta enfermedad y proponen otras formas de ser sujeta que, desde el cuerpo, asume una posición política particular.

Esta enfermedad tipificada en la década de los 90, en la que se presentan un conjunto de sintomatologías crónicas relacionadas con dolores corporales, fatiga generalizada, recogimiento de los músculos y rigidez, de la cual no se ha encontrado su etiología. Sin embargo, la autora asume una postura crítica sobre la tipificación de esta enfermedad, con base en el sesgo de género que construye, puesto que las cifras con respecto a la población preponderantemente diagnosticada con esta enfermedad son sujetos bio-psico-socialmente contruidos como femeninos, sin que se reconozca este factor como una característica que deleve relaciones políticas de género sino como una propiedad esencial de las sujetas que causa lo patológico.

Adicionalmente, debido a la dificultad enfrentada por especialistas de la salud para encontrar una relación causal y “objetiva” a esta enfermedad, han formulado explicaciones que naturalizan y medicalizan los cuerpos femeninos. Incluso, la autora afirma que el discurso biomédico sobre la fibromialgia construye estereotipos sobre lo femenino en los que las “condiciones” psicológicas y emocionales de las mujeres resultan ser un factor de riesgo determinante y causal de la enfermedad.

Margot Pujal et. al (2015) aportan elementos críticos sobre esta enfermedad, develando la manera en cómo se construye un discurso biopsicomédico sobre la misma a través de tres posturas particulares: la cientifista, psicologista y legal. En cada una de estas se formulan una serie de argumentos para tipificar y legitimar la existencia de esta enfermedad.

La autora afirma que procedimientos como: el diagnóstico del dolor, la explicación psicosomática, la prescripción farmacológica, la construcción de perfiles psicológicos y la terapia clínica para el manejo y adaptación al dolor resultan ser prácticas por las cuales se determina a las sujetas como enfermas “sin valorar la organización social que hace del género una variable relevante en el desarrollo y mantenimiento de la enfermedad, en su comprensión, sus efectos y tratamiento”.

En este sentido, lo femenino es naturalizado desde la anomalía y el riesgo epidemiológico. Sin embargo, no se utiliza la categoría género para entender los posibles contextos en los que la enfermedad es construida en un espacio y un cuerpo, por medio de estructuras sociales particulares.

En el caso concreto de Marta, desde sus relatos sobre su trayectoria de vida luego de su diagnóstico, es posible evidenciar las formas por las cuales este discurso construye una relación con lo patológico y con las instituciones médicas que lo tratan, en la medida en que debe asistir constantemente a especialistas como fisiatras, fisioterapeutas, psicólogos, psiquiatras y quiroprácticos para el manejo del dolor crónico, sin reconocer claramente las causas del mismo.

Justamente, desde la exploración personal de Marta con respecto a la fibromialgia, por la cual asiste constantemente a diferentes instituciones médicas, al mismo tiempo decide formarse como bailarina profesional de Salsa. Tal como lo muestra en el fragmento siguiente, ha logrado encontrar en esta práctica la posibilidad de aliviar el dolor de músculos y articulaciones e incluso una mayor fluidez en sus habilidades motoras, siendo las mayores afectadas por esta enfermedad.

“Ayer cuando estábamos en clase que me tocaba hacer esta operación [movía la cabeza en círculos hacia la derecha] y esta parte del cuello, es un dolor increíble. Pero llegó un momento que el cuerpo estaba funcionando maravillosamente, porque hay momentos en donde uno se siente como que quisiera dar más y el cuerpo como que lo frena. Entonces, no claro sí, dejó de dolerme totalmente ya aquí [moviendo el cuello en círculo] yo hacía los movimientos sin problema y me puse a mirar los videos y efectivamente, o sea me vi diferente.”

Con base en relatos como este, me es posible plantear que, en su historia de vida, Marta ha construido significados sobre el baile de la Salsa que permiten y promueven la transformación de su dolor físico y, con esto, la posibilidad de ocupar otras posiciones como sujeta que desde el discurso hegemónico de medicalización del cuerpo resulta inviable.

Uno de estos significados tiene que ver con las razones por las que Martha, a sus 53 años, decide ingresar a una academia profesional de Salsa. Tal como ella afirma, esta práctica ha acompañado su cotidianidad desde que nació, pues su familia y compañeros de barrio crecieron escuchando y bailando Salsa en reuniones sociales, en la ejecución de labores domésticas y, en general, entretejiendo los espacios y momentos vitales dentro su contexto.

“Siempre me marcó el baile porque en mi casa, mis hermanos como eran pues como te contaba 4 hombres y mi madre le encantaba, pues le encantaba hacer muchas fiestas, entonces digamos como que fue algo muy unido de familia. Entonces como que todo eso lo viví desde pequeña, entonces como que mi cuerpo está familiarizado como con toda esa alegría de compartir y el tener como mucha gente alrededor.”

En este fragmento, Marta no solo expone una dimensión cotidiana, por la cual ella construye sensibilidades y formas de subjetividad, también introduce un elemento fundamental por el cual esta práctica resulta transformadora de su dolor crónico. La alegría y el goce emocional y del cuerpo, que además está presente en cada aproximación verbal y corporal que realiza dentro de nuestra entrevista, ocupan un papel significativo dentro de la manera en que Marta habita su cuerpo cuando baila.

“Me ha ayudado mucho la Salsa porque todo lo que es la parte de ese dolor que uno no está acostumbrado a tenerlo [...] la danza, yo llego a la academia y a mí es como si me hicieran chan empieza a escuchar uno la música y empieza uno a bailar y ya se le olvida el dolor, [...] o sea es algo maravilloso en el sentido en que nos cambia totalmente ese sentimiento del dolor a un sentimiento de alegría.”

Resulta interesante la manera en que la emocionalidad que acompaña el baile de la Salsa, para Martha, se construye como alterna al discurso médico construido sobre la fibromialgia, en el cual las emociones se asumen como un riesgo epidemiológico y patológico. Por el contrario, la alegría vivida en el cuerpo resulta transformadora para ella.

Ángel Quintero (2009) propone entender la alegría que está presente en las raíces musicales y dancísticas de la Salsa. Lo que Marta vive desde lo emocional y que le permite habitar el cuerpo como un lugar de libertad y resistencia. Si bien, mi interés no es proporcionar una teorización alterna sobre la fibromialgia, los significados que para Martha están contenidos dentro su práctica de bailar nos permiten cuestionar los discursos médicos por los que se construye un diagnóstico y tratamiento de esta enfermedad y a través de esto una posición como mujer.

Adicionalmente, no solo esta experiencia de resistencia y reflexión con el cuerpo sí misma desarticula la construcción de subjetividades femeninas desde lo patológico y propone otorgar un lugar de alta relevancia a la experiencia encarnada, también pude encontrar otros relatos de género por los que Martha se construye sujeta en el baile de la Salsa.

En otro momento de la entrevista, ella establece una relación directa entre el baile de la Salsa y su construcción como mujer:

“Para mí la Salsa sí, la música y la alegría y con el cuerpo, si me lo preguntas a nivel de mi cuerpo pues yo creo que ha sido, para mí ha sido como algo innato en mí como mujer”.

De esta manera, la dimensión de género que se involucra en estos modos alternos de subjetividad es la base que le permite a Marta asumir de manera diferente su ser mujer y, por ende, habitar su experiencia corporal descolocándose la marca de género medicalizada sobre la fibromialgia.

Margot Pujal et. al (2015) nos proponen una alternativa para la reinscripción de los discursos hegemónicos sobre la esta enfermedad, por la que propenden transformar las estructuras epistemológicas y reduccionistas que están a la base del conocimiento biomédico sobre la misma.

Así, los autores proponen la “resignificación-repolitización del dolor”, desde la cual se utilicen las herramientas del conocimiento científico para construir diagnósticos situados social y culturalmente, reconociendo los entramados de poder en los que se construye el dolor físico y emocional y, finalmente, que propenda por desarticular la “incapacidad” y “enfermedad” como etiquetas discursivas sobre los cuerpos femeninos.

En congruencia con esta postura, considero que la interrelación, que tiene lugar en la trayectoria corporal y subjetiva de Marta, entre la práctica de bailar Salsa y la experiencia de la fibromialgia resulta ser un forma de deconstrucción y repolitización del cuerpo femenino ante el dolor, en la medida en que este no es vivido como determinante natural, sino que es discutido y transformado desde la experiencia de la alegría situada en el cuerpo que baila como emoción igualmente política y, en este, caso instrumento de transformación y sanación.

CONCLUSIONES

Comencé este recorrido investigativo con una pregunta por lo que implica ser mujer que baila Salsa profesionalmente. Esta pregunta inicia en mi cuerpo y en sus contradicciones al querer formarme como bailarina. Así mismo, incluye una búsqueda por mi propia feminidad y corporalidad, en la que bailar Salsa, mostrar mi cuerpo casi desnudo y moverme “sugerentemente”, también significaba una exploración de mi sexualidad que había sido enseñada a evadir u omitir en mi experiencia de vida, pero con la que me enfrenté a preguntas sobre cómo mi cuerpo era leído y situado para el placer y la mirada externa.

Mi análisis conduce a la conclusión de que este contexto fija unos parámetros y normatividades de género, como marco que da sentido a los cuerpos que bailan y que construye un modo hegemónico de representación de lo femenino, tanto en los movimientos y estéticas que se escenifican al bailar como también en la forma en que son pautadas relaciones marcadas por el género entre bailarines, en las dinámicas pedagógicas, de interacción social, afectiva y sexual.

El baile de la Salsa, por medio de un largo proceso cultural e histórico, se instala en las prácticas artísticas de danza en múltiples territorios de Colombia, América y a nivel mundial. Esto produce unas prácticas corporales particulares, que están reguladas por estándares para la puesta en escena y la competencia de bailarines y bailarinas, lo cual ha producido estándares, estéticas, movimientos, roles e imágenes desde un explícito componente de género, lo que ha producido un modo de feminizar el cuerpo y la subjetividad de las bailarinas profesionales de Salsa.

Plantear esta cercana relación entre bailar Salsa profesionalmente y hacerse mujer, permitió analizar los procesos de construcción subjetiva y corporal femenina desde una postura feminista, la cual enmarcó mis búsquedas investigativas, mi abordaje metodológico y los modos en los que construí conocimiento. Esto hizo, en primer lugar, que incorporara una perspectiva antiesencialista que desnaturalizara el concepto de feminidad como una categoría natural y propia de una diferencia sexual ahistórica y universalizante, lo que posibilita

problematizar los ejercicios normativos que implica hacerse mujer que baila, reconociendo su carácter performativo y socialmente construido.

En segundo lugar, generó en mí la responsabilidad ética de construir conocimiento desde la interpelación propia en mi rol como investigadora y como sujeta, también atravesada por el contexto del baile profesional de la Salsa. Por lo que mi enfoque metodológico no es fijo ni estable durante toda la investigación, estuvo en diálogo con las experiencias de feminidad que me iban mostrando y que podíamos construir junto con las bailarinas.

Lo anterior resulta ser un aporte al campo de los estudios de la Salsa como danza desde una perspectiva de género, como una mirada inexplorada, que no solamente es innovadora, sino que también problematiza la manera en que son representadas las experiencias de las mujeres que bailan Salsa, pues recurrentemente transitan entre no ser incluidas en lo absoluto o presentarlas como despojadas de agencia y autonomía sobre sus cuerpos.

En este sentido incorporé una mirada etnográfica de las experiencias corporales de las bailarinas, en las cuales pudiera develar la manera en que era generizado el cuerpo y, a través de esto, era construida una posición subjetiva particular. Por lo que mi rol como sujeta investigadora no ocupó un solo lugar, se movió a ser espectadora, a ser entrevistadora, a ser aprendiz y compañera de baile. Lo cual resulta ser un aporte importante en términos metodológicos y epistemológicos, en la medida en que permitirse ocupar diferentes posiciones posibilita complejizar la experiencia de feminidad en sus dimensiones corporales, políticas, subjetivas y agenciales.

No basta con observar a las mujeres bailar para entender los procesos subjetivos, corporales y de interacción social que están generándose, para esto también necesitamos dejarnos interpelar, vivir en el cuerpo esos procesos, movernos a preguntar y construir con ellas lo que es para cada una ser mujer que baila Salsa. Esto tiene una potencia fundamental a la hora de asumir una postura metodológica feminista, en la medida en que se despoja del mandato de ser neutral, transparente u objetiva para analizar algo que en sí ya atraviesa el cuerpo. Al contrario, permite poner vivencias propias en este contexto como una manera de situar

preguntas que van a ser contestadas de manera conjunta, que no están acotadas a una sola verdad.

La inspiración de autoras como Joan Scott (Experiencia) y Donna Haraway (Conocimientos situados), nos invitan a entender la experiencia como una información que no debe ser descontextualizada ni tomada como la ventana a la realidad objetiva. Por ende, nos invitan a investigar desde el reconocimiento de los modos en que hemos sido atravesadas y construidas social y políticamente. De este modo, asumí durante toda la investigación que el conocimiento que estaba produciendo marcaba la realidad que analizaba y esta claridad me permitió no solamente recolectar datos sino producirlos junto con las bailarinas.

Así, realicé “entrevistas bailadas” que más que una técnica de recolección de información, en la que existen roles establecidos y limitantes, se genera una conversación sobre la experiencia que posibilita diversificarla, cuestionarla y apropiarla. De modo que no fuimos solo sujeta investigadora-sujeta investigada, observadora-bailarina, sino que trascendimos ese binarismo, éramos juntas mujeres, bailarinas, cuerpos que se hacían preguntas a sí mismas y a las otras, que aprendían mutuamente sobre el ser mujer, sobre cómo vivir un cuerpo para sí mismas y cómo queríamos habitar los espacios en los que nos movemos.

En este sentido, considero que mi ruta es un aporte metodológico al campo de los estudios de género y al baile profesional de la Salsa, pues propongo un análisis de las prácticas corporales generizadas, desde la construcción de un espacio, desde formas alternativas de habitarlo y desde la apertura de conversaciones que problematizan la dimensión política que implica el cuerpo y la subjetividad femenina de las mujeres bailarinas.

Para esto, en el segundo capítulo incorporo el concepto de “Tecnologías del género” propuesto por Teresa de Lauretis, como base teórica que me permitió dar cuenta de cómo el género es una representación y no una característica propia y natural de los cuerpos que, en el baile profesional de la Salsa, se encuentra presente en las relaciones entre bailarines y en los estándares estéticos por los que bailan y compiten.

Así como la autora lo plantea, una tecnología del género produce un modo de representación sobre lo femenino y lo masculino, que divide en categorías excluyentes y socialmente

impuestas a los sujetos, forjando el marco de sentido por el que se constituye una posición subjetiva y unas prácticas sociales particulares. En ese sentido, instala unos modos por los que se debe cumplir esa representación y se hace repetitiva de manera dinámica e inacabada en cada sujeto o sujeta que la incorpora.

La recopilación de observaciones y experiencias que abordé devela lo que parece oculto, natural o tácito y es que hacerse mujer en el baile académico de la Salsa sucede durante un proceso que implica una normatividad para cumplir los estándares que se imponen, los cuales responden a regímenes históricamente hegemónicos como la heterosexualidad obligatoria, la sexualización del cuerpo femenino en virtud de una mirada masculina o la imagen de lo femenino como un cuerpo manejado y enmarcado por lo masculino.

Es el baile profesional de la Salsa como una Tecnología de género, en tanto es un contexto que determina prácticas corporales, modos de socialización y un saber-poder sobre el cuerpo que baila, los cuales se encuentran contruidos a través de discursos hegemónicos de género, raza y sexualidad.

En este sentido, cuestiono los discursos de heterosexualidad obligatoria, de mujer como objeto de placer, como cuerpo que no es propio o sin nombre, de divisiones raciales históricamente contruidas dentro del relato de nación colombiana y que no solamente sitúan a los bailarines como conductos por los que se representan y reproducen estos estereotipos, sino también les construye una posición subjetiva y política frente a estos mismos discursos. Lo que, en el caso de quienes encarnan lo femenino, resulta imposibilitándoles autonomía sobre sus cuerpos, impedimentos para la exploración de su feminidad, sexualidad y emocionalidad en unos límites que no sean los pautados por este contexto.

Es importante mencionar que mi voz propia fue fundamental para poder problematizar y empezar a generar cuestionamientos al baile profesional de la Salsa y las posiciones de género que se construían. Esto porque, en las observaciones que realizaba de las dinámicas de competencia y entrenamiento, fue mi cuerpo quien me informaba de ciertas situaciones que, por antes haber estado inmersa, se habían naturalizado en mí y que hoy generaban incomodidades, preguntas críticas e intenciones de ampliar el espectro de lo femenino dentro

de las prácticas corporales del baile profesional de la Salsa. Esto me permite concluir que investigar desde la voz y el cuerpo propios, activa una herramienta valiosa con una sabiduría propia, una intuición y un material investigativo fundamental, en la medida en que permite contactar con una complejidad, que es la de la experiencia.

Adicionalmente, otro aporte de mi trabajo investigativo es que no solo analizo la manera en que estos elementos en conjunto propenden por fijar y estructurar la experiencia de la feminidad en el terreno de lo simbólico, discursivo, social y subjetivo sino que incluyo la categoría cuerpo como el espacio en el que esto se produce, escenifica y materializa.

Precisamente, autoras como Linda Mc Dowell (2000) y Mari Luz Esteban (2011) nos invitan a entender que la construcción social del género tiene lugar en el cuerpo sobre el que se fija el sentido de lo femenino o masculino y, por ende, es sobre esta superficie y los códigos que se marquen sobre él que se hace a un modo de ser mujer. De esta manera, entender al cuerpo como producido socialmente implica reconocerle como móvil, dinámico, no esencial sino en constante diálogo con el contexto y las relaciones que se producen allí, lo que también posibilita entrar en el terreno de la resistencia y de la subversión.

En ese sentido, incluir el cuerpo dentro del estudio de las subjetividades femeninas que se producen al bailar Salsa resultó un aspecto importante de mi investigación. Por un lado, porque permitió reconocerla como una categoría de análisis que en muchos estudios sobre la construcción subjetiva del género es naturalizada y pasada por alto, cayendo en reduccionismos y binarismos. Así, tener acceso a la exploración del cuerpo femenino que baila desde la posición de bailarina, tanto como de espectadora e investigadora aporta una mirada clave, en la medida en que me permite abordar en detalle la manera en que el cuerpo se hace femenino en el modo de vestirlo y de moverlo, en los sentidos que se expresan y hacia quiénes lo hacen y las implicaciones políticas sobre esos cuerpos femeninos.

Adicionalmente, propuse una mirada en la que el cuerpo es un espacio de inscripción social y de construcción subjetiva que implica entenderlo como “el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas

económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (Mari Luz Esteban 2011). Esto supone teorizar con una intención política clara, en la que los procesos subjetivos -y corporales- no son establecidos y fijados totalmente, tienen un carácter escénico y performativo. Aunque si bien sobre ellos se posan estrategias discursivas en favor de estructuras socio históricas hegemónicas, el cuerpo como el espacio en el que se reproducen e interpretan, nos posibilita centrar la mirada en las experiencias de subversión y transformación que, desde lo micropolítico, tienen un potencial para desarticular dichas estructuras.

En congruencia con esta apuesta política, en mi tercer capítulo acepto el llamado de Teresa de Lauretis a centrar el análisis en los procesos que suceden en lo local como un terreno en el que se pueden reconocer modos alternativos de relación con el cuerpo, la subjetividad, la feminidad y la sexualidad.

Por consiguiente, me hago partícipe y responsable de la manera en que son representadas las experiencias de feminidad de las bailarinas profesionales de Salsa y propongo una mirada a sus agencias, resistencias, transgresiones y fisuras del modelo restrictivo, en las que junto con sus cuerpos y su baile ponen en tensión los regímenes políticos que abordo en el segundo capítulo.

En este sentido, develo las tensiones, complejidades y ambivalencias por las que nos construimos mujeres que bailan Salsa. Para esto introduzco las experiencias de Andrea, Martha, Ronald y Juan David (Dúo Pink), quienes en sus trayectorias como bailarinas se repiensen la feminidad como una entidad estable y restrictiva sobre sus cuerpos.

Para la escritura del tercer capítulo me inspiré en la propuesta de Mari Luz Esteban (2011), quien adopta el concepto de Itinerarios corporales, como una herramienta para analizar las experiencias del cuerpo, teniendo en cuenta la vivencia individual pero conectada con los procesos sociales y culturales en la que tiene lugar. De modo que contribuye a reconocer múltiples elementos tanto individuales como colectivos, en los que se complejiza y diversifica la experiencia.

En este sentido, cuando analicé al baile profesional de la Salsa como tecnología del género, en los términos que lo plantea Teresa de Lauretis, en el cual existe un proceso de representación y autorepresentación, en el que se construye no solamente un discurso de género sino un proceso subjetivo encarnado, en el que aún dentro de las marcas de sexo-género que pauta este contexto las bailarinas ejercen autonomía y poder sobre sus cuerpos en sus prácticas personales y de relación consigo mismas.

Por consiguiente, en un primer momento abordé la manera en que este contexto también produce otras formas de habitar el cuerpo que baila en la diversificación de categorías para bailar, estéticas alternativas del baile femenino y transgresiones de género en la puesta en escena, poniendo en tensión categorías como heterosexualidad obligatoria, feminidad hegemónica, naturalidad del cuerpo femenino y sensualidad del mismo en favor del placer y complacencia masculina.

Finalmente, desarrollé los hallazgos de las entrevistas bailadas, dando especial protagonismo a las experiencias de Andrea y Martha, quienes enfrentan violencias y desigualdades en su posición como mujeres dentro y fuera del escenario académico del baile de la Salsa. Esto resulta interesante en la medida en que dentro de la estrategia de bailar en la entrevista juntas pudimos reconocer la manera en que sus cuerpos habían sido construidos dentro de esas posiciones sociales de género y cómo al realizar estas prácticas de baile, teniendo la intención de moverse para sí mismas, resultaba ser un espacio de profunda autonomía y construcción de otros modos de ser mujer.

Por otro lado, el estilo personal de escritura que utilizo en la gran parte del texto devela mi lugar de enunciación como sujeta que se nombra mujer, investigadora feminista y bailarina cuando intento problematizar dichas marcas de género y ponerlas en tensión. En ese sentido, no solo recojo experiencias de feminidad binarias, jerárquicas y opresivas; también, quise indagar por algunas prácticas que transgreden los límites que se han fijado para el cuerpo femenino que baila en la práctica misma del baile y en trayectorias de vida de las bailarinas, lo que generó inevitablemente un proceso de autoobservación e interpelación.

En este sentido, considero un logro de mi investigación ese sentido personal, en el que mis experiencias en el mundo del baile académico de la Salsa son el punto de partida y el disparador para hacer reflexiones sobre las prácticas corporales generizadas presentes allí pero, reconociendo que se encuentran situadas y sujetas al análisis y revisión. Así, puedo decir que las participantes de mi investigación me interpellaron la creencia que había instalado en mí de que el baile profesional de la Salsa construye cuerpos femeninos carentes de agencia. Habitar espacios académicos y de competencia y tener apertura para poner en preguntas y no en afirmaciones esas creencias, fue fundamental para el rumbo que tomó mi investigación, porque me permitió escuchar e incluir modos de habitar lo femenino que cuestionaban esa creencia y de paso los modos hegemónicos de vivir el cuerpo que baila.

De este modo, reconocer mi posición y mis sesgos sobre el conocimiento que he construido y dejarme cuestionar en mis paradigmas y en las metodologías mismas de investigación, a través de moverme por los espacios, por los cuerpos y las personas con las que iba interactuando, son el aporte que más destaco de este trabajo, puesto que todo el texto es una conjunción de voces y de experiencias corporales que invitan a entender que cada contexto en el que nos movemos y las marcas de género por las que lo hacemos no son más que límites para reconocer, apropiar y transgredir.

Igualmente, las reflexiones y hallazgos que trabajé durante todo el texto, no solamente producen conocimiento sobre el baile profesional de la Salsa, sino que también implican una mirada a las prácticas corporales de Colombia y América Latina que se vinculan y construyen como experiencias de género, sexualidad, emocionalidad, corporalidad y territorialidad, junto con bailarines y bailarinas que escenifican su cuerpo y encarnan representaciones culturalmente construidas.

Mi trayectoria investigativa aporta elementos para entender la manera en que se encarnan estas experiencias histórica y políticamente situadas desde la categoría cuerpo, el cual se hace femenino en detalles como los modos de ingresar a un escenario, las posturas corporales y movimientos.

Para finalizar, esta investigación tuvo varias implicaciones en mi construcción como mujer, pues me permitió saberme inacabada y con fisuras en el mismo relato de lo que soy. Estas emergen cuando me encuentro con otras, cuando escucho mi propio cuerpo y cuando acepto el desafío de resistir ante imposiciones sociales y políticas que muchas veces determinan nuestra relación con nosotras mismas.

Sin duda, las apuestas de las bailarinas por hacerse un espacio propio en espacios pautados por estructuras patriarcales, me dejó profundos compromisos para seguir reinventando aspectos personales como el cuerpo, la emocionalidad, la feminidad, la sexualidad entre otros.

Referencias

- Adrienne Rich (1985) Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. Revista feminista. Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid. Noviembre.
- Alakxter Oyola (2015) Este tonto cuerpo que danza: Reflexiones estéticas en el movimiento, el cuerpo y los instrumentos del poder. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga.
- Alejandro Ulloa (1988) La Salsa en Cali. Universidad Pontificia Bolivariana. Cali.
- Alejandro Ulloa (2003) El baile: Un lenguaje del cuerpo. Secretaría de cultura y turismo. Gobernación del Valle del Cauca. Cali
- Alejandro Ulloa (2006) Cuerpo, baile y canon cultural. Universidad del Valle. [En línea] <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AlejandroUlloa.pdf>
- Aleysia Whitmore (2011) Bodies in dialogue. Performing gender and sexuality in Salsa dance. Comp. Women and Language: Essays on Gendered Communication. Carolina del Norte.
- Ana Díaz (1981) La industria cultural arremete con la Salsa.
- Ana María Fernández. (1997) NOTAS PARA LA CONSTITUCION DE UN CAMPO DE PROBLEMAS DE LA SUBJETIVIDAD. ("Investigaciones en Psicología", Revista del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Psicología, U.B.A., Año 2, N°3, Ed. Facultad de Psicología, Bs.As
- Ana Sabrina Mora (2010) El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Facultad de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de La Plata.
- Ángel Quintero (2009) Cuerpo y Cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile.
- Ángel Quintero (1998) ¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical". Siglo veintiuno editores, s.a de c.v. Ciudad de México.

Cecilia Musicco y Victoria D'hers. (S.f.) La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las entrevistas bailadas. Universidad de Buenos Aires.

Darío Blanco (2008) La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias-subjetivas. Perfiles Latinoamericanos 32. Julio-diciembre

Francisco Cruces (2003) Etnografías sin final feliz. Sobre las condiciones de posibilidad del trabajo de campo urbano en contextos globalizados. Universidad de Salamanca.

Gayle Rubin (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre la "economía política del sexo". En Nueva Antropología, Vol. VIII. N. ° 30, (pp. 95-145). México: UNAM

Gustavo Blázquez (S.f.) Y me gustan los bailes. Haciendo género a través de la danza de cuarteto cordobés. Etnografías contemporáneas. 133-164.

Isabel Llano (2015) Bailando la diferencia: Identidades culturales y música Salsa en Barcelona. Periferia. Número 20. Diciembre.

Jane C. Desmond (1993) "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies" Cultural Critique. University of Minnesota Press No. 26 (Winter, 1993-1994), pp. 33-63

Joan Scott (1992) "Experience". Feminists Theorize the political. Routledge.

Joan Scott (1996) El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En: Lamas Marta

Jorge Duany (1984) Popular Music in Puerto Rico: Toward an anthropology of Salsa. Revista de Música Latinoamericana, Vol. 5 No. 2 pp. 186-216. University of Texas. [En línea] <http://www.jstor.org/stable/780072>

Judith Butler (1990). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Ediciones Paidós Ibérica, S.a. Barcelona.

Judith Butler (2002) Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Paidós. Buenos Aires

Julio Cesar Rubio et.al (2014) Nadie nos quita lo bailado. Desarrollo Humano: Cuerpo, Escuela y Convivencia. Universidad de San Buenaventura. Alcaldía de Santiago de Cali. Cali.

- Katya Mandoki (2007). *La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional*. Prosaica Tres. México: Conaculta. Fonca. Siglo XXI editores.
- Leopoldo Tablante (2001) *De la Salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco*. Universidad de París 13. Villetaneuse, Francia.
- Lise Waxer (2002) *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Routledge: London.
- Luz Carime Arredondo (2014) *El baile de la Salsa como medio de expresión e inclusión social*. Universidad del Valle. Santiago de Cali.
- Mara Viveros (2000) *Dionisios negros: Sexualidad, corporalidad y orden racial en Colombia*. En, *¿Mestizo yo?* Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Mara Viveros (2008) *La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano*. *Memorias del 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe La sexualidad frente a la sociedad*. México, D.F.
- Mara Viveros (2016). *El concepto de "género" y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias*. En: Millán de Benavides. Bogotá
- Margot Pujal (2015) *Discursos científicos sobre el dolor cronificado sin-causa-orgánica. Incorporando una mirada de género para resignificar-repolitizar el dolor*. *Política y Sociedad*. Vol. 52 Num 3 (2013): 921-948
- María Teresa García (2014) *Danza, la imagen linda de Colombia*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. X Congreso Argentino de Antropología Social. Grupo de trabajo 45, *Antropología de la Danza Argentina*
- María Teresa García (2016) *La fémina y la danza como experiencia de Nación*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento Antropología.
- Marcel Mauss (1971) *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos.

Martha Castañeda (2006) La antropología feminista hoy: algunos énfasis claves. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales vol. XLVIII, núm. 197pp. 35- 47 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México.

Maurice Merleau-Ponty (1993). Fenomenología de la percepción. Editorial Planeta- De Agostini.

Michel Foucault (1999) Estrategias de poder. Obras Esenciales, volumen II. Paidós.

Marcela Garzón (2009) “14 sonos. Una historia oral de la Salsa en Bogotá”. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Mari Luz Esteban (2004) Antropología encarnada. Antropología desde una misma. Papeles del CEIC # 12, junio 2004 (ISSN: 1695-6494)

Mari Luz Esteban (2013) Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio. Ediciones Bellaterra.

Mari Luz Esteban (2011) Cuerpos y políticas feministas: el feminismo como cuerpo En: Cuerpos políticos y agencia. Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad. P.p. 45-84. Universidad de Granada. Granada.

Mariana del Mármol y Mariana L. Sáez (S.f) ¿De qué hablamos cuando hablamos del cuerpo desde las ciencias sociales?. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires Argentina.

Mary Douglas (1978) Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology. Routledge.

Monique Wittig (1992) El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Editorial Egales. Barcelona.

Natalia Guerrero (2013) Cuando bailar Salsa es un asunto entre hombres. En prensa. BBC Mundo. [En línea]

http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131216_mundial_de_Salsa_2_amv

Nicolás Contreras (2015) La Salsa en el caribe colombiano. Revista FAIA. Vol. 4, No 21.

Paulina Paz (2016) Performances salseros: producción cultural, comunicación e identidades. Estudio de caso de una salsoteca en Quito.

PausoK (2013) Aprende sobre Sexy Style. [Blog en línea] Recuperado de: <http://pauso-k.blogspot.com.co/2013/10/aprende-sobre-sexy-style.html>

Peter Wade (2002) Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia. Vicepresidencia de la Republica de Colombia. Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe, 2002. Bogotá, D.C.

Pierre Bourdieu (1998) La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Taurus S.A. Buenos Aires.

Sarah Milton (2016) Becoming more of myself: Safe sensuality, salsa and ageing. European Journal of Women's Studies. (En Línea) <http://researchonline.lshtm.ac.uk/3029325/>

Sydney Hutchinson (2014) Bailando en su lugar. Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global. [En línea] http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Bailando_en_su_lugar.htm

Silvia Citro (2014) Cuerpos significantes. Travesía de una etnografía dialéctica. Buenos Aires. Editorial Biblos, Culturalia.

Sonia Ballén (2015) Una mirada sobre el giro corporal en Colombia. Cuadrenos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen 10. Número 1.

Susan A. Reed. (1998) “The Politics and Poetics of Dance”. Annual Review of Anthropology, Vol. 27 (1998), pp. 503-532. Annual Reviews

Teresa de Lauretis (1989). Technologies of Gender. Essays on Theori. Film and Fiction, London MacMillan Press. Páginas 1-30

Teresa de Lauretis (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. en: "De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales;

María C. Cangiano y Lindsay DuBois, comp.; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1993; 161pp; (págs. 73-113)

Thomas Csordas (1994) *Embodiment and Experience. The existencial Ground of culture and Self*. Cambridge University.

Zandra Pedraza (2004) *El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social*. Rev- 15-01. Pag 7.