



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Como si fuera una puerta que se abre : un análisis sobre la práctica de baile de salsa en Buenos Aires y su vínculo con las emociones y los ciclos vitales

Autores (en el caso de tesis y directores):

Gisela Silvana Soria

Guadalupe Gallo, tutora

Carolina Spataro, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

"Como si fuera una puerta que se abre":
un análisis sobre la práctica de baile de salsa en Buenos Aires
y su vínculo con las emociones y los ciclos vitales

Directoras

Mg. Guadalupe Gallo

Doctora Carolina Spataro

Gisela Silvana Soria

DNI: 28.800.584

giselasoria@yahoo.com.ar

Buenos Aires, diciembre de 2015

A Yuriko, mi abuela, por quien seguramente bailo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1- Presentación del problema	4
2 - Objetivos	7
3 - Breve recorrido por el género de la salsa	8
4 - Estado del arte y marco teórico	19
6 - Modo de abordaje	21
6.1 Metodología y trabajo de campo	21
6.2 Sobre Candela y sus directores	23
6.3 Contexto	28
7 - Organización de la tesina	31
 CAPÍTULO UNO. “<i>Todo lo malo se va, se te va bailando</i>”. Clases de salsa. Espacios de iniciación y evolución en el aprendizaje del baile.	32
1. Empezar	32
2. Todos con todos	38
3. Llegar a clases	41
4. Estilo femenino	47
5. Estilo masculino	50
6. En pareja: la importancia de la marca	51
7. Final de las clases	61
 CAPÍTULO DOS: “<i>Salseros, si llaman, yo vengo</i>”. Horas pista: el momento de aplicar lo aprendido .	63
1. Ser principiante y salir a bailar	63
2. Los cuerpos en movimiento	69
3. Quién es quién. Quién baila con quién	75
4. Normas y costumbres	86
5. Ganar confianza	90

CAPÍTULO TRES: “<i>Sin salsa no hay paraíso</i>”. La muestra de fin de año. Los candeleros suben al escenario.	93
1. Ideando la muestra	96
2. Ensayos y preparativos	96
3. Día de la muestra	104
4. ¿Y ahora qué?	110
REFLEXIONES FINALES	112
Bibliografía	115

INTRODUCCIÓN

1 – Presentación del problema

Desde la década del '90, parte de los porteños adquirió el hábito de escuchar y bailar salsa. Con los años se desarrolló un *ambiente* o *movida* que incluye el consumo cultural de la música y concurrencia a recitales; tomar clases de ese ritmo en centros culturales, escuelas y boliches e ir a bailar a locales que pasan exclusivamente esa música.

El objetivo de esta tesina fue analizar la práctica del baile de la salsa que realizan los sujetos autodenominados *salseros* dentro del ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. A esto se le sumó un condimento personal: mi rol de investigadora se superponía con el de bailarina de salsa. El desafío no fue menor.

“¡Qué hacés ahí sentada? ¡Vení a bailar!” Esa fue una de las frases que más escuché por parte de mis amigos durante mi investigación. Les parecía extraño que los mirara tomar la clase desde una silla o que me concentrara en mi celular durante una fiesta o salida para escribir o grabar una nota de audio sobre algo que no quería olvidar.

Lo más importante que aprendí en este proceso fue que es posible *poner el cuerpo* en la investigación. Una experiencia profunda para quien en su primer encuentro con una de sus tutoras estaba cubierta de una sola y gran preocupación: “¿Es válido analizar el mismo universo del que soy parte?” Y resultó que no sólo es válido, sino que es enriquecedor y amplía la mirada sobre la conformación de los objetos de estudio.

El trabajo que Carolina Spataro (2011) había hecho sobre configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona, fue bibliografía obligatoria en mi cursada del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (Cátedra Alabarces) en 2012. Algo en ese texto me interpeló en varios sentidos; demasiados. Primero, yo había sido fan; no de Arjona, sino de Luis Miguel, pero fan al fin. Segundo, yo había sido parte de un club de fans y podía entender –y dar cuenta de– lo que se describía. Tercero, me cautivó la empatía de la actitud de preguntarse por lo que los consumos culturales les permiten hacer a las personas y el sello que imprimen en sus historias de vida. Esto

en lugar de representar (por parte de los medios) o estudiar (por parte de las Ciencias Sociales) los productos de la industria cultural desde una irritación estética (el consumo de las canciones de Arjona es un consumo altamente estigmatizado). ¿Por qué no habría de gustarles? (Spataro, 2011). Y por último, sentí que mi pertenencia a una comunidad de aficionados al baile de la salsa me permitía dar cuenta o acceder a otro tipo de consumo cultural cargado de preconcepciones –mucho de ellos vinculados a la práctica de baile (“los que bailan son todos putos”, “la salsa es grasa”, “van todos para levantar nomás”)- y que ingresa a una etapa adulta del ciclo vital, alterándola y –digo en primera persona- mejorándola. Ese modo de investigar me resultaba convocante, inspirador, propio. Yo quería hacer algo así.

Al contar el tema elegido para investigar, amigos de diferentes ámbitos (laboral, familiar y de baile) me regalaron libros, me recomendaron documentales sobre la historia de este género musical, me ofrecieron hablar con cubanos que ellos conocían y muchos otros, al enterarse de que yo también bailo, me dijeron que ya me verían en “el Bailando”¹. De más está decir que mi tema de tesina requirió tanta explicación como la que requirió durante toda mi carrera explicar qué era lo que estudiaba. Entonces me encontré frente a grandes preguntas sobre el objeto de estudio seleccionado y sobre su abordaje metodológico.

Surgía la pregunta por una dimensión mayormente invisibilizada y silenciada en la tradición de estudios sociales (especialmente en Argentina): “la dimensiónailable de la música” (Blázquez, 2011). Gustavo Blázquez plantea que la dificultad que tienen los investigadores para relacionarse con el propio cuerpo, (incluso utiliza la palabra “vergüenza”), afecta la construcción de los objetos de estudio y pregunta “¿no estaremos perdiendo la oportunidad de entender lo que a los propios sujetos les interesa de la música? Y en esto encontramos una relación con lo que postula Eva Illouz (2010): “El objetivo del análisis cultural no es medir las prácticas culturales con respecto a aquello que deberían ser o a aquello que deberían haber sido, sino más bien entender de qué modo han llegado a ser lo que son y por qué, siendo aquello que son, ‘consiguen

¹ Tinelli, M. (2006). Bailando por un sueño. [programa de televisión] Buenos Aires. Ideas del Sur. En este segmento del programa ShowMatch, famosos y bailarines profesionales compiten en un certamen de baile con el objetivo de promocionar y apoyar una causa benéfica.

cosas' para la gente.” (2010:15). Por ello, si había leído sobre lo que las canciones de Arjona habilitaban en sus fanáticas, no era errado preguntarme qué cosas les permitía hacer la salsa a los salseros. ¿Qué puede habilitar ese género musical en la vida de los sujetos?

La pregunta, entonces, sobre cómo investigar una práctica de baile en la que estoy personalmente implicada, acompañó y atravesó todo el proceso de investigación, por lo que estuve motivada a analizarme también en tanto bailarina de salsa. Si podía preguntarme o intuir qué es lo que siento y por qué bailo, ¿era posible investigar qué sentían los otros, buscar constantes e indagar los motivos de un consumo cultural de baile desde otras perspectivas, ayudándome de otras metodologías? En las primeras versiones de mis escritos hice el esfuerzo conciente de *sonar académica*, de *alejarme de la simple opinión*, de que *no se notara* mi cuerpo, mi presencia, mi rastro; lo que generó una escritura en donde ni mi voz ni mi experiencia *aparecían*. Habilitar el proceso de escritura desde lo que iba investigando pero también desde mis vivencias pasadas, desde mi conocimiento incorporado y desde mi nuevo rol de etnógrafa fue una práctica y actitud a ejercitar durante el camino de la investigación.

Cursé la carrera de Ciencias de la Comunicación de 1999 a 2004; por motivos personales la abandoné y la retomé en 2011. Para entonces algo fundamental había pasado en mi vida: había empezado a bailar, había recordado que yo tenía un cuerpo, mi vida había cambiado. No me había casado, ni tenido hijos, ni había hecho un viaje revelador. Sólo bailaba y eso se había vuelto parte de la definición que yo hacía de mí misma: era estudiante de Comunicación, empleada pública y bailarina de salsa. La difícil decisión de retomar tenía una gran condición que me había impuesto: no dejar de bailar. Y al momento de empezar mi tesina, me encontré en la situación que describen del Mármol, Magri, Mora, Provenzano, Sáez y Verdenelli en la introducción de “Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte” (2012:22): se me habían empezado a borrar “los límites entre lo que somos y lo que pretendemos estudiar”. Y como se pregunta del Mármol (2012) en ese mismo libro: “¿era el mismo cuerpo ese nuevo cuerpo danzante que aquel viejo y conocido cuerpo estudiante, escribiente, hablante?”. No, no era el mismo. Casos como el mío abundan en el

ambiente de la salsa. Yo hubiera sido una buena entrevistada para mi tesina. Hablar de *los salseros* es hablar un poco de mí. Y entendí que eso también es digno de ser estudiado.

2 – Objetivos

Los miles de adeptos a la salsa en el país tienen sus modos particulares de consumo y, especialmente en Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires existe una amplia oferta de clases, talleres, “salseras” (boliches y fiestas de salsa), recitales, indumentaria, calzado, exhibiciones, festivales, congresos y competencias. Los salseros adquieren nuevos comportamientos que alteran sus rutinas, sus grupos de pertenencia, sus gastos y en ocasiones los posicionan en tensiones sociales con quienes no comparten la afición por esa práctica.

Para la investigación partimos de dos supuestos principales: el primero asegura que hay una articulación entre música, estados de ánimo, autopercepción y consumos culturales. Y el segundo, que existe una relación entre acontecimientos claves en los ciclos de vida de las personas y la adopción de este ritmo a sus vidas cotidianas. En su mayoría, quienes se acercan a este género musical lo hacen como cierre de una etapa de su ciclo vital e inicio de la siguiente (separación, graduación, recuperación de un accidente o enfermedad, mudanza, cambio de trabajo, etc.), lo que afecta el modo en que se perciben a sí mismos y las cosas con las que se identifican. Nos preguntamos, entonces, qué atractivo tuvo la salsa para ser elegido para musicalizar ese pasaje.

Nos propusimos investigar no sólo sobre las motivaciones personales por las cuales se acercan sino también por las que permanecen en el ambiente y no sólo sobre los modos en que se consume la salsa, sino también sobre los procesos de identificación personal y pertenencia social que generan. Para ello pusimos como objetivo, indagar sobre las dinámicas de las clases de baile de salsa, analizar las distintas instancias de su aprendizaje y dar cuenta de la muestra de alumnos de fin de año y también explicar qué son “las salseras” y cómo es ir a bailar a esos locales bailables.

3 – Breve recorrido por el género de la salsa

La definición del género musical de la salsa encierra un debate sobre su autenticidad y esto se debe a que lo que conocemos como salsa es el resultado de un proceso de influencias y fusiones. El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana define que salsa es el “término empleado comercialmente desde Nueva York, a partir de la década de 1960, para identificar varias expresiones bailables de procedencia latina.” (2002). Por su parte, Quintero Rivera, complejiza sociológicamente la definición como un “movimiento musical” que “representa una manera de elaborar sonoridades que se define más por sus prácticas que por sus contenidos específicos.” (1998: 21). “No es *un* particular ritmo o forma musical. Es más bien ‘una manera de hacer música’, una de cuyas características centrales es precisamente, su libre combinación de *diversos* ritmos y géneros del Caribe (ídem: 88). Aquí podemos ver que el género musical se caracteriza por su falta de *pureza*, o mejor dicho, su característica es guardar en sí múltiples contactos.

Quintero Rivera y Ochoa trabajaron sobre los conceptos de clasificación musical y la articulación tan particular entre tiempo y espacio que esta música tiene. Ochoa plantea que: “No se puede entender la idea de ‘salsa’ como ámbito clasificatorio o de agrupación sonora, sin tener en cuenta la historia de travesía de los sonidos que lo conforman, entre el Caribe y Nueva York (2003: 85). Como dice Quintero Rivera, si bien tiene “raíces en tradiciones expresivas de *diversos* países del Caribe” es el resultado de “la constante intercomunicación entre esta ciudad y las sociedades caribeñas” es decir que ella resultó de “procesos dramáticos de desubicación territorial” (1998: 97)

Si bien las definiciones coinciden en que la salsa no es un “en sí”, para esta investigación utilizaremos el término salsa como sinónimo de género musical y como concepto genérico. Lo que la hizo internacionalmente conocida fue un término englobador y es ese mismo término el que mantendremos porque nos permitirá ahondar en cuestiones de prácticas y sujetos sociales.

Dado que la historia de la salsa encierra un largo y complejo proceso social, político, cultural e histórico, e implica influencias y fusiones entre países y músicas, consideramos que sería imposible ofrecer una justa y acabada definición e historia de ella, por eso nos limitaremos a dar cuenta de los núcleos que la hicieron avanzar musical y dancísticamente hasta llegar a la actualidad y a esta ciudad tan poco caribeña como Buenos Aires.

A partir de la conquista española en el siglo SXVI, Cuba fue receptora de esclavos africanos llegados de la zona del Congo, que traían consigo el sonido de los tambores y de la religión Yoruba. En ésta, cada santo (orisha) es una divinidad hija y manifestación directa de Olorun (dios creador del universo), un protector de la raza humana, identificado con un color, representa algún elemento de la naturaleza y tiene un movimiento corporal y un *toque* de tambor que le es propio. Para estudiar sobre bailes caribeños, este dato no es menor: ser, espiritualidad y movimiento corporal coinciden en un mismo aspecto: el baile. El encuentro de estos sonidos con los sonidos españoles (rumba flamenca, flamenco, paso doble) dieron origen a lo que serían los bailes tradicionales cubanos: el danzón, el son, la contradanza (bailes cadenciosos en pareja al ritmo de guitarras, bongó, vientos) y la rumba cubana (baile suelto y enérgico en diálogo con los tambores)

Existe una asimilación de la salsa a Cuba y ello se debe a que en la década del '20, su industria del espectáculo en general y disquera en particular, obtuvo gran notoriedad en todo el continente superando, por poco, a Buenos Aires (Quintero Rivera, 1998) y fueron pioneros: el Sexteto Habanero fue la primera agrupación cubana que grabó un disco en 1926. En esa misma década, los hermanos Jorrín, notaron que los jóvenes insertaban pisadas de más cuando el *tempo* del son les resultaba demasiado lento. Por eso copiaron musicalmente con golpes, lo que los bailarines hacían con los pies: nacía el Cha cha cha.

Los músicos cubanos que emigraron a Estados Unidos en la década del '20 comenzaron a abrir un camino que ya no tendría vuelta atrás. Primero Chano Pozo (1915-1948) introdujo la percusión de los tambores cubanos al latin jazz² y luego

² <https://www.youtube.com/watch?v=jq77FO83pXQ>

Francisco Raúl Gutiérrez Grillo (1912-1984), alias “Machito”, y Mario Bauzá (1911–1993), no sólo integraron orquestas de jazz, sino que llegarían a dirigir las propias en aquella época de oro de las big bands.

En 1931, con la canción “El manisero” de Moisés Simons, la música cubana comenzó a ganar notoriedad en Estados Unidos y a abrir camino a las orquestas latinas. Alrededor de 1937 nació el mambo, una opción musical más movida yailable que los antiguos ritmos tradicionales que fue ganando terreno, favorecido por la migración latina a Nueva York. En esa década del ‘40 Cuba dio a quien hoy sigue siendo considerado su mejor cantante, Benny Moré (1919-1963), quien trabajó junto al compositor Dámaso Pérez Prado (1916-1989), responsable del éxito del mambo en México. En esta época se destacó trabajando con Pérez Prado el actor cómico y bailarín mexicano Adalberto Martínez Chávez (1915-2003), apodado “Resortes”³ por sus movimientos destartalados y rebotados.

La meca musical y dancística de la década del ‘50 en Nueva York fue el Palladium, local que abrió sus puertas en 1948, con una ubicación destinada a la fusión: la 53 y Broadway, plena zona de locales emblemáticos de jazz y que había sido un estudio de baile. La convivencia de los sonidos dio origen al latin jazz o mambo jazz de la mano de “Machito y sus Afro-Cubanos”. Allí también brillaron Tito Puente (1923-2000), percusionista *nuyorican* y Tito Rodríguez (1923-1973), cantante puertorriqueño, quienes revolucionaron el modo de tocar incrementando la cantidad de instrumentos para aumentar la potencia del sonido en vivo. Y aquí llegamos a otro punto fundamental en la historia del baile: los cantantes y los músicos pueden también no sólo bailar, sino ser referentes y pioneros en pasos de baile, en esos casos daban un show completo para los oídos y la vista. Además, en el Palladium se organizaban competencias de baile y los bailarines ganaron tanta reputación que hasta tenían el poder de aprobar o no a las bandas que allí se presentaban. Era un lugar de encuentro entre norteamericanos, cubanos, puertorriqueños y otras procedencias al punto de ser conocido como las “Naciones Unidas de Nueva York”. “En el Palladium, la habilidad para el baile, no la

³ <https://www.youtube.com/watch?v=6V-lvJytS-E>

clase social ni el color, se convirtió en un valor social”⁴ .⁵ Entre sus bailarines más admirados estaban: Augie Rodríguez y su esposa Margo Bartolomei⁶; y Pedro Aguilar (alias Cuban Pete, conocido por la velocidad en sus pies) y su pareja Millie Donay. Cuban Pete, negro, y Millie, blanca, encarnaban la fusión de las culturas mientras deleitaban a los espectadores con su habilidad para bailar. Y fue justamente otro cubano, el actor y director de orquesta, Desi Arnaz, quien compuso el tema homónimo en su honor –reversionado en 1994 por el actor norteamericano Jim Carrey en la película *La Máscara*-. Desi Arnaz, además interpretó a Ricky Ricardo en el exitoso programa televisivo *I love Lucy*⁷, junto a su mujer, la norteamericana Lucille Ball, mostrando así ellos también la mezcla de culturas y razas.⁸



1



2

Figura 1: Machito y sus Afro-Cubanos. Figura 2: Tito Puentes



3



4

Figura 3: Millie Donay y Cuban Pete. Figura 4: Tito Rodríguez y su orquesta.

⁴ (Son Melomanos, 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=Zm3lkV45IY8>)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=k3CsdUTH3A>

⁶ En las décadas posteriores bailaron para artistas como Frank Sinatra, Dean Martin and Sammy Davis Jr.

⁷ Oppenheimer, J y Arnaz, D. (1951). *I love Lucy* [serie de televisión]. Estados Unidos.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QPHbaUkOM6A>

La representación de *lo latino* en la industria del entretenimiento estaba en alza en la década del '50. Mientras que en 1943 las películas de Hollywood de temática latina sumaron 30; en 1945, el número había ascendido a 84 (Quintero Rivera, 1998). Muchas veces las escenas mostraban cantantes y bailarines con trajes de grandes volados en las mangas de las camisas y en las polleras, telas brillantes y maracas y tambores.⁹ Sofía Loren también se mostró bailando los sonidos caribeños en la película *Pan, amor y...*¹⁰ y Rita Hayworth deleitó a Hollywood moviéndose al ritmo de los tambores como en la película *Affair in Trinidad*.¹¹

Paralelamente en otros países latinos, en las décadas del '50 y '60 surgieron exponentes emblemáticos hasta el día de hoy: las orquestas puertorriqueñas La Sonora Ponceña (1954) y El Gran Combo¹² (1962) y los cantantes Ismael Rivera¹³ (Puerto Rico, 1931-1987), recordado como “el sonero mayor” y Oscar de León (Venezuela, 1943). El hábito de que los músicos y cantantes también mostraran su virtuosismo en el baile continuaba vigente.

A finales de la década del '50 y principios de la del '60, dos hechos provocaron un quiebre: la llegada de Fidel Castro al poder y bloqueo de Cuba, y el inicio de la época del rock de la mano de The Beatles. El primero significó conflictos comerciales en la industria de la música y el segundo, un desplazamiento del interés los jóvenes. El embargo estadounidense en 1961 significó el corte abrupto en los flujos de intercambio de músicos y ritmos entre las zonas. Para esa época había más de 500.000 latinos en Nueva York, la mayoría puertorriqueños o *nuyoricans*, en búsqueda de una identidad: su sangre tenía la herencia de la música cadenciosa pero en las radios escuchaban el rock y el rhythm and blues. De esa mezcla nació el boogaloo, una música más sencilla de tocar en comparación con los sonidos sofisticados del latin jazz. Por eso junto con los músicos que ya venían tocando, proliferaron muchos otros.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=JcvWwDYnZU0>

¹⁰ Girosi, M. (1955). *Pane, amore e...* [cinta cinematográfica] Italia. Titanus
https://www.youtube.com/watch?v=k1sIRzIP8_Q

¹¹ Sherman, V. (1952). *Affair in Trinidad* [cinta cinematográfica] Estados Unidos. Columbia Pictures
<https://www.youtube.com/watch?v=zFwMx24DKbw>.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=V8O8DXHC9TU>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=296gT97jp48>

Mientras en Nueva York en 1966 el Palladium cerraba sus puertas, en 1968 una pequeña disquera recientemente abierta, Fania Records, editaba “El malo”, un exitoso disco que lanzaría a la fama al trombonista *nuyorican* Willie Colón (1950) y al cantante puertorriqueño Héctor Lavoe (1946 – 1993) marcando el inicio del cambio definitivo del género en el mundo. Cuando el director de la firma, el dominicano Johnny Pacheco (1935), se unió al abogado ítalo americano Jerry Masuggi (1934-1997), decidieron combinar la energía del boogaloo con el ritmo de las bandas tradicionales cubanas.. En 1971 la disquera reunió a sus mejores músicos en una misma orquesta: “Fania All Stars” y brindó un impactante recital que se volvería un hito. El mismo Pacheco contó cómo surgió el nombre de salsa:

“La salsa es y siempre ha sido la música cubana, lo que pasa es que pusimos una influencia de Nueva York, los arreglos eran un poquito más agresivos, pero el nombre de salsa vino porque cuando empezamos a viajar por todo Europa y países extraños como Japón, África, donde no se hablaba el lenguaje español, el castellano, para no confundir a la gente con lo que era un guaguancó, una guaracha, un son montuno, pusimos toda la música tropical bajo un techo: y le pusimos salsa. Y no sólo eso, como los que participaban en las orquestas eran de diferentes nacionalidades, y para hacer una salsa se necesitan diferentes condimentos, entonces ya que había diferentes condimentos, eso también nos ayudó a ponerle el nombre de salsa para cubrir la música que estábamos tocando en el mundo entero.”¹⁴

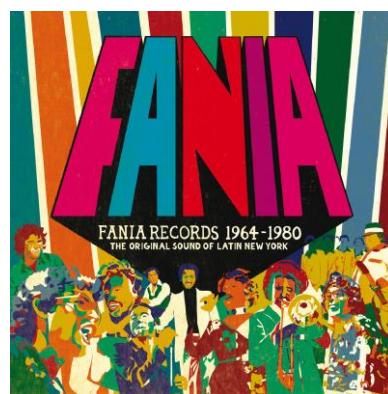
En paralelo al auge de la música del rock y la música disco en los '70, “Las estrellas de Fania” salieron de gira y vendieron tantos discos como The Rolling Stones. Algunos de sus artistas más reconocidos fueron: Celia Cruz (Cuba, 1925- EEUU, 2003), Rubén Blades (Panamá, 1948), Ray Barreto (EEUU, 1929-2006), Héctor Lavoe (Puerto Rico, 1946 – EEUU, 1993), Cheo Feliciano (Puerto Rico, 1953 – 2014) y Roberto Roena¹⁵ (Puerto Rico, 1940). A éste último, cuenta la leyenda, lo vieron bailar y le propusieron tocar el bongó. Cuando dijo que no sabía tocarlo y preguntó qué debía hacer, le contestaron que debía tocar con las manos lo mismo que bailaba con los pies. Esta anécdota demuestra nuevamente la indisociación en la salsa entre música y baile. Este período también es recordado como el de la “Salsa brava”.

¹⁴ Documental “Del Son a la Salsa” (1997) <https://www.youtube.com/watch?v=Th4IqROKs-o>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=w9iFK4YbF5Y> , <https://www.youtube.com/watch?v=PRJksCqn02I>



5



6

Figura 5: Artistas de Fania Records. Figura 6: Tapa del disco *Fania Records 1964-1980*

Mientras tanto en Cuba, desde finales de los ´60, Juan Formell, que ya contaba con reconocimiento como músico, comenzaba a cambiar el rumbo de la orquestación: añadió instrumentos como la guitarra eléctrica, le dio mayor protagonismo al bajo y al piano, y cambió el coro de voces al unísono por la presencia de varias voces cantando. En 1969 fundó la emblemática orquesta “Los Van Van”, que continuaba con la interacción entre la tradición cubana y la influencia del rock y la música brasileña. (Rodríguez, 2005)

En 1978 Willie Colón y Rubén Blades, bajo el sello Fania, editaron *¡Siembra!*¹⁶, el disco más exitoso de la historia de la salsa, con más de 25 millones de copias vendidas. Su tema más conocido, *Pedro Navaja*, narra la historia de un matón de “El barrio” (la zona latina de Nueva York) que apuñala a una mujer, quien le dispara mientras muere. Blades se alejó de las letras costumbristas para hablar de las problemáticas sociales de esa época: “el poeta de la salsa” inventaba la canción – crónica (Quintero Rivera, 1998). Se seguía jugando en esa época la tensión entre las raíces cubanas y el rechazo a ser “comido” por la cultura estadounidense: “Chica plástica” convocaba: “Oye, latino, oye, hermano, oye, amigo / nunca vendas tu destino / por el oro ni la comodidad”. Para esa generación, la salsa funcionaba también como un modo de resistir. Y aunque el término generó rechazo en muchos artistas por ser un artilugio comercial y porque no se sentían identificados, lo cierto es que con él los sonidos caribeños alcanzaron autonomía en el mercado. Incluso Juan Formell declaró:

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=GI5pX5MZPHQ>

“Hay que reconocer que nosotros (los cubanos) estuvimos mucho tiempo aislados de un mercado grande. Si no es por el trabajo que hicieron los salseros se hubiera perdido este género”¹⁷.

El baile de la salsa tuvo y tiene diferentes estilos: cubano, rueda de casino, Los Ángeles, Nueva York, que se diferencian por la fusión que representan, por los momentos en que se realizan las *pisadas* y la cadencia del movimiento resultante. Hasta la década del '80, el baile había sido *musical*, es decir que los bailarines se dejaban llevar por lo que escuchaban (“la clave”). Pero dentro del esfuerzo por profesionalizar el baile, se hacía necesario un código en común y fácil de transmitir a las nuevas generaciones: se comenzó a hablar, al igual que los músicos, de tiempos musicales, a contarlos. A finales de los '80, un joven Eddie Torres (1950), bailarín y profesor *nuyorican*, sorprendió con su estilo de baile “en dos”, es decir que sus pisadas fuertes se eran en los tiempos 2 y 6 de la música: él había reversionado el estilo Palladium y comenzó a nombrar a sus pasos para que fuera más sencillos de incorporar y recordar. Ese talento lo llevó a ser bailarín estable del legendario Tito Puente¹⁸ y profesor de muchísimos bailarines actualmente reconocidos en el mundo. En los '90, Jhonny Vázquez (México, 1979) inventó el estilo Los Ángeles, popularizado actualmente en todo el mundo, también con la técnica de enseñanza basada en la cuenta de los tiempos, pero dando las pisadas fuertes en los tiempos 1 y 5 de la música.

A principios de los '90 dos movimientos se dieron simultáneamente en Cuba: por un lado en 1990 se fundó la agrupación Buena Vista Social Club con legendarios músicos y bailarines del club homónimo famoso en la década del '60. Por otro lado los músicos jóvenes comenzaron a tomar elementos del rap y del hip hop y a trabajar con sintetizadores y amplificadores. Era el surgimiento de la timba, término “que expresa lo que se considera un instante climático de fusión de ritmos nacionales cubanos (...), armonías ampliadas y orquestaciones novedosas, con las influencias llegadas del exterior” (Rodríguez, 2005). Desde entonces, la timba comenzó a articular la vida de la

¹⁷ En el documental “Del Son a la salsa”, (1997)

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4VPh-Ug0HsA>, <https://www.youtube.com/watch?v=8i4DJkSucmo>

calle (a diferencia del salón de baile) con expresiones barriales y con una mayor evidencia el erotismo en sus coreografías.

Desde finales de los '90 y hasta la actualidad los mayores exponentes de la música salsera fueron Marc Anthony (EEUU, 1968), Gloria Estefan (Cuba, 1957), Linda Viera Caballero, alias "La India" (Puerto Rico, 1969), Isaac Delgado (Cuba, 1962). Mientras entre las bandas más reconocidas mundialmente se encuentran La Charanga Habanera (Cuba, 1988), Calle Real (Suecia, 1999) Havana D' Primera (Cuba, 2008).

En el contexto de Argentina, la inmigración centro y sudamericana (Cuba, Venezuela, Colombia, Perú, Paraguay) en la década del '80 y '90 hizo que se fueran abriendo locales bailables donde se escuchaba salsa. Los hits "La vida es un carnaval" (1998) de Celia Cruz y "La quiero a morir" (1999) del grupo DLG funcionaron como disparadores de una nueva época: los argentinos comenzaron a conocer el ritmo: empezaba la adopción de la salsa por parte de los porteños.

Muchos cubanos llegados al país, y conociendo el baile desde su infancia, se dedicaron a dar clases a los iniciados porteños. El estilo cubano se caracteriza por las vueltas que la mujer, a modo de satélite, realiza alrededor del varón, centro de la pareja. Por otro lado, los referentes argentinos, peruanos y paraguayos en Buenos Aires, conformaron compañías de baile, realizaron como apariciones en programas televisivos y presentaciones en toda la Argentina, en el exterior y en los recitales de los músicos que visitaron el país en esas décadas.

En Buenos Aires, en las décadas de 1900 y 2000, era muy conocida y tenía mucho adeptos el formato de baile en la modalidad conocida como *rueda de casino*. En ella, varias parejas se ubican y bailan en ronda según lo que indica uno de los varones que será en esa oportunidad el responsable de *cantar* (gritar) las figuras. Es necesario que, por lo menos la mayoría de los participantes, conozcan las figuras (cada una de ellas tiene su nombre asignado) para que esta modalidad, mucho más cercana al juego, tenga fluidez. Y por último, pero no menos importante, el otro elemento fundamental es el intercambio constante de parejas. En ronda se rompe el concepto de pareja de baile, ya que las mujeres van pasando por los varones y bailando con todos según se vaya

desarrollando el baile juego. Es una forma grupal de baile en la que los errores no tienen ningún tipo de represalia, sino, todo lo contrario, generan la risa del grupo, también son bienvenidos los gritos y los festejos con brazos al aire. En la película *Dance with me* (1998) Rafael (Chayanne) lleva a un club bailable cubano a Ruby (Vanessa Williams), quien si bien bailaba no conocía el estilo casino y descubre lo divertido que puede ser bailar en grupo y de forma descontracturada.¹⁹ Con los años el estilo casino fue perdiendo protagonismo pero aún puede verse alguna que otra rueda en las pistas. También en la década del '90 y hasta aproximadamente 2010 el baile en Buenos Aires recurrió varias veces a la fusión de la salsa o la bachata con el tango. Muchas coreografías incorporaban sonidos de bandoneones y *voleos* en sus figuras. Incluso los títulos de las canciones o estilos reflejaban esa combinación: *Libermambo*, *bachatango*, *salsa fusión*.

Aquí debemos detenernos un momento para tomar en cuenta un dato. Aproximadamente en 2010, el género musical de la bachata comenzó a ganar notoriedad. De muchísima menor expansión y cantidad de exponentes musicales, tomó un fuerte impulso en el mercado de Buenos Aires. Se trata de un género musical de origen dominicano asociado a las clases rurales y obreras de ese país. A partir de la década del '80 los jóvenes comenzaron a reversionar el estilo. Quien la hizo mundialmente conocida fue Juan Luis Guerra con su álbum *Bachata rosa* (1991). La bachata tanto en música como en baile tiene tres ramas principales: primero la dominicana, veloz de pies, con sonidos tradicionales y folklóricos; segundo la urbana, con influencias del hip hop y reggaetón, se baila con movimientos cortados y/o golpeados y por último, la sensual: de una toma próxima de los cuerpos no sólo en el abrazo inicial sino también durante gran parte de la canción donde se utilizan ondulaciones corporales y un lenguaje corporal romántico e íntimo.

Desde su auge, se comenzó a gestar una especie de rivalidad entre la salsa y la bachata. Los salseros más ortodoxos postulan que la bachata tiene menos riqueza musical (de hecho su composición es más simple en cuanto a cantidad de instrumentos

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=1By5kNP-2ak>

y complejidad rítmica) y que “se puso de moda” porque es “más fácil de bailar”. Además existe una diferenciación entre quienes bailan Salsa (las pisadas fuertes se dan en los tiempos 1 y 5) y quienes bailan Mambo (las pisadas fuertes se dan en los tiempos 2 y 6). Si bien este dato sobre la situación actual no cambia el sentido de esta investigación, sí consideramos pertinente considerarlo como una de las aristas que complejizan el ambiente salsero. A los fines de esta investigación, se hablará en términos generales de *la salsa* y de *los salseros* y se harán las acotaciones puntuales que el caso particular de la bachata y/o los *bachateros* ameriten dado que nuestro objetivo, más allá del género, es indagar sobre la incidencia de los ritmos caribeños o de la *movida* salsera y bachatera en la vida de las personas

Para finalizar, podemos relacionar algunos conceptos de Ochoa y Quintero Rivera. Ochoa utiliza el término “músicas locales” para referirse a aquellas que estuvieron fuertemente asociadas a un territorio y a su grupo cultural. El proceso de globalización produce que algunas de ellas, por comenzar a circular en nuevos territorios, sean transformadas totalmente por la fusión de elementos que implica, es decir que “La relación entre género musical popular local y lugar no es evidente” (Ochoa, 2003:11). Como vimos, la salsa, si bien encuentra sus raíces en el mundo afro-caribeño, por su llegada a puntos muy distantes del planeta gracias al proceso de globalización, logró darse autonomía como género y unidad sonora. Quintero Rivera señala que mientras los jóvenes norteamericanos acudían al rock para rebelarse a las normas sociales, los jóvenes latinos en Estados Unidos “manifestaban una amplitud territorial supra nacional pero claramente localizada y una preocupación vivencial-presente con su pasado y su futuro a través de homenajes a sus antepasados (2002: 5). Reversionar, a modo de homenaje, a su música centroamericana sirvió como resistencia cultural a la homogeneización que la cultura norteamericana empezaba a imponer. La salsa resulta de un proceso en que constantemente se están dislocando las formas de experimentar tiempo y espacio (Ídem: 1998).

Cada nuevo salsero, se acerque por los motivos que se acerque, encarnará un poco de esta historia cada vez que la baile, robándole quizás así una sonrisa a las almas

de aquellos esclavos africanos, para quienes la vida no hacía más que latir al ritmo de un tambor.

4 - Estado del arte y marco teórico

Al comenzar a buscar información específica sobre salsa nos encontramos con poca producción académica nacional al respecto, a diferencia de la producción internacional que problematiza las cuestiones de la historia del género musical o de la diáspora cubana y/o colombiana del ritmo hacia otros países latinoamericanos, y también con que dentro de esas investigaciones había poco analizado sobre el goce por el baile y sobre las instancias de escucha y los procesos de identificación de las personas cuando se encuentran con esos productos culturales.

En el marco de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, sólo dos tesinas se dedican tanto a la música como al baile de la salsa: La primera, “Pan y salsa” de Carlos Juárez Aldazábal (2000), problematiza la adopción de la salsa desde su relación con el contexto de desempleo e inmigración fundamentalmente peruana en la década de 1990 y articula los conceptos de clase social, nacionalidad y consumo cultural del ritmo. La segunda, “Salsa Criolla” de Gabriela Cano y Delia Sisro (2006), investiga sobre la historia del género musical, el rol del cuerpo, los hábitos de consumo y analiza letras de canciones. Intentaremos ampliar y actualizar en algunos aspectos y relativizar en otros a ambos trabajos.

Específicamente con relación al análisis de la salsa, la práctica de su baile, sus normas sociales internas, la procedencia del ritmo y las corrientes migratorias, entre otros; los aportes realizados por Ángel Quintero Rivera (1998, 2004 y 2009), Alba Marina González Smeja (2011), Victoria Eli Rodríguez (2005) echaron luz en el análisis del contexto analizado en esta investigación. “Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical” (1998) y “Cuerpo y cultura. Las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile” (2009) del sociólogo e investigador puertorriqueño Ángel Quintero Rivera son consideradas obras fundamentales para el análisis de los sonidos caribeños. El amplio

análisis de la historia y de expansión de la salsa permitió comprender la complejidad de este proceso social y musical.

Uno de los materiales más importantes para este trabajo fue la relación que postula María Julia Carozzi (2011) entre los movimientos de baile y las palabras habladas en los contextos donde se baila (clases -aprendizaje- y pistas de baile -ejecución-); a diferencia de las ramas que concentran su análisis en la mimesis y en la división entre corporalidad y racionalidad en la danza. Además, la autora aporta conceptos fundamentales para este trabajo: los factores de la edad y de la sexualidad entre los bailarines de un cierto género en el ambiente en que se mueven.

El trabajo de Mercedes Liska (2009 y 2014) sobre la práctica del baile de tango, su evolución histórica y su modalidad *queer*²⁰ aportó a la investigación porque analiza los ambientes destinados a la práctica de baile (clases y locales bailables) y la relación entre ejecución del baile y el género. En este mismo sentido la tesina de grado de Ciencias de la Comunicación de Ana Castro y Jazmín Tusca (2013) sobre milongas porteñas con propuestas distintas en la oferta de la ciudad y los textos de Blázquez (2004, 2012) sobre ambientes *cuarteteros* y los de Guadalupe Gallo (2009) sobre las discos rave de música electrónica, aportaron herramientas para analizar los locales bailables salseros.

El libro “Historia del Baile: de la milonga a la disco” de Sergio Pujol (2011) resultó importante por su abordaje desde los cambios de la música a lo largo de las décadas en relación a los contextos sociopolíticos, a los modos de consumo pero también – de fundamental interés para este trabajo- al placer en los cuerpos a través de la relación entre música y movimiento.

Se tomaron los conceptos de las funciones sociales de la música popular de Simon Frith (2001) y la relación entre narración, música e identidad de Pablo Vila (2000) para articularlos con el supuesto de que el proceso de identificación en las prácticas del baile de la salsa se produce muchas veces en la adultez y con el supuesto de la existencia de una relación entre la finalización de una etapa de vida (separación, graduación, mudanza, etc.) y la iniciación en la práctica del baile de la salsa.

²⁰Los roles de líder (o conductor) y seguidor (o conducido) no están asignados siempre al mismo género, sino que tanto varones como mujeres pueden cambiar de rol o bailar con alguien del mismo sexo)

Consideramos, como define Stuart Hall (2003) a las identidades sociales como inestables y cambiantes, es decir, que los sujetos pueden variar su identificación de acuerdo a posiciones adquiridas en etapas y contextos diversos.

Es en este cruce de investigaciones sobre música, cuerpo, baile, movimiento, género, sexualidades e identificaciones donde se inscribe este trabajo para problematizar el consumo de un género musical y analizar la práctica de un baile social que no es percibido ni “auténtica” ni “tradicionalmente” nacional –como podrían intuirse el tango y el folklore- pero que, sin embargo, pareciera aportar a los adultos, algo que los otros ritmos no pueden.

6- Modo de abordaje

6.1 Metodología y trabajo de campo

Para realizar esta investigación decidimos utilizar el método etnográfico para observar las prácticas e indagar sobre los sentidos que los sujetos les otorgan. Decidimos realizar el trabajo de campo en la escuela de baile Candela, el primer emprendimiento independiente de sus directores, ubicada en el barrio de Congreso de la Ciudad de Buenos Aires e inaugurada en 2011. Allí los géneros musicales y de práctica de baile de salsa y bachata son predominantes. La elección se debió principalmente a que soy alumna de esa escuela desde mayo de 2011 y por ende el acceso a las actividades a los alumnos resultaba prácticamente irrestricto. Pero además había otros factores que resultaban útiles a los objetivos de la tesina. Por un lado, se trata de una escuela no profesional, es decir que no hay requisitos de nivel en el ingreso: cualquier persona puede asistir a una clase de principiantes y empezar desde cero a aprender a bailar. Y por otro lado, su ubicación céntrica hace que gran parte de sus alumnos asistan luego de sus jornadas laborales en oficinas o estudios superiores.

Para realizar el trabajo de campo, observamos clases de salsa, mambo, bachata y estilo femenino de todos los niveles, prestando atención a su estructura, a los comportamientos de las personas y la relación entre los alumnos y con los profesores, y

por último, al estilo pedagógico y la relación entre palabras, movimientos cinéticos y música. Mi presencia allí desconcertó a los alumnos que me conocían (no entendían qué hacía sentada), incomodó un poco a quienes no (bailar delante de un extraño que observa puede llegar a resultar perturbador) y sobre todo generó expectativa y diversos comentarios: *“Poné bien mi nombre, eh.”*, *“A ver cuándo terminás eso, lo queremos leer.”*, *“Si me equivoco no lo anotes.”*, *“Yo también hice una tesis, soy abogada.”*

También entrevistamos grupal e individualmente a alumnos que toman clases, concurren a salseras, eventos y fiestas sociales y bailan o bailaron coreografías en las muestras de alumnos de fin de año. Tomamos algunos criterios para seleccionar a los entrevistados. Primero, que fueran por lo menos jóvenes adultos (es decir, a mediados de sus *veinte*) porque considerábamos que al indagar el modo en que la práctica de baile se inserta en la vida era necesario que los sujetos hubieran acumulado experiencias de vida del mundo adulto: estudios superiores, trabajos, mudanzas, relaciones sentimentales, etc. Segundo, que bailaran salsa de modo amateur, ya que consideramos más interesantes para la tesina aquellas personas que transitan por el límite entre su verdadera profesión (aquella que han estudiado y/o a la que se dedican laboralmente) y la práctica del baile. Además, quien quiere dedicarse profesionalmente al baile (dar clases y hacer presentaciones pagas), ha tomado una decisión más contundente que lo aleja de los trabajos más tradicionales. Por estos mismos motivos fueron excluidos del análisis las competencias de baile de salsa y bachata tanto amateurs como profesionales. Y por último, que cuenten por lo menos con dos o tres años de experiencia bailando porque consideramos que es el tiempo que permite tomar cierta perspectiva de la experiencia con respecto al impacto que ha tomado en sus vidas la práctica y que da cuenta de cierta constancia en la actividad, es decir, haber superado una simple etapa exploratoria y haber superado algún tipo de cuestionamiento de su entorno social. Solicitarles reunirse por un lado fue muy fácil porque, como todos ya me conocían, aceptaron gustosos y rápidamente ser entrevistados; pero por otro lado, muchos de ellos no querían faltar a sus clases favoritas y eso complicaba establecer días y horarios de encuentro, sobre todo en los casos de entrevistas grupales.

En los encuentros indagamos sobre motivaciones personales que los acercaron a la actividad, sobre sus preferencias y elecciones en cuanto a los consumos de los productos asociados a la salsa, sobre las relaciones interpersonales (amistosas y románticas) dentro del grupo de pertenencia y sobre sus sensaciones personales en relación a sentirse “salseros”. Además entrevistamos a los directores de la escuela, Juan y Sandra, para conocer tanto su formación como el modo en que administran la escuela y dictan clases, y para indagar sobre sus valoraciones del ambiente en general y de sus alumnos en particular.

Guiados por las elecciones del grupo estudiado, asistimos a las salseras, fiestas, sociales, un congreso de salsa (Mar del Plata Salsa Congress 2015) y reuniones y salidas del grupo estudiado, prestando atención a los espacios físicos donde se desarrollan, al comportamiento del grupo y del resto de los concurrentes (fueran principiantes, intermedios, avanzados y/o profesionales), a la vestimenta y otras reglas de etiqueta, a la convivencia dentro de la pista de baile y a los tipos de movimientos que ejecutaban los cuerpos. Tomamos lo que del Mármol plantea como etnografía: “nos acercamos a un espacio social concreto y nos sumergimos en él para comprender los modos de pensar, hacer, sentir de los sujetos que lo constituyen a partir de la experiencia de estar ahí.” (2012: 57).

También observamos sus comportamientos en la red social Facebook, la más utilizada entre ellos para comunicarse, organizarse y compartir material relacionado al baile. Por último enriquecimos la investigación con el análisis de artículos de diarios, artículos de revistas especializadas de danza y deporte y notas televisivas prestando atención a los tópicos resaltados en esa representación para hablar sobre la práctica del baile de ritmos caribeños.

6.2 Sobre Candela y sus directores

Juan nació en Olavarría, Provincia de Buenos Aires y tiene 43 años. De contextura mediana, voz áspera y una personalidad extrovertida y payasesca, es conocido por su gran -por no decir extremo- sentido del humor. Usa anteojos y cuenta

con algunas cicatrices visibles en su cuerpo: una sobre su antebrazo izquierdo, de su época de pintor de casas y otra en su rodilla izquierda, recuerdo de la operación en la que prácticamente se la reconstruyeron en 2012. Luego de abandonar sus estudios de abogacía, y dentro del marco de sus estudios de teatro, cursó una materia de bailes populares de ritmos latinos y sintió un gran disfrute al aprenderlos. Paralelamente, trabajando en una cafetería conoció a un cliente que era un profesor de salsa referente en Buenos Aires, y que lo invitó a tomar una de sus clases. Así lo hizo y se volcó definitivamente a estudiar el baile de los ritmos caribeños.

Sandra nació en Buenos Aires, es hija de madre argentina y padre uruguayo, tiene 33 años y es mucho más reservada y prolija que Juan. Mulata de piel y de pelo oscuro y rizado, fue criada dentro de un contexto artístico, musical, gastronómico y de eventos. Su vida, a un lado y al otro del Río de la Plata, fue musicalizada con candombe, plena puertorriqueña y salsa. En unas vacaciones familiares en Villa Gesell (Provincia de Buenos Aires) conoció a un grupo veinteañeros que pasaban salsa todo el día en el puesto de licuados que tenían en la playa. Allí, ya encantada con el ritmo, aprendió sus primeros pasos. A partir de entonces, y durante el resto de sus años de secundaria, la salsa tuvo un lugar privilegiado en su vida. Si bien tuvo “trabajos comunes” y comenzó a estudiar la carrera de Ciencias de la Comunicación, dejó todo para dedicarse profesionalmente al baile.

Juan y Sandra se conocieron siendo compañeros en las clases. Apenas algunos años más tarde, y por la propuesta de tomar a su cargo un grupo que quedaba sin profesor, comenzaron a enseñar juntos “sin querer queriendo”, explicando el paso básico y figuras sencillas. Sandra tenía apenas 17 años y Juan, 27. Se enamoraron y, luego de idas y vueltas en todos estos años, actualmente son pareja también de la vida y considerados uno de los pocos casos exitosos en los que se combinan trabajo y vida personal.

Según contaron, el modo de bailar evolucionó desde la década del '90 hasta hoy. En aquella época con tomar clases durante un año alcanzaba para tener un buen nivel de baile y no era tan difícil enseñar porque no era tanta la distancia entre lo que sabían unos y lo que sabían otros. Para Sandra “*Bailar salsa era mucho más precario de lo que*

es ahora. Ahora el que empieza a bailar se encuentra con el brazo, el estilo, el tiempo, la clave... Antes eso no se veía, se aprendía a los ponchazos”.

Tras notar que para dar clases debían aprender más, comenzaron a tomar clases con profesores destacados en Buenos Aires. Ambos integraron muy rápidamente compañías de baile y entre sus logros más importantes están el de haber viajado a congresos de todo el país y haber representado a la Argentina en el New York Salsa Congress de 2007.

Con los años, los pasos, las vueltas, las figuras, los adornos y los trucos fueron ganando en complejidad, lo que subió las expectativas tanto de bailarines como del público y se fue profesionalizando el ritmo y ampliando la oferta. Señalaron dos hechos fundamentales en el proceso de complejización de la práctica del baile: el primer Festival de Salsa en Buenos Aires en 1999 que por la visita de artistas internacionales mostró modos más elaborados, novedosos y profesionales de bailar el ritmo. *“Acá no había un nivel profesional importante. Que vengan bailarines de afuera era como que venga Messi a hacer jueguito a tu casa”* – bromea Juan.

Y el segundo, la llegada del uso generalizado de internet a finales de los ´90 y principios de 2000. Ambas cosas les mostraron a los porteños referencias que desconocían, situando la vara de la calidad y la jerarquía mucho más alto desde entonces y catapultando los deseos de participar en competencias. Según Juan ese fue uno punto de alejamiento crucial de la salsa como baile de pareja y de pista popular. Incluso recordaron con añoranza que antes en las pistas, todos bailaban y todos se divertían con lo que sabían y actualmente es habitual también dejar de bailar para ver bailar a los más avanzados o profesionales.

Para Sandra, haber empezado en una época en la que no había tantos profesores de baile y haber formado parte de importantes escuelas y compañías de baile, les brindó la posibilidad de adquirir mucha experiencia laboral y de hacerse de un nombre reconocido en el ambiente: *“Tenés que tener un camino recorrido para poder vivir plenamente de esto. Un trabajo común y en paralelo dar clases.”* Ambos coinciden en que el camino no es fácil e incluso Juan sintió la necesidad de aclarar: *“Yo no viví toda mi vida feliz, en una época dejé de trabajar para dedicarme a dar clase y textualmente*

me cagué de hambre, tuve que buscar otros trabajos de vuelta enseguida. Fue el peor año de mi vida.”

Para la época en la que la escuela donde estaban trabajando entró en crisis por la separación amorosa de sus directores, Juan, basándose en toda su experiencia laboral ya tenía el deseo de tener su propia escuela y la certeza de que muchos de sus alumnos los seguirían a donde fueran. Él convenció a Sandra, que se confiesa más insegura y pesimista, de que el proyecto funcionaría.

Durante la búsqueda de un local para alquilar, Sandra se encontraba lesionada y estaba próxima a operarse de una hernia lumbar. “Yo pensaba en 100 m2 y esto tiene 400”, cuenta Juan y así sintetiza el hecho de en realidad soñaban con algo mucho más chico y el riesgo que implicó:

“Tuvimos mucha gente alrededor que nos ayudó emocional y económicamente: una alumna me prestó la garantía, otros alumnos me ayudaron a poner la electricidad, lo armamos todo nosotros. Pulir los pisos, poner los espejos. El primer mes sufrí como loco. Justo yo inauguré y a Sandra la operaron. Fue muy kamikaze. Me prestaron mucha plata que no sabía si iba a poder devolver. Como el baile es entretenimiento, relajación, si llega a haber un problema en este bendito país, el baile es lo que primero uno deja. Las cosas extras, las que no son necesarias, no es una primera necesidad bailar.”



7



8



9



10

Figuras 7, 8, 9 y 10: Dictado de clases en Candela Escuela de Baile

Sin embargo en marzo de 2015 la escuela cumplió 4 años. Desde aquella inauguración hubieron cuatro muestras de fin de año, decenas de coreografías de la compañía de baile y grupos coreográficos de alumnos en salseras y eventos privados y la participación durante dos años como coreógrafos de salsa y bachata en el certamen “Bailando por un Sueño”²¹. Ambos consideran que actualmente el programa, si bien no refleja exactamente lo que se hace en las escuelas y salseras, y si bien el formato del programa pueda gustar o no, acerca los bailes populares en pareja a las personas, incluso a las que no habían nunca considerado bailar y eso lo consideran positivo.

Candela tiene aproximadamente 400 m², que incluyen dos amplios salones de 16 x 8 metros y de 12 y 8 metros, con pisos de madera, amplios espejos sobre una de sus paredes y barra para las prácticas de danza clásica. También hay una sala más chica -utilizada para alquiler como sala de ensayo y dictado de clases particulares-, la recepción y los baños.

La oferta de clases es variada y puede modificarse según la demanda de los alumnos. Se dictan regularmente clases de Salsa, Mambo, Cha cha cha, Bachata y Estilo Femenino (de Salsa y Mambo). Cada una de las clases está destinada a un nivel: I, II y III (según la complejidad de sus contenidos) y dura una hora. No hay ningún tipo de evaluación parcial ni final, sino que los contenidos van siendo incorporados al ritmo de cada alumno. Los alumnos pueden pagar la “clase suelta” u optar por el pago de un abono por cuatro, ocho, doce o dieciséis clases. En diciembre de 2015 el abono de cuatro clases costaba 280 pesos. En promedio hay diez alumnos por clase, aunque esa cantidad depende de la época del año (influyen muchos las épocas de vacaciones de verano y de invierno y las épocas de exámenes) En algunas clases hay seis alumnos, mientras que en otras, treinta. La grilla horaria también incluye clases de Danza Clásica, Danza Árabe, Elongación, Pop Kids, Movimiento y Disociación y Tango, pero a los fines de este trabajo, no serán consideradas porque nos enfocaremos en los ritmos caribeños dictados por los profesores y directores de la escuela.

Hoy, luego de más de 15 años, comparten su vida personal y laboral bajo el mismo techo: ellos viven dentro de la escuela, lo cual por un lado resulta positivo

²¹ Coreografiaron a Hernán Piquín, Cecilia Figaredo y Luciana Salazar.

(disponen del espacio de las salas y no usan ni tiempo ni dinero en traslados), pero por otro lado, les resulta difícil separar su vida profesional de la doméstica, ya que como las salas se alquilan, el timbre –que se escucha tanto en el departamento como en la recepción- puede sonar un martes a las doce de la noche como un domingo a las ocho de la mañana). Esto, sumado a que durante varios años Jessica, la hermana de Sandra, haya sido la recepcionista; que Edgardo, el padre de Sandra, y las hermanas menores de Juan colaboren ya sea cocinando y vendiendo empanadas como cobrando entradas, genera lo que todos definen como “un ambiente familiar”. Tanto es así que los directores recordaron la anécdota de una alumna que una vez, al llegar a la puerta de la escuela, sacó de su bolsillo las llaves de su propia casa para abrir hasta que recordó que debía tocar el timbre.

Les pregunté qué significaba Candela para ellos. A Sandra le costó mucho definirlo pero logró decir que: *“Es nuestro lugar, un sueño cumplido. A veces no me doy cuenta. Yo caigo cuando la gente entra por primera vez y dice Wow”*. Juan pudo explayarse más y emocionado dijo:

“Es el logro más importante, aunque no es gran cosa, que podría haber hecho yo. Siempre fui muy inseguro, inconstante, y tengo prejuicios, miedos. Yo de chico era totalmente ermitaño, tímido. Me gustaba el cine, la música, pero era muy inseguro. Y esas son secuelas que te van quedando. Enfrentar esto fue un cambio mental fuertísimo. Dirigir, manejar. Cuando me dicen lo linda que es la escuela yo me emociono, es como que te digan, qué lindo es tu hijo.”

6.3 Contexto

En la ciudad de Buenos Aires se concentraba la mayor oferta de clases de baile, lo que funcionaba como una ventaja para los alumnos por la cantidad de opciones para elegir, pero una desventaja para los profesores porque tenían mucha competencia a la que hacer frente. Las clases se dictaban en escuelas de baile, en centros culturales, en salas alquiladas, en boliches y en casas particulares.

Los locales a los que los alumnos de Candela asistieron con más frecuencias fueron El After, La Casa de la Salsa, Agua y El Sonoro, todos ubicados en la ciudad de Buenos Aires. Durante el proceso de investigación en Candela se realizaron seis bailes sociales en 2015.

Durante el mismo período los artistas de música caribeña que contaron con mayor popularidad y que brindaron shows en la ciudad fueron: Juan Luis Guerra (República Dominicana), Los Van Van (Cuba), Romeo Santos (Puerto Rico), Havana de Primera (Cuba), Prince Royce (EEUU -de origen dominicano-) y Domenic Marte (EEUU -de origen puertorriqueño y dominicano-) y Daniel Santacruz (EEUU -de origen cubano y dominicano-). En la escena local se destacaban las bandas La Descarga, Orquesta Bakoso y Clave Cubana Timbera, entre otros.

Del 10 al 13 de septiembre se realizó el Mar del Plata Salsa Congress 2015, al que algunos miembros de la escuela Candela asistieron para realizar una presentación en vivo, tomar talleres y concurrir a los bailes sociales. La característica más importante del evento fue la visita de algunos de los bailarines más reconocidos actualmente; Adolfo Indacochea (Perú) y Tania Cannarsa (Italia) y la Tropical Gem Company (Italia).

En la salsa, tanto la música como el baile tienen algo en común: la posibilidad de libre combinación. Por un lado en la música si bien las composiciones tienen el trabajo previo, las piezas terminan de tomar vida cuando son ejecutadas (en los momentos de las descargas, los músicos muestran todo su virtuosismo improvisando y dialogando con el público). Complementariamente en el baile, si bien los pasos y figuras aprendidos son unidades ejecutables, los bailarines tienen la libertad de combinarlos como quieran en la improvisación de la pista de baile.

En los últimos años algunos diarios y noticieros han realizado reportajes sobre el ambiente de la salsa y la bachata. Todos ellos presentan a la práctica de estos bailes como la opción *divertida* frente al gimnasio *aburrido* y como benefactores sobre la salud del cuerpo de los sujetos que, motivados, la sostienen en el tiempo. Luego destacan que ofrece la posibilidad de establecer vínculos sociales. Destacan principalmente la sensualidad de los bailes y el saber bailar como una poderosa herramienta de seducción para los varones. Luego, como un modo de contrarrestar el stress del trabajo y por último y no menos importante la posibilidad de canalizar emociones y de conectar emocionalmente con otros seres humanos. Por lo general en la

representación de la práctica se exaltan emociones con los términos *pasión, sentimiento, conexión, adicción*.



11



12



13



14

Figuras 11, 12, 13 y 14: Material periodístico gráfico y audiovisual sobre la salsa y la bachata en Buenos Aires.

Recuerdo que, en un micro que hizo un noticiero, mi amiga Andrea tuvo sus segundos de fama diciendo: “*Yo era una contadora sedentaria*”, frase con la que aún hoy se la recuerda y que sigue generando risas.

Por motivos laborales, en octubre de 2015 me encontré escribiendo una nota para la revista interna sobre los beneficios físicos y emocionales del baile y noté que los

compañeros de trabajo que dieron testimonio –más allá del ritmoailable al que se referían y de a qué escuela concurrían- se expresaban prácticamente con las mismas palabras sobre los cambios positivos que el baile había significado en su vida. Que el baile mejora la calidad de vida es un supuesto en esta tesina.

7 - Organización de la tesina

La tesina está organizada en tres capítulos, cada uno con un eje temático propio: el primero, motivaciones e iniciación en las clases de baile de salsa; el segundo, pasaje desde las clases a las pistas de baile y hábitos en estas situaciones de sociabilización, y el tercero: participación en el proceso de aprendizaje, ensayos y presentaciones de coreografías en el contexto de la muestra anual de alumnos.

Cada capítulo está titulado con una frase de una canción considerada por los salseros como un lema y que hace alusión al contenido y material presentado. Esto funciona como criterio organizador de la información y a la vez como articulación de las letras de las canciones con los postulados del ambiente de salsa.

Dada mi pertenencia tanto al ambiente como a la escuela de baile, al momento de narrar decidí hacerlo en la primera persona del plural con intervenciones de la primera persona del singular para referenciar experiencias propias.

Las expresiones de los miembros del grupo de alumnos serán entrecomilladas y marcadas en bastardilla, y en los casos en que superen las cinco líneas, estarán en un párrafo aparte.

CAPÍTULO UNO:

“Todo lo malo se va, se te va bailando”²²

Clases de salsa. Espacios de iniciación y evolución en el aprendizaje del baile

El objetivo de este capítulo es indagar qué significa empezar a bailar salsa para estos sujetos, tanto a nivel corporal y de incorporación de una técnica como a nivel emocional y de las motivaciones y expectativas. Para ello nos preguntaremos por las dinámicas de las clases, la propuesta pedagógica de Candela y sobre el modo en que se perfecciona el nivel de baile de sus alumnos. También describiremos los motivos que los impulsaron a iniciarse en esta práctica de baile y sobre todo, los que los retuvieron; articulando esa información con sus ciclos vitales para entender qué puede llegar a significar en la vida de una persona adulta la incorporación de un ritmo caribeño.

1. Empezar

La salsa es un baile social y como tal, genera distintos tipos de interacción: entablar amistades, relaciones románticas y nuevos grupos de pertenencia. Así como el hombre es en sociedad, el salsero es en el ambiente salsero. La idea de un salsero ermitaño es un oxímoron. Por eso cuando alguien llega a su primera clase de baile debe no sólo poner a prueba su coordinación, oído musical y sentido del ritmo, sino que también deberá enfrentar el momento de ingresar a un grupo de compañeros. Uno de los mayores miedos es el de hacer el ridículo, y esto puede llegar a retrasar el inicio de la práctica hasta que las personas consigan tomar coraje y animarse. Para Sandra, el miedo en las primeras clases dura *“hasta que la gente entiende que todos pasamos por eso, el proceso, equivocarte, no entender el tiempo, no saber para dónde tenés que ir...pero ese es nuestro trabajo.”* Juan recordó la época en la que había comenzado a bailar y sus amigos se burlaban de él a carcajadas, sobre todo cuando lo veían practicar sus pasos. *“En esa época si bailabas eras trolo. Yo como tengo mucha personalidad no me*

²² Fragmento de la canción “Lo malo se va bailando” de Yuly & Havana C. (Lo malo se va bailando, 2012), utilizado como lema por los salseros.

*afectaba en lo más mínimo, pero tal vez otra persona más sensible dejaba de bailar.”*²³

Quienes se incorporan al grupo de alumnos de Candela, tanto sea desde el nivel inicial o desde los niveles siguientes, adoptan un término nativo de pertenencia, se autodenominan *candeleros*.

Los directores definieron el hecho de tener su propia escuela como un sueño hecho realidad.²⁴ En ocasión de preguntarles por sus objetivos con respecto a las clases, ambos se refirieron a aspectos emocionales además de los técnicos. Juan dijo: *“lo que espero yo es que sean felices, eso es lo primordial. Después si tienen ganas y tienen pasta que aprendan a bailar y que crezcan”* Y Sandra, por su parte opinó: *“Si bien parece que todos vienen a aprender a bailar, todos tienen objetivos diferentes. Hay gente que viene a adelgazar, hay gente que viene a sociabilizar, porque está aburrida en la casa, hay gente que se lo recomendó el médico por una cuestión terapéutica. Hay gente que quiere ser bailarina. Mi objetivo es que la gente cumpla su objetivo”*.

Parece ser, entonces, que bailar salsa representa *algo más* que sólo mover el cuerpo. ¿A qué otras cosas está asociado el baile? ¿Cuáles son las necesidades, motivaciones, expectativas de quienes se acercan a una clase?

Romero-Barquero (2003) analiza la relación entre enseñanza, aprendizaje, esparcimiento y relaciones interpersonales dentro del contexto del curso de “Bailes Populares Principiante Mixto” (Universidad de Costa Rica). Los bailes sociales suponen escucha musical y el aprendizaje de pasos establecidos, pero también y sobre todo, disfrute. La autora enumera los objetivos de las clases: “propiciar la cooperación y el respeto propio de la ética del baile, además de la autoconfianza y creatividad mediante la participación en las actividades colectivas y de pareja” y “favorecer el conocer, diferenciar y ejecutar diferentes ritmos populares, a la vez que la persona participante se ejercita y fortalece patrones básicos de movimiento”. (2012: 1) Como vemos, los objetivos emocionales y sociales preceden a los técnicos, reforzando la idea de que estos tipos de bailes apuntan a la interacción entre las personas más allá y por fuera de los movimientos cinéticos. El curso citado transcurrió dentro de un ámbito universitario, es

²³ Victorioso, también recordó que uno de esos amigos, años más tarde, comenzó a tomar clases con él.

²⁴ Los profesionales que no logran abrir una escuela propia deben alquilar salas de ensayo con horarios fijos para lograr un grupo de alumnos que los siga de forma estable.

decir, en un momento de vida de juventud y adultez. Este fue uno de los factores más destacados para trazar un paralelismo con lo que sucede en Buenos Aires: es más frecuente que se aprenda un baile social en el período de la adultez. El baile no es contenido obligatorio en los ciclos iniciales ni medios, por lo que quienes desean aprender a bailar, lo deben buscar fuera del ámbito educativo formal.

En su estudio sobre el gusto musical y la música popular (rock y pop), Frith (2001) plantea que la música popular tiene funciones sociales que articulan en las personas cuestiones de identidad, emocionalidad y edad (juventud). La música popular deja un sello indeleble en las personas porque durante su juventud les enseñó a *ser*. El autor también plantea que no se trata de “qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye” (Frith, 2001: 418). Y postula que entre las funciones sociales de la música popular se incluyen las de dar respuesta a cuestiones de identidad (personal) y de memoria colectiva (grupala). La música popular queda cosida a los jóvenes no porque refleje sus experiencias, sino porque ayuda a definir lo que la juventud es. Es así como durante el resto de nuestras vidas nos será imposible olvidar la música que nos ayudó a construir aquel presente.

Contrariamente en el caso de la salsa, y a lo largo de los años, observé de qué modo la mayoría de compañeros hacían convivir la práctica del baile con las obligaciones laborales, académicas y familiares. Entonces, si la salsa es un consumo que se adquiere en la adultez, ¿a qué los acerca, dónde los transporta, cuál sienten que es la consigna atractiva? En la mayoría de los casos, la salsa no los remite a un pasado de juventud (como sí los remite el rock, o la cumbia o el pop, géneros que dijeron haber consumido en su adolescencia y juventud), ni de infancia ni de familia; no les toca una fibra identitaria ni de historia personal, no les trae sonidos, sabores ni olores de sus padres o sus abuelos. Para los salseros no existe una implicación ni geográfica ni étnica, ni religiosa, ni generacional con la salsa. Mientras Vila (2000) se pregunta por qué algunos sectores de grupos culturales (geográficos, nacionales, étnicos, religiosos) no adoptan la expresión artística (musical) que les *correspondería*, nosotros nos preguntamos por qué algunos sujetos adoptan expresiones musicales diferentes a los que, por su grupo cultural, deberían sentir como propios.

A los *candeleros*, ¿con qué los conecta la salsa? ¿Qué hace que un adulto desee aprender a bailarla? ¿Hay *algo* en esa etapa de vida que haga que el baile sea la respuesta a una inquietud? ¿Qué aporta el baile en ese momento del ciclo vital? ¿Qué *no había* en las vidas de los salseros antes de empezar a bailar?

En mis conversaciones con ellos durante años y también en las entrevistas, noté una situación que se repetía con frecuencia: se comienza a bailar luego de una separación amorosa. Aunque no es el único motivo –además de los enumerados por Sandra también están el haberse recibido o mudado–, sí es reconocido por los salseros como el más frecuente y típico. Y en esto encontramos una conexión: quien se encuentra atravesando el duelo por una separación (noviazgo o matrimonio) está en un estado emocional intenso y se pregunta por su próximo paso en la vida. Básicamente podríamos decir que quien se ha separado, trabajado, estudiado, casado, tenido hijos ha tenido muchas vivencias que conforman su identidad. ¿Por qué eligen el rimo de la salsa como pasaporte a esa nueva etapa de vida que están intentando cincelar? ¿Por qué el baile y no otra actividad? ¿Por qué la salsa y no otro ritmo?

En el imaginario de los porteños, la salsa y los ritmos caribeños están asociados al goce, a los ambientes festivos, al sexo, a la energía y a la velocidad. Muchas canciones alientan y convocan al festejo con expresiones como “¡Azúcar!”, “¡A comer!”, “¡Sabor!”, “¡Bachatéame, mamá!”, “¡Bachatera, tera!”, “¡Qué rico!”, “¡Agua!” (refiriéndose a que se necesita agua por todo el fuego que se está sintiendo), “¡Pa’lante – como un elefante-!” e incluso existe puntualmente la expresión “¡Gózala!” o “¡A gozar!” y también el lema:



Estas asociaciones son las que convocan como una forma de revertir aquel estado de ánimo en el que se encuentran y la opción de alguna actividad de baile se les presenta como una alternativa al deporte. En el manual de 1916 llamado “El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico” se hace referencia a la velocidad de la música, y en consecuencia del baile como a una situación en la que las personas pierden la conciencia sobre su propio cuerpo por el desate de las pasiones. (Liska, 2009). Para los salseros esa velocidad es la oportunidad para “*no pensar*”.

Los salseros comentaron que entrar a una clase les equivale a olvidarse de todo lo malo del día o de la vida, que durante una hora “*los problemas queda fuera del aula*” y que “*esto para mí es terapia*” o “*mi cable a tierra*”. El modo de explicar o justificar la necesidad de esas clases los lleva automáticamente a narrar el estrés que les producen las obligaciones diarias y problemas personales. Illouz en relación a esto postula que: “el mandato mismo de esforzarse por lograr niveles más altos de salud y de autorealización produce narrativas del sufrimiento” (2010: 226). Podemos ver de qué modo se encuentran íntimamente relacionados el malestar cotidiano con la necesidad de buscar revertir ese estado con una actividad sanadora.

Germán tiene 36 años, es pelado, de grandes ojos celestes y usa anteojos. Trabaja como programador de forma independiente y también comenzó a bailar cuando a los 29 se divorció. Entre las clases en boliches, centros culturales y Candela, tuvo una época en la que aprendía de lunes a sábados e iba a bailar viernes, sábado y domingo. “*Ese año fue intenso, mi familia estaba preocupada: ‘¿No séra un poco mucho? Estás un poco flaco’*” –recordó mientras se reía.

Estos sucesos, en donde los sujetos toman decisiones que van en línea con la búsqueda de una recuperación emocional a partir de una práctica específica es algo similar a lo que aparece en diferentes investigaciones, como por ejemplo la de Spataro, en la que habla de una “reconstrucción subjetiva del sí mismo después de diferentes experiencias de alteración afectiva” (2011: 188). El sentimiento de placer que le genera a los salseros el moverse y sociabilizar es tal que pasan a incorporar el baile a su vida y eso comienza a alterar sus rutinas: distribuyen el tiempo de manera distinta con el resto de sus obligaciones, faltan a reuniones sociales de otros grupos para no perderse las

clases, alteran sus cursadas en la facultad (como comenté anteriormente, si bien los entrevistados aceptaban entusiasmados darme una entrevista, coordinar las reuniones grupales fue muy difícil porque nadie quería faltar a su clase y me contestaban cosas como: “*No, viernes imposible, hay bachata II y salsa III*”). Se da un doble mecanismo por el cual por un lado se sienten “adictos” a las clases justamente porque es el ambiente donde pueden revertir, como si fueran un antídoto, sus estados de ánimo negativos. Extraña combinación de enfermedad y cura al unísono, de adicción “*pero positiva*”.²⁵

A esto se suma que en la adultez, las personas suelen retirarse del ámbito de “la noche” y para replegarse a un estilo de vida más familiar. Quien se encuentra divorciado en su adultez queda *en banda* porque sus amigos casados no se pueden reunir con libertad horaria ni lo pueden acompañar a una nueva actividad. La gran mayoría de las veces el interesado en la salsa debe enfrentar la iniciación en soledad.

Spataro analiza las cosas que están asociadas a la adultez:

Hay un sistema de representaciones, estereotipos y valores que legitiman, modelan y performan no sólo los roles de género, sino también los etarios. Y esos roles no sólo están marcados desde afuera, sino que también forman parte de la autopercepción de los sujetos respecto de lo que está bien y lo que está mal, lo que es adecuado e inadecuado para cada grado de edad y ciclo vital (2011: 160).

Héctor tiene 56 años, arrugas, canas y suele reírse de su panza. Ha sido *rockero* toda su vida, pero a los 50 también se hizo salsero y bachatero. Siempre trabajando en áreas contables y de recursos humanos un día decidió dejar de lado el prejuicio de “¿qué va a hacer ahí un viejo como yo?” y fue a Soy Cuba²⁶ invitado por un amigo (“*grande y boludo, ir solo encima no daba*”) porque su mujer no lo quería acompañar y la salsa siempre le había llamado la atención. Héctor se dio el gusto cuando sus hijos, ya terminando el secundario, tenían más autonomía.

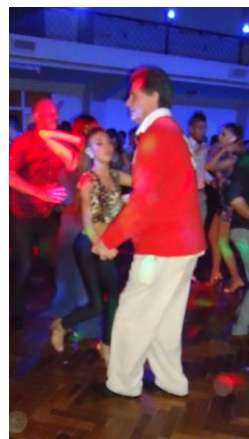
²⁵ Referencias sobre la aproximación a la música y al baile en términos de adicción o terapia son también extendidas entre otros contextos etnográficos (Tomlinson 1998, Gallo-Semán 2010, Carozzi, 2009)

²⁶ Restaurant y local bailable cubano.

2. Todos con todos

En el ambiente del baile en general y en Candela en particular existen algunos postulados que dan cuenta de un ideal de integración o convivencia de las diferencias: diferentes edades, diferentes contexturas corporales y diferentes niveles sociales.

Sobre el primer postulado, el de la diferencia de edad, podemos decir que desde la adolescencia hasta la adultez mayor es posible iniciarse –y permanecer- en la salsa. Sin embargo, el promedio de edad entre 25 y 35 años, y esto viene siendo una constante en el ambiente, que como vimos anteriormente, empezó a desarrollarse en la década del '90. Cano y Sisro postulan: “todas las edades comparten un mismo espacio en un equilibrio que asombra. (2006: 36). Durante la investigación tres escenas fueron esclarecedoras: la primera se dio en una de las clases, en la que un muchacho prácticamente adolescente bailaba con una de las señoras más grandes de la escuela, de aproximadamente 60 años. La segunda se dio en un baile social en donde una nena de 11 años sacó a bailar a Carlos, uno de los profesores y miembro de la compañía de baile de la escuela. Y la última se dio en el contexto del Mar del Plata Salsa Congress cuando otra nena de también aproximadamente 11 años que se había presentado en uno de los shows de la noche²⁷, bailó con un señor de aproximadamente 50. Las diferencias de edad son tomadas de manera positiva y el comentario más habitual que acompaña esas escenas suele ser: “Ojalá yo hubiera empezado a esa edad.”



²⁷ La academia de baile organizadora del evento ofrece la iniciación a la salsa a partir de los 5 años.

Figura 15: clase en Candela. Figura 16: baile social en Candela. Figura 17: baile social en el Mar del Plata Salsa Congress.

En la muestra de 2012 varias amigas me fueron a ver bailar y a la salida me comentaron “*qué lástima que todos los tipos eran feos*” y lamentaban que yo había bailado “*con un viejo*”. Lo que me sorprendió fue, más que el comentario en sí, el hecho de que yo no había reparado en ese dato antes, sobre todo cuando tuve parejas de baile con las que he estado muy conforme por cómo habíamos trabajado juntos. Ese día entendí un poco más de cómo ven los no-salseros a los salseros, desde dónde evalúan *lo mostrado*. Carozzi (2005) postula que en el ambiente del tango existe una asimilación entre edad y calidad de baile. Es decir que los milongueros más entrados en edad, debido a su experiencia de años yendo a bailar (y también por haber vivido la “época de oro”), son altamente valorados y considerados los mejores bailarines, al punto de que las mujeres (tanto jóvenes como mayores) aspiran a bailar con ellos para sentir una especie de consagración o reconocimiento como bailarinas. En el contexto de nuestra investigación no existe tal relación directamente proporcional (a mayor edad, mayor experiencia y mayor calidad de baile). Es más, no existe relación alguna. La edad no juega ningún papel determinante al momento de bailar: tanto varones como mujeres pueden tener calidad en su técnica más allá de la edad que tengan. Los factores género, edad y calidad de baile pueden presentarse en todas sus combinaciones posibles. En relación al comentario de mis amigas, aquellos *viejos* fueron excelentes *partenaires* y les tengo el mismo cariño que mis parejas de baile “jóvenes”.

El segundo postulado refiere a la integración entre las diferentes texturas físicas de los cuerpos de los alumnos. No hay una forma o textura física requerida o privilegiada para bailar en las clases. No existe una relación de continuidad entre textura física y nivel de baile. No hay nada en las texturas físicas de las personas que permita anticipar la calidad de su baile caribeño. Cuando alguien dice que baila salsa, en los últimos años el comentario casi obligado es “Ya te vamos a ver en el Bailando”. Gustavo tiene 30 años y trabaja haciendo el reparto de productos de limpieza a empresas, entre ellas, Candela. Es alto, de ojos verdes, pelo rebelde con estilo

puercoespín y cara aniñada. Cuando se puso de novio se alejó durante varios años del ambiente y en la entrevista grupal aceptó haberse arrepentido de eso. Volvió a bailar en la misma semana de su separación y hoy está nuevamente de novio. En una entrevista grupal bromeó sobre el estereotipo formado sobre los salseros: “*Creen que bailás Chichi Peralta²⁸ con minas en bolas como en el Bailando... ¡Ojalá!*” Lejos de la fantasía estereotipada, los varones tendrán igual chance de bailar con mujeres muy jóvenes y atractivas como mujeres más alejadas de esos cánones de belleza.

En las clases, además de la convivencia de personas con diferentes edades y contexturas físicas, existe un tercer postulado: la mezcla socio-económica. Entre los salseros la forma de presentarse no tiene que ver con el lugar de trabajo, la carrera que se está cursando o el barrio donde se vive, sino desde hace cuánto que se baila, si se fue a otra escuela o si se es “más salsero o más bachatero” (es decir, qué prefieren bailar). Sandra destaca ésto como un valor del ambiente: “*no hay diferencia de quién es el médico, quién es empleado, ni barrendero, ni nada, (...) no sé quién es qué, ni qué hace, ni que nada, sino que todos estamos por la pasión de bailar.*” Se da esta especie de *todos con todos*; el baile es pensado por los salseros como un hilo que los cose a todos, que si bien es incapaz de eliminar las diferencias clasistas, sí puede desenfocar bastante su protagonismo.

Luego de haber recorrido las características generales de Candela, revisado los objetivos de sus directores, descripto a los alumnos y sus motivaciones y recorrido algunos postulados de convivencia, nos preguntaremos ahora con qué se encuentra una persona que concurre a una clase de esta escuela, sea la primera que toma en su vida o sea que ya haya tomado clases en otra. Esta parte del trabajo surge de mi propia experiencia como alumna y de haber hecho el esfuerzo etnográfico de observar las clases invirtiendo la mirada, intentando analizar la situación de la que habitualmente soy miembro pero de la que en ese momento no estaba siendo parte.

²⁸ Cantautor dominicano conocido por el merengue “Procura” (2007).

3. Llegar a clases

Si les pidiéramos que cierren los ojos para intentar describirles con imágenes sensoriales el ambiente vivido durante las clases, podríamos decir que muchas veces durante esos encuentros observadas todo era un silencio amplio de madera, tacos pisando el suelo, gritos de los profesores contando los tiempos de la música, los nombres de los movimientos, onomatopeyas para la expresividad; palmas marcando el ritmo y risas.

Los alumnos llegan minutos antes de cada clase, por lo general después de sus jornadas laborales o de estudio. Esperan en las sillas y sillones de la recepción y/o se dirigen a los baños para ponerse ropa cómoda (deportiva). El saludo entre profesores y alumnos es informal y puede incluir besos, abrazos, palmeadas de espaldas y chistes. En caso de que haya algún alumno nuevo, los profesores charlan con él y le preguntan si ya sabe bailar el ritmo o algún otro o si es su primera experiencia.

Al ingresar a las aulas, los alumnos dejan sus pertenencias en los bordes del salón y se dispersan ocupando el espacio: los varones y las mujeres se ubican por separado, cada grupo ocupando una mitad del aula²⁹; detrás de/l profesor/es y todos mirando hacia el espejo, que desde entonces, jugará un papel muy importante. La posibilidad de verse reflejado permitirá notar instantáneamente la distancia entre lo que se debería hacer y lo que se está haciendo. Es decir que, con la referencia del movimiento del cuerpo de los profesores, los alumnos pueden comparar sus propios movimientos en el espejo y de ahí sacar una primera (auto) corrección. Aunque también existen los casos de los alumnos que prefieren no mirarse en el espejo porque les resulta perturbador y prefieren concentrarse en percibir su propio movimiento corporal. También puede darse que los alumnos se ubiquen habitualmente en un mismo punto del aula porque es donde más cómodos se sienten o desde donde mejor ven las indicaciones.

La música durante las clases se reproduce desde notebooks o mp3 conectados a parlantes o equipos de sonido y a un volumen tal que se pueda escuchar la música y

²⁹ En los grupos principiantes, si los alumnos no lo hacen, los profesores les indican ubicarse ese modo.

también las indicaciones verbales. A partir de entonces y en todas las clases las referencias espaciales serán las mismas: “espejo” – “pared” – “telón” – “recepción”, que funcionarán como puntos cardinales al momento de indicarle a los alumnos hacia qué lado deberían mirar, dirigir el cuerpo o desplazarse.

Las clases se segmentan en tres momentos: 1) entrada en calor, 2) *shines* y 3) parejas. A medida que se los atraviesa, las personalidades de Juan y Sandra surgen cumpliendo diferentes funciones y complementándose: mientras Juan es muy extrovertido y gracioso, Sandra es más meticulosa y exigente. Los alumnos consideran que esa combinación hace de Candela un lugar donde aprender y divertirse a la vez.

En la etapa de entrada en calor, que dura entre cinco y diez minutos suenan canciones de un *tempo* más bien lento (de salsa o bachata, según corresponda) con el objetivo de “despertar” el cuerpo, prevenir lesiones y acostumbrar el oído al tiempo del género musical que se esté aprendiendo. Se realizan movimientos circulares y/o percutidos, los más comunes son la rotación de la cabeza en círculos, en un mismo plano hacia derecha e izquierda y de arriba abajo; el involucramiento de hombros y dorsales con movimientos circulares hacia adelante y hacia atrás, su elevación como “qué me importa” y su suelta con peso muerto; la movilización de las caderas desde una posición de piernas flexionadas, primero en el mismo plano hacia derecha e izquierda, luego en contracción del pubis hacia adelante y atrás y por último en grandes círculos o percusiones con *acentos*³⁰ en diferentes lugares (por ejemplo: cadera derecha hacia adelante o cadera izquierda hacia atrás). Desde esta primera etapa los profesores realizan movimientos para que sean copiados por los alumnos (mímesis) y también explican verbalmente cómo reproducirlos: nombran partes del cuerpo, direcciones, sentidos y también utilizan metáforas visuales. Esto es lo que Oswald relata como “la voz predominante de la maestra (...) va organizando el devenir de la clase. Sus palabras desencadenan distintas acciones entre los aprendices” (2011: 141). En este sentido, intentaremos analizar la instancia de clase atendiendo a la junción o no entre movimientos corporales y palabras habladas.

³⁰ Coincidencia del movimiento fuerte o iniciador con el tiempo 1 de la música.

Ahora bien ¿a qué tipo de movimientos apuntan esas indicaciones? ¿Hay un movimiento ideal que haya que alcanzar? ¿Cómo deberían moverse los varones salseros? ¿Y las mujeres bachateras?

Los movimientos salseros más característicos aparecen en la segunda parte de la clase: los *shines*, que dura aproximadamente 10 minutos. Esta es la denominación que reciben los “pasos sueltos” que se realizan de modo individual (no en pareja) y que requieren sobre todo destreza de pies, coordinación con los brazos, disociación, velocidad y gracia.³¹

Para comenzar los *shines*, los profesores *pasan* (explican) sin música la coincidencia entre los movimientos y los tiempos, siempre contando de 1 a 8 y con la libertad de no usarlos a todos (pausas o movimientos realentados) y de usar también contratiempos (lo que incrementa la cantidad de movimientos por tiempos). La sumatoria de estos movimientos terminará siendo una pequeña secuencia que se ejecuta varias veces ya con música sonando. Los profesores a veces bailan la secuencia para servir de referencia y a veces la miran de frente para observar qué correcciones serán necesarias (cuestiones que ahondaremos más adelante).

Algunos alumnos, a modo de confesión, comentaron haberse confiado porque disfrutaban bailar cumbia, cuarteto o reggaetón en los “boliches comunes” y se consideraban habilidosos en eso. Pero al momento de asistir a su primera clase de baile notaron que no era exactamente como lo habían imaginado, que “no pegaban una” o estaban “*corriendo detrás de lo que había que hacer*”. Magalí es bajita, mide algo así como 1,50 m, tiene unos enormes ojos marrones y suele domar sus rulos pelirrojos atándolos en una colita alta. Trabaja como analista en la empresa Link S.A. y en su tiempo libre se debate por su amor entre el rock y la salsa (ritmos que pertenecen a mundos totalmente distintos en Buenos Aires). Narrando su primera experiencia en clase de salsa contó:

³¹Los shines también son denominados “estilo femenino” o “estilo masculino” y existen clases exclusivamente de estilo para salsa, mambo y bachata dentro de la oferta en Buenos Aires. En Candela durante la investigación fueron dictadas solamente clases de estilo femenino que si bien fueron relevadas, no serán analizadas en un apartado exclusivo, sino que serán incorporadas al momento de shines de la clase porque sus postulados son los mismos, sólo que en una versión más extendida en duración.

“primero lo subestimé porque a mí me gustaba bailar como venga, joder, bailar cumbia, todo eso y pensé que la salsa era algo simple, no pensé que tenía tanta vuelta, no había visto ni un video, sólo tenía ganas de aprender a bailar y cuando fui la primera clase la pasé muy mal porque tenía un paso que había que seguir, ni sabía que existía un paso básico y cuando tenía que hacer un giro me perdía, un traslado y me perdía...era tremendo.”

En las clases los profesores exigen, además, una buena colocación, es decir, la correcta alineación de la parte superior e inferior del cuerpo en un eje imaginario que lo atraviesa y sostiene: la espalda derecha, los hombros hacia atrás y rotados hacia abajo, el torso y la cabeza erguida (evitar mirar al suelo) el pubis ligeramente hacia adentro y las lumbares bajas (no “sacando cola”), las costillas cerradas, el ombligo “hacia adentro” (una pequeña contracción) y una amplia distancia entre las orejas y los hombros. Para los profesores la postura debe ser correcta desde el inicio y mantenida a lo largo de toda la canción.

También exigen “definición” en los movimientos, es decir, que ejecuten con decisión y firmeza lo que haya que ejecutar: sea estirar los brazos, flexionar las rodillas o mover la cabeza; que los movimientos dejen ver exactamente la intención del bailarín y no se queden en un punto intermedio tímido o temeroso. Los profesores también exigen que los movimientos se desplieguen (llegar a las extensiones máximas cumpliendo con todo el movimiento de los recorridos) en lugar de “acortarlos” porque eso les baja la intensidad y vuelve “lavados” los pasos y las figuras.

El baile de la salsa tiene la propuesta de movimientos circulares y ondulantes (rotación de hombros, revoleo de cabeza, contoneo de caderas en forma de “ochos”, ondulaciones del torso), lo que es considerado como cadencia; combinados con movimientos percutidos (repiques de hombros, golpes saltados del esternón), a lo que se le suman giros y dominio de las extremidades del cuerpo en coincidencia u oposición. En la salsa (y también en la bachata), además de mantener el paso básico y ejecutar las figuras, se pretende también la sensibilidad con el momento: el encuentro íntimo con uno mismo pero en comunión con la música y con quien se esté bailando cuando se baila en pareja. El lenguaje propuesto es de una *sensualidad pícaro*.

Una vez dominados los movimientos, la exigencia por parte de los profesores pasa a ser expresiva. Romero-Barquero postula que: “entre los beneficios del movimiento rítmico está desarrollar capacidades motrices, así como alcanzar conciencia

corporal como instrumento musical y de expresión” (2013: 35). Que el cuerpo baile “musicalmente” es uno de los objetivos de todo bailarín: poder interpretar los matices musicales y/o los instrumentos con partes del cuerpo es muy valorado porque da cuenta de una mayor conexión con la canción que se está bailando y una mayor capacidad de conmover. Se espera que los movimientos anteriormente descriptos puedan ser aplicados en los “cortes” o “golpes” de la canción. El “sabor” es algo considerado por los salseros porteños como casi exclusividad primero de los cubanos y luego del resto de los países de América Central y del Sur. Si bien consideran que hay algo de la procedencia o de “la sangre” que sería algo así como el ingrediente clave para bailar como un caribeño, no por eso los porteños dejan de intentarlo. Los porteños “transforman la habilidad para el baile en sinónimo de ‘africanidad’: el que es negro tiene más ritmo, tiene una ‘particular vinculación con la música’” en relación al “prototipo del bailarín argentino, de ascendencia italiana y española, (sin sangre negra) como un inepto (un ‘duro’) al que le cuesta aprender ‘porque no es lo suyo’” (Juárez Aldazábal, 2007: 7)

La importancia de mantener una sonrisa no es menor, porque es una forma en que los salseros cumplen con ese arquetipo de fiesta y sensualidad requerido y esto vale tanto para varones como para mujeres. La sonrisa, sobre todo en la salsa, es metonimia del goce. A diferencia de la bachata donde las sensaciones que se pretenden transmitir – por la propuesta propia del género- son las de una intensa sensualidad, sobre todo en la rama de la bachata sensual o romántica (entrecerrar o cerrar los ojos, entreabrir o morderse los labios, revolear la cabellera). Por supuesto la posibilidad de sonreír y transmitir sensualidad se hace presente en ambos géneros musicales. Una extrema concentración resta bastante a la expresión relajada que el bailarín de salsa debería tener.

Como dijimos anteriormente, la personalidad de Juan es extrovertida y cómica, lo cual se contagia a su estilo pedagógico. Con la risa y la relajación busca que los alumnos –sobre todo los principiantes, quienes, considera, tienen “*la forma más pura de bailar*”- se diviertan y aprendan casi sin darse cuenta. Sobre esto Sandra agregó que “*lo que primero uno intenta es que entren en onda, que primero les resulte divertido, no se*

les pide tanta técnica. Es como disfrazarles la técnica sin querer decirle que tiene que hacer tal cosa para que no le resulte tan agobiante algo que sabemos que más adelante lo va a tener que aprender o resolver”

En la primera clase a la que yo asistí en 2011 Juan dijo: “*Chicos, tranquilos, yo sé que esto no les va a salir hoy...ni dentro de dos años...*”. Ese grado de honestidad brutal mezclado con humor exagerado me llamó mucho la atención, pero más me llamó la atención que nadie lo tomara a mal. Cuando me dediqué a observar las clases anoté algunos chistes más: “*¿Vamos bien? Pestañeen dos veces.*”, “*Muchachos, sean cuidadosos con las marcas, pueden lastimarle un brazo a una compañera...y eso es una cuota menos que me pagan*”, “*¡Vamos, mis Playmobil!*” Sería muy difícil hacer un relevamiento completo y actualizado de las ocurrencias de Juan y claramente no es el objetivo de este trabajo. Con el tiempo escuché anécdotas de personas que fueron a probar alguna clase y el humor de Juan les resultó demasiado exagerado, no pudieron soportar la vergüenza o la exposición y nunca más volvieron. Por eso podemos concluir que los alumnos de Candela son quienes aceptan ese tipo de humor y no sólo no lo toman como nada grave, sino que lo esperaban e incluso van a buscarlo (como parte de esa búsqueda de revertir un estado anímico desfavorable).

Carla tiene 27 años, ojos enormes y combina su espíritu rollinga y ricotero³² con un corazón también *salsero* y *bachatero*. Es empleada pública y tiene un hijo discapacitado mental y motriz a quien sus padres la ayudan a cuidar. En la entrevista grupal contó que bailó varios ritmos y que pasó por varios establecimientos pero que con Candela tiene algo especial y que es lo que la enamoró y la mantiene conectada emocionalmente: “*Cuando pegás buena onda con un profe es buenísimo, porque si no tenés onda...no quiero ir, no me da. (...) Que sea una persona abierta, que genera buen ambiente en una clase, que te sientas cómodo. No un relojito que está ahí marcándote, alguien que te está juzgando, no me gusta eso.*”

Los pasos de salsa no sólo requieren un cierto tipo de movimiento, sino que también están cargados de exigencia física y actitudinal para varones y mujeres al tener que imprimirles una gestualidad masculina y femenina determinada, respectivamente.

³² Término utilizado para denominar a los adeptos a las bandas de rock The Rolling Stones y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

Por eso, en este momento de la clase, queda claro por qué los varones y las mujeres se ubican por separado: la secuencia puede ser la misma pero los “detalles” son diferentes. Ahora bien ¿cuáles son los movimientos propios del baile y que son exigidos a ambos sexos por igual? ¿Cuáles son los que aportan cada uno desde su género y que enriquecen a la comunicación en la instancia de estar bailando en pareja?

4. Estilo femenino

El estilo denominado como femenino se caracteriza por los “adornos”. Pero antes de incorporarlos, Sandra insiste en que las alumnas ejecuten el paso básico de un modo muy femenino que, además de un leve contoneo de caderas, implica un balanceo de brazos de a izquierda a derecha. Les dice que se imaginen que están sosteniendo y llevando de un lado hacia el otro “*una varillita*” que coincide con los tiempos 1 y 5 en salsa y en los tiempos 2 y 6 en mambo. Visualmente puede dar la sensación de algo marítimo, como de oleaje o nado. (Hasta que ese movimiento se incorpora de un modo armónico, las alumnas pueden llegar a mover los brazos de forma rígida y lineal -como si fueran los brazos del Twist- o de forma excesivamente circular –como si fuera *wax on, wax off*³³-). Una frase muy repetida por las salseras y bachateras es la de: “*No sé qué hacer con (o dónde meter) los brazos*” haciendo referencia a que se sienten torpes o a que no controlan con gracia su recorrido. Para enseñar las secuencias de *shines* Sandra primero explica la coincidencia de las pisadas con el tiempo y sólo cuando eso empieza a ser dominado, agrega los adornos o detalles con los brazos y cabello. Los más comunes son “peinarse³⁴”, “despeinarse³⁵”, “brazos sostenidos³⁶”, “extensión³⁷” y “péndulos³⁸”.

³³ En referencia a la película Karate Kid. Estados Unidos. John G. Avildsen. 1984.

³⁴ Pasaje de alguna de las manos alrededor de la cabeza iniciando el movimiento por delante de la cabeza hacia atrás aproximadamente desde una oreja al hombro contrario. El sentido del pelo va hacia atrás. También puede realizarse con ambos brazos a la vez.

³⁵ Pasaje de alguna de las manos alrededor de la cabeza iniciando el movimiento por detrás de la cabeza hacia adelante aproximadamente desde un hombro a la oreja contraria. El sentido del pelo va hacia adelante.

³⁶ Mantenimiento de los brazos separados del cuerpo aproximadamente a la altura de las costillas. Similar a una primera posición en Danza Clásica.

Como propuesta, el estilo femenino requiere que las mujeres exploren y luego exploten su sensualidad. O mejor dicho, lo facilita. Daniela tiene 26 años y también tiene muchos rulos, al igual que Sancho, su caniche toy blanco. Se define como “patagónica”: Vino de Cipolletti a Buenos Aires en 2007 luego de terminar el secundario y logró su objetivo de recibirse de psicóloga. Al igual que muchos otros comenzó a bailar salsa porque estaba “*en una época medio bajón, me había separado de un novio*” pero hoy puede hacer el balance sobre los beneficios del baile: “*Te sube la autoestima también. Para bailar te la tenés que creer.*” En una de las clases observadas, Cynthia, la profesora de bachata, ante un gesto espontáneo de una alumna la felicitó: “*¡Esa, cómo se peinó, divina! ¡Antes muerta que sencilla!*”. Sandra en otra oportunidad le dijo a sus alumnas de salsa: “*Cuando caminan, panza arriba, como si tuvieran un corset*”, y el uso de un elemento tan exclusivamente femenino para explicar una postura femenina no es para nada casual. Podemos observar el juego de ambos aspectos, las dos caras de la moneda: *jugar* a ser sensual y femenina para finalmente lograr *serlo*. Algunas de las consignas de las profesoras indican explícitamente “me acaricio”, “coqueteo”, “me toco”, “juego”; echando por tierra la duda sobre qué tipo de comportamiento es el esperado. Hay algo que sólo el baile pareciera habilitar. En mi caso siempre fui muy tímida y eso limitó mi soltura y seguridad en cuando a la sensualidad, pero al iniciarme en la salsa descubrí sorprendida que cierta barrera había sido levantada y que la sensualidad podía surgir naturalmente al ritmo de la música caribeña. En un micro emitido por el canal de televisión por cable TN, una profesora de bachata dijo: “*La mujer se tiene que sentir linda, se tiene que sentir sensual y el varón tiene que hacerla lucir*”³⁹ Y podemos pensar que, complementariamente, el entrenamiento que reciben los varones en ofrecer un *sostén*, una *buena marca*, en *contener*, genera que cada una de las partes pueda bailar exaltando los comportamientos asociados a su género.

³⁷ Trayecto que realizan las manos alejándose del cuerpo desenvolviendo los brazos desde los codos dejando uno o ambos brazos estirados.

³⁸ Recorrido circular que realiza un brazo de adelante hacia atrás o viceversa.

³⁹ [http://blogs.tn.com.ar/variete/2015/03/19/el boom de la bachata/](http://blogs.tn.com.ar/variete/2015/03/19/el_boom_de_la_bachata/)

Con respecto a la explicitación de los contenidos y los saberes, pudimos observar que ambos profesores usan frases con metáforas visuales para ayudar a darle mentalmente forma y expresión al cuerpo y al movimiento de sus alumnos. Sandra dirigió a sus alumnas frases como *“Tengan mucha conciencia de dónde están los brazos. Diagonal, una regla, eso lo tienen que traspasar a sus brazos”* o *“No van los brazos tipo avión, sino que desenvuelven los codos y luego van los brazos”* o (haciendo referencia a la posición de los dedos) *“Imaginen que el dedo mayor y el pulgar se quieren tocar. No se tocan, pero se acercan, esa es la intención. Es para no poner los dedos así (todos juntos en el mismo plano), que queda muy militar y no tiene expresión”* o *“Como que les falta aceite en las caderas, ¿vieron el movimiento de los lavarropas antiguos?, eso tienen que imitar”* o *“El movimiento con los hombros y el pecho es como si abriera y me sacara la campera”* o *“Como si hubiera una hoja de papel (entre las rodillas) y la estuviera apretando”* o *“Arriba (el torso), tengo un gancho en el pecho que me levanta”*. Para supervisar a sus alumnas, Sandra acostumbra ponerse en cuchillas para ver más de cerca las pisadas de las alumnas. También puede unirse a ellas en una línea en el fondo del aula para avanzar todas juntas hacia el espejo indicando un tipo particular de caminata. También puede pasar por cada una de ellas tocándolas en los brazos, en las costillas o tomándolas de los hombros para explicar cómo debería moverse cada una de esas partes.

A Sandra, luego de dar durante más de 15 años clases, los cambios de las mujeres no dejan de sorprenderla: *“La gente cambia físicamente, en aspecto. (...) Mujeres que vienen como dejadas o con ropa ancha, cero femeninas, a veces con sobrepeso y de repente empieza tun tun tun y de repente la ves diosa total. Me ha pasado con muchas. Ves que el baile las hizo sacar un montón de cosas, no sólo la seguridad, sino la feminidad, más alegre.”* Incluso los directores contaron sobre muchos casos de mujeres cuyos maridos no las dejaban bailar y para quienes, llegadas al divorcio o a la viudez, bailar significaba una reivindicación personal de su deseo.

5. Estilo masculino

El estilo masculino, por su parte, requiere de un torso erguido, con el pecho afuera y arriba, brazos en ángulo de 90° con dedos estirados o en puño y manos que a veces se apoyan sobre el pecho, paradas sobre los talones (metatarsos al aire), movimientos de hombros hacia arriba y abajo (como en gesto de “qué me importa”, heredado de la rumba), pisadas fuertes y ruidosas hacia el suelo para destacar alguno de los tiempos de la música (si bien no es lo mismo, podría pensarse en la similitud con el malambo, pisadas fuertes, varoniles, de presencia imponente), patadas al aire a 45°, movimientos más cortantes o golpeados y movimientos pélvicos. La mayoría de estos movimientos son heredados de las danzas afro cubanas y conforman el *ser hombre* dentro de la salsa, una mezcla entre fuerza, virilidad, galantería y picardía.

La definición de los movimientos, el control tanto sobre las líneas rectas como sobre las ondulaciones, la fuerza, la velocidad y sobre todo la resistencia son consideradas claves de la calidad del bailarín varón. El goce en los hombres está relacionado con la demostración de la virilidad. En el contexto de las clases, los contenidos apuntan a que los alumnos incorporen este tipo de movimientos, pero en los ámbitos de profesionales y de competencia, se vuelve evidente la influencia de las técnicas de danza clásica, jazz y contemporánea.

Los hombres también dejan ver sus cambios estéticos y actitudinales: quizás bajan de peso, quizás comienzan a relacionarse de un modo distinto. Juan también reflexionó sobre esta transformación de los hombres, pero lo hizo de un modo más sintético: “Y, *la empiezan a poner*”. Y la expresión no es casual, porque el grupo considera que “salsero (o bachatero) mata galán”. Aprender a bailar eleva exponencialmente la posibilidad de “levantar” en el ambiente de la salsa, donde la carta de presentación no es un buen *chamuyo*, sino tener tan buena marca y *sabor* como para poder hacer gozar a una mujer en la pista.

Las transformaciones de los alumnos permite que podamos pensar la práctica del baile de la salsa como una llave que posibilita cambios en las personas, muchas veces buscados y otras, inesperados: modos de vestir, estilización del cuerpo, mayores

instancias de sociabilización, superar separaciones, iniciar noviazgos, incorporarse a nuevos grupos sociales, adquirir y gustar de nuevos consumos (música, recitales, ropa para ir a bailar, recitales, viajes).

Luego de ver los contenidos destinados a varones y mujeres por separado, nos adentraremos en el momento de la clase que, como la gran mayoría de los bailes sociales, los requiere juntos: bailar en pareja.

6. En pareja: la importancia de la marca

Luego de la indicación de los profesores, y para comenzar esta etapa, los alumnos se distribuyen por el aula en un círculo o semicírculo (dependiendo de la cantidad de alumnos) alrededor del/ los profesor/es, quienes se ubican en el centro para ser vistos por todos. Nuevamente los profesores explican sin música, primero los pasos y la secuencia que van a trabajar y luego acompañan las explicaciones con música. Aprender a bailar salsa implica la incorporación de saberes establecidos. No es la experiencia individual de moverse, sino que la enseñanza “se organiza en torno a un punto de llegada común y establecido” (Osswald, 2011: 140). Es decir que esta ubicación en círculo está destinada a que los alumnos primero copien y luego interioricen los movimientos que les son mostrados como referencia desde el centro por los profesores. Pero además, el resto de los compañeros ubicados en ronda se servirán de referencia mutuamente y todos trabajarán para lograr dominar los pasos y las figuras.

En el nivel principiante (I) los alumnos aprenden el paso básico. Desde una posición inicial enfrentados, el varón pisa el primer tiempo de la música con su pierna izquierda hacia adelante y la mujer hace lo propio con su pierna derecha hacia atrás. En el tiempo 2 el peso del cuerpo pasa a la pierna contraria. En el tiempo 3 se vuelve a pisar como el 1 y en el cuatro se hace una pausa, una retención del movimiento. En el resto de los tiempos (5-6-7) se repite la secuencia invirtiendo el pie (los varones pisan derecha –izquierda- derecha, mientras que las mujeres responden “en espejo”). Luego se pasa al resto de los contenidos básicos como giros y primeros desplazamientos o caminatas.

En las clases no todo es bailar. Muchos minutos son destinados a la corrección de los errores; éstas son casi siempre verbales y pueden estar dirigidas a un alumno en particular o a la clase en general. Juan y Sandra tienen diferentes modos de indicar correcciones, pueden hacerlo desde el centro del círculo o acercarse hasta donde está ubicada la pareja de alumnos que está teniendo dificultades. También pueden ellos tomar a un/a alumno/a para hacer la demostración.

Como es habitual en las clases de bailes sociales en pareja, hay mayor cantidad de alumnas mujeres que de alumnos varones. Por eso, se acostumbra que las mujeres que “sobran” se intercalen entre las parejas armadas y esperen su turno cuando se indica la “rotación”. Este es otro ejemplo del postulado del que hablamos anteriormente de *todos con todos* que colabora fuertemente con la sociabilización de los alumnos. Si bien parejas de baile o de la vida pueden asistir juntos a una clase en Candela, no bailan juntos durante toda la clase, sino cuando les toque el turno porque cada cierta cantidad de “pasadas”, los profesores indican “¡Roten!” y las mujeres se mueven una posición en sentido horario. Quien no tenga pareja durante un turno, deberá esperar hasta la próxima rotación. Los salseros consideran que esta situación que se da en la clase refleja parcialmente realidades cotidianas asociadas con algunos estereotipos de pensamiento femeninos (“*faltan hombres*”) y masculinos (“*Suelto a una y agarro a la siguiente*”) y motivo por el cual son rematados con la expresión: “*Es como la vida misma*”. Por esto es que, ante la habitual carencia de alumnos varones, Juan suele bailar con todas las alumnas. Y de ser crítica esa carencia, en el nivel principiante, Sandra ejecuta el rol de varón también. En el excepcional caso de que falten mujeres, Sandra *pasa por* todos los varones supervisándolos.

Bailar en pareja es una forma de comunicación, es un diálogo con otra persona y sea que esas personas se conozcan o no, si conocen el código podrán entenderse. Aprender a bailar es aprender un idioma. Y el elemento clave de ese idioma es la *marca*.

La marca es una indicación corporal por la que el conductor (o líder) le indica al conducido (o seguidor) si debe hacer un movimiento o no, cuál, en qué sentido, hacia dónde, por cuánto tiempo y/o cuántas veces. Complementariamente, el seguidor, deberá tener el suficiente entrenamiento en las figuras como para reconocer el pedido y

reaccionar en consecuencia (Carozzi, 2009 ; Liska, 2009). Lo que distingue a cada rol es la posibilidad de tomar decisiones o no con respecto a los pasos que se van a ejecutar.

En las clases de Candela (y en el ambiente en general) los varones aprenden a marcar y las mujeres aprenden a seguir. Este pensamiento tradicional y *machista*, si bien es reconocido y planteado, no presenta resistencia, es decir, los roles no sólo no son cuestionados⁴⁰, sino que por un lado no existe demanda por aprender ambos roles (salvo el caso de algunos profesorados) y por otro existe un gran interés por lucir cada vez más femenina o masculino, según el caso, lo que se evidencia en la gran oferta de clases y talleres de estilo femenino y masculino.⁴¹ En el ambiente del tango existe la propuesta *queer*: la “Técnica de intercambio de roles, que permite que bailen dos personas del mismo o distinto sexo” (Castro y Tusca, 2013: 3). Liska (2009) plantea que esta propuesta hace hincapié en el aspecto social y comunicativo del baile y que rechaza las “normativas de construcción de géneros”. Dada la ausencia en salsa del equivalente de clases “*queer*” de aquí en adelante cuando hablemos de la marca nos referiremos a los varones como sinónimo de conductores y a las mujeres como sinónimo de seguidoras.

Para marcar, el varón usa diferentes partes del cuerpo para realizar diferentes comandos: los brazos territorializan una cierta frontera en el abrazo inicial; las manos y los dedos tocan los hombros, los omóplatos, los codos, el cuello, las costillas, los huesos de las caderas los antebrazos de las mujeres para indicarles avances, frenos, giros, ondulaciones, etc. Con su torso el varón puede indicar sobre todo la dirección hacia la que debería mirar la mujer, ya que una de las consignas para ellas es buscar el torso del varón, volver a colocarse frente a él después de un giro o un alejamiento. En la bachata las rodillas del varón serán la herramienta principal para indicar repiques de caderas (ya que la posición inicial incluye un cierto intercalado de piernas).

⁴⁰ La página www.tangoqueer.com denuncia: “Y si bien es cierto que los roles -en el mejor de los casos- están pensados como complemento, la relación entre uno y otro es muy desigual, muy especialmente cuando cada rol se supone ligado de manera obligatoria al sexo al que se destina, sin que el intercambio sea una opción posible. Esta desigualdad radica, principalmente, en una diferencia de saberes. Mientras que el hombre-conductor es el depositario de la mayor cantidad de información, en relación a pasos y movimientos, la mujer-conducida es enseñada desde el principio a dejarse llevar, y el placer de la danza aumenta en la medida en que ella presenta menos resistencia y él mayor decisión. Como resultado de esta dinámica, una mujer sin un hombre que la guíe no puede dar un solo paso. Requiere de él para moverse y esto la vuelve dependiente.”

⁴¹ En los talleres de Bachata Estilo Femenino realizados entre junio y septiembre de 2015, el promedio de inscriptas fue de 80 mujeres, abonando cada una de ellas 300 pesos en promedio por tres horas de clase.

En el proceso de ir incorporando las figuras se cometen errores que obstaculizan el trabajo en pareja: pisotones, cabezazos, golpes con los codos, choque de rodillas, pérdida de estabilidad en los giros. En las clases Juan y Sandra explican constantemente los movimientos, tanto con sus cuerpos ejecutando los movimientos como con palabras: los contenidos quedan explicitados todo el tiempo, es decir que no pretenden que “intuitivamente” las personas entiendan los movimientos y el funcionamiento de las marcas. A los varones Juan les dijo frases como: *“Muchachos, es fundamental que el hombre marque. Al tiempo 3 ya tiene que saber que va a girar”*, que además de evidenciar que se requiere cierta fluidez en el manejo de la marca, también señala el rol de iniciador que tiene el varón en este baile. Es decir, la pareja baila como el varón indique. O *“¿Cómo le digo a la chica que no vaya con el cuerpo? Controlen. Va sólo la pierna”* u *“Hombres, miren que sin marca la chica no lo hace ni por casualidad”*.

A las mujeres se les explica y enseña que deben esperar que el varón “les marque” aunque ellas ya conozcan los movimientos de la figura. A las mujeres Sandra les dijo frases como: *“Mujeres, la mano va sostenida por si el hombre me la vuelve a pedir”* o *“Si él no me marca nada, yo hago tranquila el básico en el lugar y espero”*. Como vemos, los vocativos utilizados (“hombres”, “muchachos”, “mujeres” “chicas”, “damas”) refuerzan la idea de que los roles están asociados a los géneros.

Retomando a Carozzi (2009), la autora define como una “ignorancia sagrada” a ese desconocimiento imprescindible en las mujeres para poder “ser llevadas” (“ser bailadas”) por ellos. Pero, como dijimos anteriormente, las bailarinas invierten años de aprendizaje antes de llegar a ese nuevo estado de desaprendizaje. Para que un varón “la haga bailar”, la mujer debe saber bailar antes. Durante las clases, es habitual que, si bien quien le hace las marcas a Sandra es Juan, cuando ella desea explicar algo desde un momento puntual de una secuencia le diga cosas como *“Vení, marcame esto”* o *“Marcame desde esta parte”*. Es decir que en esos momentos se evidencia no sólo el modo en que están repartidos el conocimiento y el poder de decisión, sino que ambos roles son complementarios.

En este momento nos parece importante preguntarnos por el factor de la atracción y la seducción entre los alumnos cuando, como vimos, la cercanía corporal es

tanta. Para alguien que no baila en pareja, el hecho de abrazar a un desconocido en la clase puede resultar inquietante y/o atractivo. Como dicen Cano y Sisro: “lo más extraño en un principio es aprender a tomar el cuerpo del otro” (2006: 37). Sin embargo, en el contexto de una clase esa toma es un requisito explicitado: los profesores suelen indicar en Candela: “*Abrácense*”. “El abrazo conecta, comunica, expresa y mueve: compone aquello que deja de ser dual para funcionar como un solo sistema en movimiento” (Lucio y Montenegro, 2012: 211). Los alumnos con el tiempo empiezan a incorporar la situación del abrazo y entender lo importante que resulta para mejorar su técnica de baile. Sin embargo a los alumnos que se encuentran en pareja (novio/a) les resulta muy difícil explicar que la proximidad de esa toma no implica necesariamente una situación de seducción y de levante. Juan opinó sobre esto: “*Si tenés pareja estás perdido. Porque tu pareja no puede concebir que vos estés bailando, o que bailes con abrazo, un abrazo de baile normal es como muy fuerte, más para nuestra sociedad, que no está acostumbrada a eso.*”

Mientras los *candeleros* escuchan y ven las explicaciones de los profesores, es común que queden tomados de las manos o abrazados en pose de inicio durante varios segundos e incluso minutos, momentos en los cuales gracias a la proximidad corporal se puede sentir la respiración del otro, el latido de su corazón, la transpiración de sus manos, etc. Síntomas todos de actividad física pero también de tensión sexual. No pretendemos negar el erotismo del que están dotados muchos bailes sociales, pero intentamos matizar posturas como la de Pujol, quien sentencia que “El baile, esté donde esté, nunca es un ejercicio pasivo e inofensivo. El baile siempre es fuego, aunque su llama esté bajo control. Bailar no es como ir al cine o quedarse en casa leyendo. Se baila con hombres, se baila con sexo: las mujeres deben saberlo.” (2011: 109) o como las del preconcepción de que se va sólo para levantar. Si bien el levante es reconocido como una de las motivaciones que los varones tienen al iniciarse en la práctica del baile, también se dan las situaciones de que encuentran un desafío en el aprendizaje de la técnica y de que entablan amistades con aquellas mujeres a las que abrazan. El clima generalizado de la clase: sensualidad, sí, pero también música, humor, amistades, desafíos, hacen de la práctica del baile de la salsa algo con muchos más matices que la seducción como único

horizonte. Además del más simple -y quizás inverosímil para los no salseros- de los motivos: los salseros encuentran placer cuando sus cuerpos se mueven de ese modo al ritmo de esos sonidos. El goce del cuerpo salsero encierra más sentidos que exclusivamente el sexual. Germán, riéndose del alumno principiante que fue, contó que si bien se había acercado al baile para conocer mujeres, su personalidad obsesiva y su firme objetivo por terminar de aprender los tiempos y los pasos, hicieron que hasta ignorara a la persona con la que estaba bailando, todo lo que ocupaba su cabeza era el mantra “123-567” (la cuenta de los pasos de salsa). *“Si me ponían adelante un travesti, yo bailaba salsa, si me ponían un tango yo bailaba salsa”* –bromeó.

Miguel tiene 33 años, es peruano y desde su adolescencia vive en Buenos Aires. Es alto, delgado y de carácter aparentemente sereno. Separado y con un hijo de 6 años, vive en Martínez y trabaja como soporte técnico en el área de sistemas de una compañía de tecnología. Su experiencia es un buen ejemplo de varios de los ejes de esta tesina: en primer lugar, al igual que muchos otros peruanos, y a diferencia de los porteños, sí han crecido escuchando salsa reforzando la creencia de que los latinos desde México hasta Perú tienen ese sabor latino o cadencia de un modo natural en la sangre. En segundo lugar retomó el baile de la salsa luego de su separación y en tercer lugar se volvió *“adicto”* cuando comenzó a tomar clases regularmente. En 2012 Miguel bailó en ocho coreografías de la muestra. Sus compañeros de trabajo alternan su postura entre decirle que es gay por bailar moviendo las caderas (“eso es de puto”), afirmarle que seguro se acuesta con todas esas chicas cuando lo ven en los videos (“Van a bailar sólo para levantar”) y, ante su negación, volver a catalogarlo de gay por no aprovechar para acostarse con todas esas chicas cuando baila tan sensualmente con ellas (“Si no te acostás con esas, entonces sos puto”).

En Candela los varones son educados en la galantería. Es un valor en la escuela el trato respetuoso a la mujer. Podemos pensar que, para algunos varones, habilita la oportunidad de incorporar y aplicar un tipo de abordaje en el que no fueron educados anteriormente, sobre todo recordando que en las salseras imperan códigos de comportamientos y rituales de abordaje con fines sexuales muy diferentes a los que

pueden darse en los locales de música dance (Gallo, 2009), cuarteto (Blázquez, 2004, 2011, 2012) o tango (Liska, 2009 ; Carozzi, 2009, 2011, 2015).

La película *Take the lead*⁴², traducida como *Ritmo y seducción* en nuestro país, cuenta la historia verídica de Pierre Dulaine (Antonio Banderas), un profesor de baile que comienza a enseñar bailes de salón a los alumnos con peor conducta de una escuela de un barrio pobre. En una de las escenas Dulaine es convocado a una reunión de padres y directivos para plantearle la incomodidad que les provocaba el hecho de que los alumnos aprendieran esos contenidos en lugar de los estrictamente académicos. Él le ofrece su mano a la directora de la escuela y la invita a bailar en un abrazo, apenas balanceándose en el lugar, mientras dice: “Si ella me permite guiar, está confiando en mí, pero más que eso, está confiando en sí misma. Ahora bien, si su hija de 16 años es fuerte y segura y confía en sí misma, ¿qué tan probable es que un idiota la deje embarazada? Y si su hijo puede tocar a una chica con respeto, ¿cómo tratará a las mujeres a lo largo de su vida?”⁴³ Estos son también postulados salseros.

La educación en los bailes sociales es también una instrucción en un tipo de acercamiento respetuoso y cortés. Podríamos pensar este aspecto como dos caras de una misma moneda. Para los varones, tener acceso a un modo más formal y galante de interactuar con mujeres, además del contexto favorecedor del ambiente salsero, puede ser un modo de ingresar en una nueva etapa de su ciclo vital que les permita superar situaciones traumáticas o caducas del pasado. Asimismo, es posible interpretar que este ambiente representa para las mujeres oportunidades viables y atractivas para ser abrazadas, guiadas y contenidas por los varones (aunque ninguno de ellos sea su pareja romántica). Sobre todo cuando los hábitos de un abordaje romántico son tan distintos a los de los boliches *comunes* y cuando entre tantas clases y salidas es probable que alguno de esos varones les interese y, por medio de la sensualidad de los movimientos que aprendieron, puedan hacérselo notar.

Analía es abogada y tiene 33 años, es soltera y hace un año se fue a vivir sola a un monoambiente. Su baja altura y menuda contextura física se combinan con una

⁴² Godsick, C. , Grace, M. y Nabatoff, D. (2006). *Take the lead* [cinta cinematográfica] Estados Unidos. NewLine Cinema

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=zlWRh9fotZQ>

personalidad chispeante. En una de las entrevistas grupales, comentó que antes de empezar a bailar salsa en 2008, bailaba danza árabe y axé y que le *“faltaba bailar en pareja”*. Cuando le pregunté qué le llamaba la atención de eso bromeó: *“Los chic...no, mentira”* y todo el grupo rió. Sería ingenuo pensar que esa respuesta pícaro sólo fue un chiste. Vemos en el ambiente salsero una reproducción de la versión de la heterosexualidad donde las mujeres son deseadas y abordadas y los varones ofrecen su rol de contención y seducción. Para ambos, varones y mujeres, podríamos pensar en el baile como un modo de darse la oportunidad de conocer a alguna potencial pareja, de volver a creer en el amor. Pero también, en caso de que eso no suceda, un modo de incorporarse a un nuevo grupo de pertenencia. Del ambiente salsero no necesariamente las personas conseguirán una relación romántica, pero definitivamente es un lugar donde ello es posible.

Ampliando sobre la técnica del baile en pareja, Juan suele insistirles a los varones sobre la importancia de no sólo no lastimar a las mujeres, sino de hacer lo posible para que los movimientos les queden “naturales” y “cómodos”. También usa metáforas destinadas a los varones: *“Yo continúo el movimiento de ella, como si fuera una puerta que se abre”* o *“Camino pero como ignorándola, yo extendiendo la mano y la espero, ella va a venir”*. En complementación, a las mujeres se las instruye para que giren sin estorbar ni golpear al varón⁴⁴, para que esperen la marca. Las mujeres no deben *“marcarse solas”*, es decir que no deben hacer movimientos que no les fueron indicados, no deben hacer conjeturas sobre lo que va a venir, ni predecir la resolución de una figura sólo porque conocen cómo se inicia. Para recalcar la importancia de esto, en las clases los profesores usaron expresiones como: *“No se tiren como locas desatadas. Si el hombre hace ésto y las quiere frenar tiene que poder. Si van como bola sin manija, se caen. Denle lugar a la duda”* o *“Vos cruzás porque sabés que tenés que cruzar. ¡No! Sacatelo de la mente”* o *“Se aflojan porque saben lo que viene, pero en pista eso no se puede”*. Carozzi (2009) recogió la expresión de que para bailar el tango es necesario que la mujer deje la cabeza en la mesita de luz y sólo se deje llevar por el conocimiento del varón.

⁴⁴ El golpe más común son los codazos a la cara del varón en el momento de los giros.

A medida que se mejora la técnica van cambiando las exigencias en los diferentes niveles. En el nivel II (intermedio) se complejizan tanto los giros (que pasan a ser uno y medio y dobles) como las figuras, se empieza a exigir dominio de los pasos incluso en los casos en que se acelera el *tempo* de las canciones y se empieza a manejar la improvisación, es decir, no sólo cumplir con las figuras pautadas, sino que se les pide que utilicen lo aprendido libremente, tal como lo harían en una pista de baile, dado que cuentan con las herramientas más importantes.

En el nivel avanzado (III) se exige además de todo lo anterior, dominio de los pasos en velocidad y prolijidad en los movimientos. Es posible pedir triples giros, ir al *relevé* (pararse sobre la media punta, es decir, sobre el metatarso). Se incrementan la cantidad de cambios de frente⁴⁵ y los *amaques* o *frenos*⁴⁶. A estas clases pueden llegar a asistir profesores de la escuela y miembros de la compañía de baile de la escuela. En este nivel, además, los profesores no bailan ni se mueven tanto, sino que se dedican más a observar y corregir porque los alumnos ya saben cómo moverse. Las correcciones pasan a ser más verbales, es decir que los profesores no se ubican en el centro del salón tan seguido a demostrar cómo lo están haciendo incorrectamente y cómo deberían estar haciéndolo, debido a que los alumnos tienen incorporadas los nombres de las figuras y las posiciones y son capaces de corregir sus errores con el simple hecho de que se los indiquen verbalmente, por ejemplo: “*Es como una ‘cumbia’ pero desplazado*” o “*No es un swing, es un giro a la izquierda, eso le cambia la intención*”. Las figuras fluyen mucho antes y si bien hay lugar para el chiste, están más exigidos en intensidad, precisión y expresión, lo que les requiere una actitud concentrada y de autoexigencia.

Si bien podríamos pensar que los profesores son los encargados de determinar las promociones de los alumnos a los niveles siguientes, en las entrevistas surgió un malestar en ellos porque esto no se da así. Consideran que en Candela es habitual que algunas personas “*sin autocrítica*” decidan su propia promoción y asistan a clases de un nivel superior al que les corresponde. Esto genera un descenso en el nivel general de la clase porque a algunos alumnos no les sales los pasos y/o las figuras y una baja en el

⁴⁵ Desde una posición con un frente (se mira hacia cierto lugar) se pasa velozmente a la posición que tiene el frente contrario (se mira a un punto 180° distanciado del primero)

⁴⁶ Atinar a hacer un movimiento hacia un sentido, pero retenerlo para rematarlo uno o varios tiempos después hacia el mismo sentido o cambiarlo.

entusiasmo de los alumnos que se encuentran correctamente nivelados. El malestar se da porque los profesores no hablan con estos alumnos “desubicados” para explicarles que todavía no están listos. Lucrecia tiene 23 años, estudia arquitectura y trabaja como empleada en Tribunales. De contextura corpulenta y grandes caderas, queda alejada del estereotipo de la bailarina esbelta, sin embargo tiene una gran técnica y es una de las alumnas más destacadas de Candela. Con ansias de superarse y molesta por el tema de la falla en la nivelación de los alumnos expresó: *“En un Salsa 3 que debería ser el nivel más avanzado, bajan el nivel por gente que no engancha (...) El tema es que al ser un baile en pareja, si una mujer no está apta para el nivel de la clase que está haciendo, perjudica al hombre y viceversa. Es una clase en equipo, no es una clase individual.”*

Es normal que los alumnos que se ven bloqueados por alguna dificultad se frustren y lo expresen: *“No me sale”*, *“Estoy trabado”*, *“Me mareo mal”*; también se puede ver en sus caras el desconcierto si una figura los sorprende y desconocen (abren mucho los ojos) o la tensión (están serios, contando en voz baja, con la mirada perdida de la concentración, mordiéndose los labios). Pero más allá de eso, los profesores no dejan de demostrar con sus cuerpos y de explicar con palabras aquello que deberían lograr, aunque sea gritando los nombres de las figuras o los tiempos musicales, saben que en la repetición terminarán saliendo los pasos porque aseguran no dar a cada nivel nada que no puedan manejar.

Los alumnos viven las clases con dedicación, alegría y ante las dificultades, también con frustración. Es muy común que conversen y se ayuden entre ellos y hasta bailen tentados de la risa. Sin embargo a veces también se viven momentos tensos. Los directores en ocasiones discuten delante de los alumnos: hablan bajo entre ellos, no se ponen de acuerdo sobre qué indicaciones dar, discuten sobre qué canción hacer sonar y a qué velocidad, entre otras cuestiones. Esto no pasa inadvertido para los alumnos, que dependiendo de la confianza que tengan, se mantienen en silencio, se ríen o hacen comentarios como *“Tíos, no se peleen que me pongo nerviosa”* o *“Ay, esas miradas que se clavan...”*. Inclusive ha llegado el caso en que Juan abandonó alguna que otra clase para evitar seguir discutiendo, dejando los alumnos a cargo de Sandra. También las dos semanas previas a la muestra de fin de año el humor de Juan se tensa y se vuelve más

serio e intolerante, exigiendo concentración, asistencia y compromiso de todos (esto lo desarrollaremos en el tercer capítulo). Cuando esos momentos o épocas de tensión se desvanecen todo vuelve a la normalidad.

Por último, si bien hay características que los pasos y figuras deben cumplir para ser considerados correctamente ejecutados (precisión en los tiempos o respeto al sentido de los giros, por ejemplo), y si bien hay un ideal de movimiento, hay un reservorio destinado a lo gestual de cada persona; nadie baila igual que nadie. “Aunque se realicen los mismos pasos y figuras, cada estudiante tiene una personalidad diferente que determina la actitud y la expresividad hacia el baile.” (Romero-Barquero: 2013: 39). Hay un punto de llegada establecido, pero, como señala Morel: “...sobre la base de algunos rasgos estilísticos genéricos, cada pareja de *performers* realiza de manera peculiar el acto de ejecución de baile” (2011: 216).

7. Final de las clases

Luego de una hora de trabajo la clase llega a su fin. Como parte de las conclusiones del análisis del curso de baile popular, Romero-Barquero señala que “al alumnado le interesó y disfrutó el curso porque ponía atención a las instrucciones, practicaba los pasos, se ayudaba entre sí, se entusiasmaba (aplaudía, gritaba de la alegría, de vez en cuando) y, al final de la clase, aplaudía por el trabajo realizado.” (2013: 29). Muchos de estos comportamientos pudieron ser observados en Candela, lo que refuerza el supuesto de que el aprendizaje de un baile popular es inseparable del placer que provoca el movimiento del cuerpo y de la experiencia de interactuar entre pares.

En Candela las clases finalizan con aplausos generalizados pero se suma un comportamiento habitual más: la grabación de la secuencia trabajada. Los profesores hacen la demostración final de la figura de la clase mientras entre uno y cinco alumnos los filman con sus cámaras digitales o teléfonos celulares. El objetivo de esto es recordar lo aprendido como herramienta y habitualmente también se comparte con el resto de los compañeros en los grupos cerrados que se arman en Facebook (la red social

favorita de los salseros). Además, durante el trabajo de investigación observamos que los salseros en ocasiones publican en sus cuentas de Facebook si van a asistir a una clase y qué emoción les representa (si descargar tensiones o si la extrañaron luego de faltar) y también si asistieron a una y cómo se sintieron después: “*Confirmado: bailar hace bien*” o “*...sin lugar a dudas el bailar pone mi mente en blanco*” o “*¡Bailar me hace libre!*”. Es decir que acudiendo intencionalmente a un consumo cultural puntual, los sujetos lograron lo que buscaban: revertir los estados de ánimo de tristeza, angustia o nostalgia que las situaciones adversas que viven les pueden provocar (Spataro: 2011).

Ya hemos analizado los contenidos destinados a varones, a mujeres y a ambos en Candela, pero el ambiente salsero no se desarrolla sólo dentro de las aulas, sino que lo hace fuera del contexto de laboratorio que una clase pareciera ser (donde los factores son de algún modo controlados). Cada clase se produce en un presente de aprendizaje pero, aunque sea de un modo implícito, guarda el objetivo de ejecutar lo aprendido en una pista de baile, donde lo que reina es la improvisación y la necesidad de una buena marca.

CAPÍTULO DOS:

“Salseros, si llaman, yo vengo”⁴⁷

Horas pista: el momento de aplicar lo aprendido

*“Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir.”
(Las puertas del cielo, Julio Cortázar)*

El objetivo de este capítulo es investigar sobre qué significa y en qué consiste ir a bailar. Para ello, indagaremos tanto la iniciación en la pista de quienes hace poco asisten a clases de salsas y bachata y los hábitos que recorren a quienes ya son experimentados en la práctica del baile. También describiremos los ambientes de las salseras a las que más concurre el grupo de alumnos de Candela. Analizaremos los códigos de vestimenta y comportamiento al momento de saludarse, de ubicarse en el local, de sacar a bailar y de compartir la pista junto a tantos otros bailarines. Ahondaremos en lo que los salseros llaman “conexión” al bailar y su relación con los movimientos que se observan en la pista.

Para comenzar nos preguntamos ¿Qué significa empezar a ir a bailar?, ¿Qué es lo que un principiante tiene que hacer, cómo se prepara para dar ese paso? ¿Tiene miedos, cuáles?

1. Ser principiante y salir a bailar

Para un principiante pasar de la clase a la pista de baile no es nada fácil. Toma incluso meses animarse a dar ese paso porque se teme varias cosas: hacer “el ridículo”: para los varones “*hacer él básico toda la canción*”, lo cual haría “*que la chica* (que saquen a bailar) *se aburra*”; para las mujeres, “*no poder seguir*” al varón, ser vistos con mala cara por quienes sí bailan, por nombrar sólo algunos miedos. En paralelo, quienes ya bailan remarcan lo importante que es ir a bailar para completar y potenciar cualquier aprendizaje, lo dicen con expresiones como “*si no vas a bailar no tiene sentido*” y “*en la pista se ven los pingos*”, queriendo decir que no hay clase que prepare a una persona

⁴⁷ Fragmento de la canción “Abre que voy” de Miguel Enríquez (Sácala, sácala, 2004) y popularizada por Los Van Van, utilizado como lema por los salseros.

para poder manejar el grado de incertidumbre, improvisación y reacción que palpita en una pista de baile. O, como preferimos nosotros decirlo: son *horas pista*.

Las pocas herramientas con las que cuenta un principiante, servirán para empezar. Desde esa primera vez y en adelante, el grupo se transformará en uno de los factores claves y centrales de este pasaje. Como vimos en el capítulo anterior, los alumnos con el paso de las semanas van construyendo conjuntamente un nuevo grupo de pertenencia que les dará el coraje necesario para afrontar la primera vez en una pista de baile y ayudará a que todos pasen un buen momento al compartir todos por igual la misma sensación de seguridad. Esto los lleva a bailar todos los temas contando los tiempos musicales (incluso en voz alta) o practicando las figuras que aprendieron en clase, y quizás se sienten a mirar a los que están bailando. Para todos, esta situación forma parte del entrenamiento. Y, como hay principiantes de todas las edades, contexturas físicas y profesiones y clases sociales, nuevamente se empieza a cumplir el postulado de *todos con todos*.

En las entrevistas con los candeleros, el tema del grupo surgía siempre espontáneamente, cada uno de ellos reconocía que no se hubiera animado a seguir adelante o a probar tantas cosas de no haber sido por el apoyo que recibió de su grupo de amigos. Y reflexionamos sobre qué significan los grupos una vez ubicados en la adultez. Maxi tiene 40 años, es empleado administrativo de una clínica en la zona de Congreso y baila desde hace dos años, cuando al pasar por la puerta de Candela y ver el cartel sintió curiosidad de probar algo nuevo luego de haber logrado bajar 20 kilos. Haciendo un racconto de su vida, pero suponiendo que aplicaría a la de muchos, comentó:

“Yo creo que terminada la universidad o el secundario, o lo último que uno termine de estudio, llega una etapa en que se acabó el grupo grande y aparte empezás a crecer, tus amigos se casan, tu familia, y llega un momento en que uno se empieza a juntar cada vez con menos gente, porque la situación no se da (...) Yo hice pilates, tae kwon do, teatro, me encanta hacer de todo y en todos los grupos notaba que pasaba lo mismo, que la gente iba, se reunía con gente y encontraban un grupo de pertenencia.”

Es decir que, finalizada la escuela secundaria -de alta regularidad en relación con horarios y miembros-, una vez lanzados al mundo adulto, las personas deben esforzarse

por conseguir alternativos y habituales espacios sociales de encuentros placenteros. El baile –y más una escuela- es una de las opciones. Frith (2001) plantea la mutua implicación de la experiencia de la música y la experiencia de identidad, que es en esa experiencia donde también se dan forma los lazos sociales forjados. Que compartir una música es compartir una comunidad emocional. Es decir que en el compartir de Candela, los alumnos se definen a sí mismos como individuos al tiempo de como miembros de una comunidad. La pista es donde (tanto sea en una salsera o en un social) los candeleros se registran entre sí, se tienen aunque sea “de cara” y comienzan a interactuar y pueden vincularse más profundamente.

Luego de analizar el ritual de iniciación, las preguntas que surgen, se vinculan con el o los sentidos atribuidos al hecho de ir a bailar salsa. Es decir: ¿Cómo deciden los salseros a dónde ir? ¿Cuáles son los rituales que acompañan y constituyen esas prácticas?, ¿Cómo se visten? ¿Cuáles son las cosas que sopesan? ¿Cómo se comportan los bailarines dentro de una salsera a la hora de saludarse, ubicarse en las mesas, sacar a bailar, ocupar un espacio en la pista de baile? ¿Qué sienten cuando conviven entre todos en esa pista y es igual de probable bailar con un amigo como con un completo desconocido?

Los alumnos de Candela concurren habitualmente a una cierta cantidad de salseras (locales bailables a los que se puede asistir todas las semanas) y fiestas (salones alquilados por organizadores de eventos para una fecha en particular). Ellos son El After (miércoles de 22:00 a 02:00) ubicado en el barrio de Congreso y La Casa de la Salsa y Agua (viernes y sábados 00:00 a 06:00), ubicados en Almagro y Palermo respectivamente. La tercera opción para ir a bailar son los sociales, que son fiestas que se llevan a cabo en las escuelas generalmente los domingos y aproximadamente de 20:00 a 00:00 horas. Allí pueden presentarse coreografías de alumnos y coreografías profesionales para ser brindadas como shows y atractivos para los concurrentes.

Un aspecto muy importante es el tipo de música que se pasará en el evento. Esto se indica con una expresión que utiliza porcentajes, por ejemplo: “50/50”, que quiere decir que se pasará salsa (de los distintos estilos) y bachata en igual proporción. Y luego existen diferentes combinaciones de eso, como por ejemplo “70/30”. Hay DJ’s que se

especializan en uno u otro ritmo y son reconocidos por eso y por tener el poder de “*leer la pista*”, que significa que ésta nunca se vacíe y se encuentre constantemente convocando bailarines.

Las promociones e invitaciones de todos estos eventos consisten principalmente en *flyers* digitales, eventos y publicaciones en Facebook donde se utilizan expresiones como “No te lo podés perder”, “La lluvia (o el frío) no nos para” o “No te preocupes por la hora de vuelta porque el lunes es feriado”, “Vení a cortar la semana”, “Descuento por lista hasta las 2:00 am”, “Shows en vivo”. Además, las imágenes de esos *flyers* muestran, parafraseando a Carozzi (2015), una “salsa postalera” (de postal turística), donde los bailarines representan la pasión o el sabor caribeño y la destreza mediante miradas a los ojos, cercanía de bocas, ondulaciones de torsos y caderas, elevaciones de rodillas y brazos y aperturas de piernas. Los ideales estéticos de cómo deberían lucir los artistas salseros son un modo más de convocar para admirar los shows y para motivar a los concurrentes a bailar.

Al momento de elegir a dónde ir, existe un referente indiscutido en el grupo de Candela: Francisco. Padre, abuelo, contador y bachatero de alma, es el emblema de la escuela. Tiene 57 años y cuando Juan reflexionó sobre su rol dijo: “*Hemos creado un monstruo*”. Francisco conoció a Juan y Sandra cuando todavía trabajaban en otra escuela. Ella recuerda que cuando lo vio llegar de traje y maletín pensó: “*Este tipo no vuelve nunca más*”. Pero Francisco es otro gran ejemplo de gente que se ha “enfermado” de baile. Llegó tímido a su primera clase y durante mucho tiempo no se animó a ir a bailar. Incluso las primeras veces que fue a bailar, su inseguridad era tal que no bailó. El único modo de afrontar ese desafío fue rodearse de pares y de incentivarlos para que lo acompañaran. Con el tiempo, la gente empezó a preguntarle “¿Qué sale hoy?” y un día se dio cuenta de que se había vuelto un referente de las salidas. “*Y así en los lugares me empezaron a decir que no pagaba, me daban un champucito, un pase vip, free, cada tanto un vale de consumición*”. Frente al desconcierto decidió, junto con unas amigas, armar el conocido “GRUPETE DE SALSEROS Y BACHATEROS”⁴⁸ en Facebook, con más de 3.000 miembros a

⁴⁸ <https://www.facebook.com/groups/288590434536558>

diciembre de 2015. Allí Francisco publica a dónde se puede ir cada día y recomienda canciones que comparte desde Youtube.

En base a día, horario, zona, promociones y shows, los salseros eligen a dónde van a ir. En ocasión de festejo de cumpleaños de algún integrante del grupo, la asistencia se eleva, es uno de los factores más convocantes. Si bien los salseros dicen que pasan por un estado o período de “adicción” o “enfermedad” por bailar salsa, la verdad es que los salseros no salen ni todos los días ni todos los fines de semana. Si están con otras responsabilidades (recordemos que todos los entrevistados trabajan y/o estudian), deciden “guardarse” para las ocasiones especiales, como cumpleaños o sociales en su propia escuela.

En los registros de campo pudimos observar que al llegar a una salsera o fiesta los ambientes están en penumbras, con bolas de espejos, luces de colores y en muy pocas ocasiones láser y humo (que están más asociados a boliches “comunes”). Muchos lugares cuentan con mesas y sillas alrededor de la pista y en ocasiones estas pueden estar reservadas. Algunos locales tienen dos pistas, donde pasan en una salsa y en otra bachata y algunos otros tienen una pista sola donde alternan ambos ritmos por “tandas”. En los sociales, los salones de clase son ambientados como pista de baile y se ofrece una barra y buffet económicos.

Los salseros, al encontrarse, se saludan informalmente, con besos, abrazos, mantienen pequeñas conversaciones. Los grupos se ubican juntos en las mismas mesas, donde amontonan sus abrigos, carteras y bolsos. Pero si bien disfrutan de las conversaciones, tienen deseos de bailar, no pasará mucho tiempo para que se calcen sus zapatos baile. La compra de estos zapatos se da luego de un período de prueba en el aprendizaje del baile. Como se trata de un gasto importante⁴⁹, es una compra que se realiza estando seguro de que hay un compromiso con la práctica. Ese momento, en los principiantes, por lo general está relacionado al momento de la preparación de una coreografía para la muestra de fin de año, tema al que nos abocaremos en el tercer y último capítulo. Luego del momento de la compra, los zapatos podrán ser usados por los salseros indistintamente en clases, salidas a bailar y escenarios.

⁴⁹ En diciembre de 2015 rondan los 1600\$.-

Los salseros no dicen tener sólo ganas de bailar, también pueden decir tener “necesidad” de bailar o si en ocasiones están cansados, pueden decir “no poder evitar” hacerlo si un tema siente que “los llama”. Como dice Pujol, “Su tiempo es el tiempo de la fiesta: liberador, purificador, terapéutico” (2009: 74). Quienes gustan de los ritmos de la salsa y la bachata, alternan entre una pista y otra para bailarlos a ambos. Entrada la noche, la pista está cargada, los vidrios y espejos empañados, la gente transpirada, botellas y vasos por todos lados. La música suena a todo volumen.

Existe una afición por una cierta estética salsera y bachatera en cuanto a la moda. Blázquez, para el ambiente del cuarteto, define que *producirse* es “arreglar su presentación personal de un modo diferente del de la vida cotidiana del trabajo y/o la escuela.” (2012: 292); mientras que Cano y Sisro, ya para el ambiente específico de la salsa, plantean que: “Pensar en la vestimenta que se usa para bailar es pensar en cierta producción, realizada premeditando determinadas variables como ser la comodidad, la seducción, la disponibilidad de atuendos y la autoestima” (2006: 103). Comodidad y seducción son aspectos considerados al momento de elegir vestimenta. ¿Lo que visto, me permite bailar más cómodo? ¿Me hace ser más atractivo, más salsero? Pero a final de cuentas nadie está obligado a atenerse a eso. En las noches relevadas pudimos notar que las mujeres más “producidas” podían vestir vestidos cortos tipo *coctail* o con vuelo, minifaldas, tops, shorts y calzas. Las mujeres de cuerpos más privilegiados se animan a mostrar las piernas o la panza. Los varones más producidos podían vestir jeans chupines, camisas al cuerpo, chalecos (éstos están asociados a varones con buen físico y buen nivel de baile), incluso sacos. En ambos casos con zapatos de baile. Pero estas prendas de moda y más elegantes, como dijimos, no son obligatorias. También serán aceptados jeans, remeras, zapatillas, sandalias. Lucrecia reflexionó sobre todos los factores que pueden atentar contra el estar muy producida en una salsera: “...*que lo que me pongo si doy un giro no se me levante, que no tenga mucho calor en el segundo tema, que no tenga mucho frío cuando salgo (...) ¿Qué me pongo para que si me agarran de acá no se me marque el rollito? (...) Maquillaje cero, ¿para qué me voy a maquillar si voy a bailar tres temas y voy a estar empapada?, todo lo que me puse se me va a salir.*”

Los salseros lidian con la transpiración que les produce bailar enérgicamente y con el hecho de que se baila abrazando a otra persona, por lo que pueden llegar a cambiarse de remera o camisa una o dos veces durante una misma. Si los salseros van a bailar luego de alguna clase o ensayo, no es de extrañar que lleguen cargados con mochilas y bolsas, y que las amontonen en algún rincón o mesas (jamás en la pista de baile). Las mochilas también pueden contener toallas y desodorantes, ellos saben de antemano que van a transpirar.

Más allá de la vestimenta elegida, uno de los comportamientos que incorporan los salseros y bachateros es el de posar como bailarines en las fotos: las mujeres adquieren el hábito de adelantar un pie en punta, de llevar el talón de su mano al hueso de la cadera con los dedos hacia abajo (visualmente esto acentúa esa curva), de elevar y estirar sus brazos como si fuera el final de una coreografía. Los varones empiezan a jugar con sus cuerpos de frente y de perfil y a llevar sus manos a sus caderas o cinturones o a cruzarse de brazos en pose recia.

Una vez que los salseros decidieron a dónde ir y qué vestir, llegaron y se ubicaron, ¿Cómo bailan? ¿Cómo lucen bailando? ¿Cómo se mueven sus cuerpos? ¿Qué sienten al bailar? ¿Cuál es su relación con la música, con el otro con quien están bailando? ¿En qué se fijan, qué miran? ¿Son mirados? ¿Cómo conviven en la pista?

2. Los cuerpos en movimiento

El primer párrafo del libro “La música cubana” dice: “Uno de los principales arquetipos de Cuba es la ardiente negra o mulata de caderas cimbreantes abandonada a la ebriedad de los tambores” (Leymarie, 2003: 7). La precisión técnica del baile coincide con un imperativo emocional: el goce. Quien baila bien salsa no sólo ejecuta correctamente, goza. Y no sólo lo debe sentir, sino que lo debe expresar físicamente con sonrisas, frunces de cara, gritos, entregas de peso, cabezazos. Hay un ideal de éxtasis o de ebriedad por el baile. Aunque estos estén fríamente calculados. Gozar es un objetivo, pero puede ser también fingido y quienes ven bailar afirman poder notar la diferencia entre quien “*se entrega*”, “*lo deja todo*” y quien “*está en pose*” o “*es sólo técnica*”.

Podemos pensar que en los ambientes de baile, y a través de los actos performáticos de los sujetos, se construyen significados socialmente compartidos de los que el cuerpo de los salseros y bachateros debería ser. “La performance dialoga con la normatividad de sus contextos” (Liska, 2009).

Algunos de los movimientos pueden obtener su propio nombre en relación a lo que visualmente ejecutan o emulan con hombros, caderas, codos, cintura, como pueden ser *tembleque*, *batidora*, *meneo* (Rodríguez, 2005). Mientras que en las descargas (momento en que los músicos de las orquestas improvisan y demuestran su virtuosismo tocando su instrumento), los varones *sueltan* a las mujeres (es decir que dejan de tomarlas de la mano para bailar) y ambos empiezan a ejecutar pasos tipos *shines* y movimientos de rumba (ligados a danzas africanas) mientras sus cuerpos dialogan con los tambores, timbales, vientos o pianos de la música.

Una de las constantes que se observaron durante todas las conversaciones y entrevista fue la dificultad de las personas para definir *sabor*. Muchos de ellos ni siquiera pudieron acudir a palabras, sino que comenzaban a mover la cabeza, los hombros o las manos acompañados por frases entrecortadas como “*es como...*”, “*es otra cosa....*”, “*y....cómo te explico*”. Carlos, uno de los profesores, logró armar la expresión “*es como un fuego interno. Cuando conectás con vos mismo y con la música, el cuerpo actúa en consecuencia.*”

En la salsa, pero sobre todo en la bachata, podemos observar un comportamiento casi contrario al “adecentamiento coreográfico” del tango (Liska, 2009). En los últimos años las ramas de la bachata (urbana y sensual) pidieron más ondulaciones, contoneos, cercanía de los cuerpos y rostros y poses sensuales. La pausa en el tango, explica la autora, “tenía una funcionalidad específica para la danza que era habilitar el momento lúdico y erótico del baile. En este marco producido desde la música, se realizaban los famosos ‘cortes y quebradas’ del cuerpo” (2009: 18). En la salsa y en la bachata los cortes y los silencios son usados para realizar sensuales poses que pueden ir desde la simulación de un beso, a un abrazo apretado, entre otros.

Una pista de salsa en su mejor momento es una masa uniforme de enredos y desenredos. Aquí también los salseros consideran al baile como una analogía de la vida.

Hay un video⁵⁰ que circula por Facebook que cuenta con gran aceptación de los salseros. Habla sobre lo que bailar salsa significa, sobre cómo debería entenderse su propuesta y así, disfrutarse.

Si el cuerpo es un templo, hay que organizarle un ritual (...) Pocos ritmos pueden contarnos con tan fresca memoria lo que significó ser esclavo y luego liberarse. Y uno viene también aquí a liberarse. Ya al momento de sonar la música de cierta forma estamos poseídos. Y el siguiente paso es poseer a alguien más, sacarla a bailar (...) Si vas a dominar a alguien en la pista es porque conoces la responsabilidad que eso implica. El primer contrato que adquieres con tu pareja es (...) hacerla brillar, convertirla en la encarnación del ritmo (...) Igual que el buen amante, la prioridad es que en esa canción sea primeramente feliz ella. (...) Le vas a dar vueltas como el destino y si la vida los hace nudos, tú los vas a desamarrar, esas son las historias que cuentan las piernas y los brazos.

Con extensiones y contracciones, la pista parece un gran ser cuyos órganos se están moviendo y al que, con sus movimientos, cada uno de los bailarines le va afectando su relieve nunca plano, sino sinuoso y con ondulaciones.



18



19

Figura 18: baile social en Candela. Figura 19: pista de El After.



20



21

⁵⁰

<https://www.facebook.com/rosariosalsa10/videos/vb.111838428840546/10152318151593539/?type=2&theater>

Figura 20: pista de La Casa de la Salsa. Figura 21: pista de Agua.

Para estos salseros la cantidad de baile de una noche es la unidad de medida para evaluar su calidad. No es de extrañar que a la pregunta: “¿Cómo la pasaste?” la respuesta sea del tipo: “Genial, bailé un montón”, evidenciando la articulación de ambos factores. Como dice Gallo, en relación a otro contexto de baile social “‘el baile’ y ‘lo musical’ se encuentran no solo vinculados, sino estrechamente implicados, al punto que no se diferencian en las mismas alusiones de los participantes a estos eventos. ‘La música estuvo / está buena’, se traduce en ganas y en un impulso de bailarla (2009: 51). Y también: “el baile no solo es una interpelación posible sino más bien esperada” (ídem: 52). A diferencia del tango, no existe en los ritmos caribeños nada como “la independencia de la música de su funciónailable” (Liska, 2009: 8). No existe la salsa o la bachata para escuchar⁵¹. Si bien las prácticas de escucha de este grupo incluyen poner canciones para estar en la casa o mientras manejan, ellos sienten que podrían dejar todo y ponerse a bailar ahí mismo y no pueden evitar hacer aunque sea pequeños movimientos de cabeza, de hombros, de pies, de caderas. O incluso tamborilear el ritmo con las manos. Los salseros no dependen del ambiente de localailable para bailar. Hay infinidad de registros audiovisuales y fotográficos de personas bailando salsa y bachata en la playa, en la plaza, en una costanera, etc. La picardía del baile se hace extensible a romper los límites espaciales de su práctica.

Los salseros afirman que van *realmente* a bailar y suelen recalcar en sus conversaciones que en eso se diferencian mucho “de la gente que no baila” y de los “boliches comunes” (donde para ellos se baila “sólo para levantar”) porque “*quien no ama bailar o no sabe bailar no te lo va a entender nunca*”. Por todo lo anterior es tan importante el del DJ residente o invitado, de ellos depende tentar a los salseros con la elección de sus temas para que bailen mucho y estén conformes con el evento. Como me comentó en una oportunidad el DJ Pepe: “*La pista te pide*”.

⁵¹ Liska (2014) ha trabajado sobre los procesos de adecentamiento de sonidos y coreografías en el tango, indicando que uno de los factores intervinientes fue la distinción entre el tango para ser bailado y el tango para ser escuchado.

Gallo (2009) y Blázquez (2012), entre otros autores que han investigado en relación a la música electrónica, señalan la relación que existe entre el DJ y la pista. Detallan que son habituales los comportamientos de mirar hacia la cabina mientras se baila, aplaudir o alentar con gritos al DJ mientras pasa música y dirigir las luces hacia la cabina para resaltar su protagonismo. Esto es bastante diferente a lo que sucede en la escena salsera, donde el DJ propone y los salseros responden saliendo a bailar pero interactuando con su pareja de baile, no con él. La admiración por un DJ salsero o bachatero se expresa yendo a bailar a los lugares donde pasa música y bailando muchas canciones y con muchas parejas distintas, no interactuando con él mientras las canciones están sonando. La conexión con la pareja de baile de cada momento es lo que los ocupa en cada pieza.

En cada pista que he compartido con los *candeleros* he podido ver cómo en su baile aflora su personalidad, veamos algunos ejemplos. Francisco cierra los ojos mientras baila bachata y le gusta jugar sobre todo con los sonidos de las guitarras haciéndolos coincidir con las marcas de contoneo que les indica a las mujeres. Miguel, quien baila mejor de lo que cree, pide perdón mientras baila con frases “*me equivoqué, qué boludo*” o “*te marqué mal*”. Hugo, que se considera demasiado principiante y que conoce pocas figuras, evita sacar a bailar y prefiere dedicarse a charlar. Por eso tengo un trato con él: si no me saca a bailar por lo menos una vez en la noche, me enoja. Igual por lo general lo tengo que arrastrar a la pista obligado. Si bien es cierto que no conoce demasiadas figuras, su contextura grande, su toma contenedora y sus pisadas a tiempo hacen que me relaje y pueda sentirme como flotando. Juan disfruta de ocupar mucho espacio en la pista, en vez de ocupar un lugar, le gusta dar pasos y pasos de un lado a otro. En Sergio todavía sobrevive un principiante que evidentemente cuenta los tiempos y piensa con anticipación cada figura y se tensa antes de marcarlas. A Daniela le gusta mover mucho las caderas, ha incorporado ese gesto con el tiempo y le gusta reírse mientras baila. Analía mientras baila, al igual que en muchos momentos de su vida, saca trompa y afloja su cabeza, con su cabellera que la sigue. Lucrecia alterna bailar con mucha destreza con su personalidad payasa que aflora siempre en un chiste a su compañero. Como vemos, bailar es también poner mucho de uno mismo.

Con respecto a las palabras en la pista, a diferencia del tango, donde “suelen clausurarse los actos de interacción verbal” (Carozzi, 2011: 189), en la salsa las parejas hablan, y si se ríen, mejor. También es válido gritar y soltar carcajadas y hasta parar de bailar para recuperar el aire o el paso básico, perdido entre tanta distracción. A veces las bromas se hacen a otra pareja amiga que está bailando cerca, esos momentos se asemejan a una escena de juego en los autitos chocadores del Italpark⁵²

En las ocasiones en que la salida de la noche incluye ver tocar una banda en vivo, la experiencia es bastante diferente. En esas noches los salseros se sienten convocados por la diferencia del sonido de los instrumentos sonando con respecto a las grabaciones que suenan por los parlantes. Y más allá de que también es válida la contemplación del espectáculo sentados en sillas y bebiendo algo en las mesas, los sujetos también pueden ponerse a bailar. En ambos casos el elemento fundamental es el mismo: la interacción.



22



23

Figuras 22 y 23: banda en vivo tocando en El Sonoro

Quintero Rivera (1998, 2004) plantea que la salsa en vivo se caracteriza por la comunicación entre los artistas y el público. Si bien en las composiciones las bandas y orquestas saben que cuando estén tocando en vivo llegarán las descargas (momento en que pasan a primer plano el virtuosismo de los músicos demostrando la capacidad de improvisación), también saben que el sentido de la música se completará cuando llegue al oído del público, cuando creen un ambiente del cual un diálogo pueda surgir y donde

⁵² Parque de diversiones ubicado en la zona de Recoleta que gozó de fama en Buenos Aires en la década del '80.

la improvisación pueda ser entendida como reciprocidad. “Manifestando una distinta concepción de la sociabilidad, el ‘público’ es rara vez pasivo. Se comunica constantemente con los músicos siguiendo la *clave*⁵³ con las palmas de las manos, coreando el coro, demandando intensidad o *¡sabor!* y, sobre todo, bailando.” (Quintero Rivera: 1998: 80). En un registro de campo realizado en El Sonoro⁵⁴, vimos que los cantantes de la banda interactuaban con el público pidiéndoles que agitaran los brazos, que corearan algunas partes o respondieran a alguna consigna (cuando uno de los cantantes gritaba “*Chaca chaca*” el público respondía “*Chucu chucu*”), que “hicieran bulla”, mientras ellos daban el tradicional grito cubano “*Ahí na ‘má*”. Para Quintero Rivera, de este modo “se quiebra la división tajante entre productores y consumidores en la elaboración de las sonoridades” (2004: 22).

En las veces en que visitamos El Sonoro fue evidente el cambio de energía del lugar antes y después de que la banda protagonista de la noche tocara en vivo. Mientras la música sonaba por los parlantes, el lugar parecía una salsera como cualquier otra. Cuando la banda salía en vivo la atención estaba dirigida al escenario, fuera sentados disfrutando de una cerveza, fuera viendo el show de pie o fuera bailando. El vínculo con la música en vivo es una retroalimentación para que la fiesta continúe. Las luces iluminan más al escenario que a las personas y los músicos disfrutan de ver que tienen el poder de provocar en los concurrentes el deseo de moverse.

Luego de ver los aspectos generales de cómo es ir a bailar, de cómo luce una pista y cuáles son hábitos que se tienen al llegar, pasaremos a la interacción puntual entre los salseros al momento de sacar a bailar y de entenderse con el otro. ¿Cómo se acostumbra sacar a bailar? ¿Quiénes bailan con quiénes? ¿Hay actitudes en estas pistas de baile que sean más valoradas, ocultadas y cuestionadas que otras?

3. Quién es quién. Quién baila con quién

En la gran mayoría de los bailes sociales populares, al estar asociados a una situación de cortejo, lo que más se acostumbra es que los varones saquen a bailar a las

⁵³ Base rítmica de 2 x 3 o de 3 x 2 que sostienen los ritmos caribeños.

⁵⁴ Local que funciona como salsera los jueves y sábados por la noche, ubicado en el barrio de San Telmo.

mujeres. Pero esto no se da de modo estricto en el ambiente de la salsa; ellas también pueden sacar a bailar. Veamos cómo son esas situaciones.

Cuando la iniciativa parte de los varones, ellos son quienes se acercan hacia las mujeres⁵⁵. Esto puede incluir caminar, mirar a los ojos, agacharse un poco si están sentadas y extender sus manos. Si bien las mujeres no están obligadas a aceptar la invitación, existe la consigna en este ambiente de que nadie (ni varones ni mujeres) deberían rechazar una, porque se estima que un verdadero salsero no debería tener objeción de ningún tipo para bailar. Igualmente algunos bailarines (especialmente mujeres) sostienen que el cansancio físico, la incomodidad que algún varón -o su estilo de baile- les genera o el desagrado con respecto a la canción que está sonando pueden ser motivos válidos para rechazar una invitación a bailar. El hecho de que, como dijimos anteriormente, los grupos sean tan importantes en una salida, provoca que los rechazos, aunque existan, sean poco probables. En caso de que sí haya un rechazo, el varón debe aceptar la negativa sin tomarlo a mal y queda habilitado para invitar a alguna otra mujer que esté por ahí cerca, o incluso, sentada junto a la primera. En caso de que la mujer acepte se dirigirán ambos a la pista caminando sueltos o ya tomados de las manos para llegar a la postura de abrazo inicial.

Sumado a esto y como ya se señaló, las mujeres también están habilitadas a sacar a bailar, aunque no sea lo más habitual. En estas situaciones suele haber mucha confianza por el lazo de amistad previamente forjado entre los bailarines que genera una comodidad por parte de las mujeres al sacar a bailar a sus amigos. Este gesto implica a su vez, una valoración hacia ellos porque es un modo de reconocer la calidad de su marca o su conexión al bailar. Es casi imposible que un varón rechace a una mujer porque sería visto como poco caballero. Tanto en las entrevistas como en comentarios informales en alguna situación de pista de baile, compañeros *candeleros* me han dicho que si bien estaban muy cansados y transpirados, *no podían* decirle que no a una mujer que los sacaba a bailar, y juntaban y levantaban su ánimo para que no se notara el desgano. E incluso también reflexionaron que por más que estuvieran cansados, al escuchar la música los motivaba a volver a moverse energicamente. El desgaste y la

⁵⁵ A diferencia del tango donde las habilitaciones y las invitaciones se dan por medio de las miradas y los “cabeceos”.

autoexigencia a nivel físico están asociados a un factor de resistencia y por ende, a la masculinidad.

La pregunta de quién baila con quien nos lleva a varias situaciones distintas: bailar con profesores, bailar con diferentes niveles, bailar con amigos, bailar con desconocidos. Comencemos a recorrer estas situaciones:

Una de las cosas que más inquietan a los *candeleros* es bailar con un profesor/a. En las entrevistas algunos describieron esa situación como “*el terror más grande*”. Si bien por un lado bailar con ellos les puede resultar de mucho placer (con respecto a la calidad de movimientos y de la marca) y generar satisfacción personal (el alumno puede disfrutar lo que aprendió aplicándolo con su profesor, mientras que el profesor siente orgullo del avance de su alumno), por otro lado les provoca tensión e inseguridad porque afirman que no pueden dejar de sentirse en una instancia de evaluación.

Con respecto a los niveles pudimos notar una cierta fisura en la consigna de *todos con todos*, que sería conveniente matizar. Si bien potencialmente en una pista todos podrían bailar con todos, lo cierto es que se van dando afinidades entre los niveles: quienes son más principiantes se siguen juntando entre sí y quienes son más avanzados disfrutan bailar entre ellos. Lo que vuelve a unir esa fisura es el sentimiento de compañerismo que se da dentro del contexto de una escuela. Es más posible que, por una cuestión de amistad, una persona de buen nivel de baile, salga a bailar con otra persona de menor nivel en el contexto de un baile social en la escuela o de salida grupal en una salsera que eso suceda espontáneamente entre desconocidos en una pista. Es decir que, más allá de que alguien puede desear bailar con alguien de igual nivel al propio, aspectos como la comodidad, la confianza, el cariño o la atracción física pueden ser factores que influyen al momento de elegir compañero de baile para un tema. Una escena del Mar del Plata Salsa Congress le da un giro más a este postulado: los artistas internacionales que habían brindado los shows de mayor nivel, llegaron a la pista de baile para compartir con el público en general, es decir que los mejores del mundo podían bailar hasta con el salsero más anónimo. Y todos gozaron.

Los salseros de mayor nivel (pueden ser profesionales o semi profesionales) gozan de cierta fama en el ambiente, por lo que puede suceder que mientras ellos bailen,

las personas alrededor de la pista se dediquen a observarlos y admirarlos. En esa frontera del borde de la pista, se hacen comentarios como *“Me encanta el estilo que tiene”* o *“Estudió con (tal profesora)”* o *“pero se marca sola”* o *“pero es muy bruto”* o *“avísenle que cierre las piernas”*, es decir, un montón de apreciaciones sobre lo que es valorado o no en el ambiente y que hemos venido recorriendo.

Otro de los panoramas posibles en relación con la pregunta ¿quién baila con quién?, son los desconocidos. Ya hemos hablado de la importancia del grupo de pertenencia para los salseros, pero eso no inhabilita que sea posible bailar con alguien que no pertenezca a él. Los salseros coinciden en que bailar con un desconocido les provoca la necesidad de prestar más atención. Los miembros de un grupo de amigos se “sacan la ficha” mutuamente entre sí con respecto a su estilo de baile y sus patrones de movimiento y gestualidad. Además el hecho de que probablemente sean compañeros de clase de la misma escuela colabora por un lado con la relajación pero por otro lado genera acostumbamiento y atenta contra la atención a la marca. En cambio bailar con un desconocido implica la posibilidad de que ese otro haya aprendido en otro lado y tenga otros saberes.

Eduardo tiene 37 años, se está quedando pelado hace 3 y durante el trabajo de investigación para esta tesina se casó con una chica que conoció en otra escuela de baile. De profesión ecléctica (programador *free-lance* y masajista) y de personalidad despreocupada comentó durante la entrevista: *“Cuando bailás con una persona con la que nunca bailaste, empieza todo como más suave, tenés que empezar a probar, a ver hasta dónde da, a ver si te puede seguir; a ver si la tiene re clara y se aburre con vos, tenés que estar como analizando”*

El no conocer el baile del otro, abre una situación de mutuo análisis y desafío por lo impredecible de los resultados. Implica una especie de presentación no verbal, entender cómo es *la toma* del varón (las características de su abrazo de pose inicial, si presiona, si deja el brazo flojo, a qué altura de tu espalda u hombro o cintura pone su mano derecha, si toma con el frente o el dorso de la mano, etc.). Luego se ve qué tipo de figuras marca y si la mujer es capaz de seguirlos.

A las salseras concurren personas de todos los niveles de baile y en los casos de que las personas no se conozcan, es casi imposible descifrar el nivel de otro si no se lo observa bailar primero o se baila con él. En su análisis en milongas de la Ciudad de Buenos Aires, Castro y Tusca plantean que “no es tan claro (el nivel de cada uno) porque es justamente cuando se mezclan todos los grupos e ingresan nuevos participantes que no tomaron clases previamente. Es por eso que es difícil reconocer quién posee determinado nivel de saber durante la milonga” (2013: 47). Esto se ve claramente cuando hay mujeres que no son habituales concurrentes: los varones desconocen tanto su nivel como su estilo. Como vimos en el primer capítulo, no hay nada en la contextura ni forma de un cuerpo que indique la calidad de su baile. Por lo general esperan a que algún varón se *arriesgue* primero. Entonces, la mujer se sabrá analizada. En el mismo sentido tampoco la edad ni la cantidad de años de experiencia son indicadores precisos de la calidad del baile ni de su reputación como bailarín.

Si bien tanto varones como mujeres reconocen la posibilidad de bailar con un desconocido como una situación de aprendizaje, dicen que puede provocarles otras emociones como desgano, incomodidad e inseguridad porque temen que el otro “*la tenga re clara*” o sea “*un plomo*” y tengan que “*caretear la situación*”. O simplemente admiten: “*nunca me pude soltar con gente que no conozco*”.

Bailar con un desconocido puede implicar el riesgo de que el otro tenga un nivel de baile superior o inferior al propio. El primer caso genera inseguridad y tensión (el momento no les resulta placentero por la exigencia que les significa) y el segundo, aburrimiento, ternura o empatía. En el grupo se refirieron a quienes bailan con muy buen nivel y que además son “*agrandados*”, “*pedantes*” como “*estrellitas*” que “*no testean la cancha*”. Algunas entrevistadas expresaron su inconformidad con estos personajes con frases como “*El salsero onda Hollywood te baila solo, te tiene la mano, el tipo hace todo y vos estás parada así como una naba.*” y “*Hay gente que a veces se enoja si no le sabés seguir. ¿Vos me estás cargando? Te pido perdón por no ser el genio iluminado que sos’.*” Si bien hay quienes no se adaptan al nivel del otro y no consideran su disfrute, hay salseros que consideran -cercano a lo que consideran del

sexo- que el placer del otro debería producirles placer a ellos mismos; que encuentran el placer propio en ver disfrutar al otro.

A Jonathan le dicen Gilberto por su parecido con el cantante Gilberto Santa Rosa (emblema de la salsa romántica). Tiene 38 años, es peruano y trabaja en una empresa mayorista de juguetes. Sobre la adaptación entre los niveles opinó: “(Se trata) *sea hombre o sea mujer, de nivelarse, si él o ella baila bien, nivelarse al que menos baila, para hacer disfrutar*”. Por su parte Benji contempla la reciprocidad en estas situaciones: “*Vos sacás a bailar a una mina y te dice ‘Recién estoy aprendiendo, soy principiante’, no le tirás cuarenta figuras, bailás sencillo. Y una mina si de repente puede ser muy avanzada y ve que vos estás ahí me parece que también, baja un poco y se adapta.*” Así vemos que los alumnos de Candela, al considerar que la salsa se trata de *un lenguaje*, donde el *gozar*, el *goce*, es lo central de una comunicación cinética entablada entre dos, de la construcción de *algo entre dos*, estiman necesario la adaptación al otro compañero de baile por lo que dure una canción.

Al finalizar las canciones son habituales las sonrisas, las inclinaciones de cabeza que muestran gentilezas, los “gracias”. Y, si existe amistad, también se observan besos y abrazos o expresiones como “*Una diosa*” o “*Un placer*”. También pueden soltarse o abandonar la pista abrazados charlando. O cada uno puede irse por su lado. Luego, ninguna de las dos partes está obligada a repetir; es más, se estila bailar sólo una pieza cada vez. Aunque esto no impide que se pueda hacer la invitación, ya sea con un objetivo de seducción o por el disfrute de bailar con ese otro. Y esto nos lleva a avanzar un paso en más en la profundidad del análisis: lo que los salseros llaman *la conexión*.

Si bien varios salseros acordaron que hay mucho de verdad en el preconcepto de que se baila “para levantar minas”, también dijeron que en el transcurso de su aprendizaje conocieron otros factores igual de importantes en el placer de bailar, de mover el cuerpo al ritmo de una canción, que los retuvieron en la práctica. Complementariamente, para permanecer en la práctica se deberá interiorizar la técnica, porque para concretar las intenciones sexuales, se deberá primero hablar el idioma del baile.

Pujol postula que el erotismo es el principal motor del baile. Veamos uno de sus fragmentos más tajantes: “El baile, esté donde esté, nunca es un ejercicio pasivo e inofensivo. El baile siempre es fuego, aunque su llama esté bajo control. (...) Se baila con hombres, se baila con sexo: las mujeres deben saberlo. (...) Nada como la proximidad del baile para excitar y perturbar; nada como el baile para hablar de sexo sin mencionar la palabra sexo.” (2009: 109). Parecería ser que quien no ve en el baile primero o únicamente sexo pecaría de inocente. Y claramente no podemos negar que se trata de un baile caribeño, cuya propuesta es el calor, la cercanía, el contoneo, la sensualidad y la fiesta. Por eso una pista de salsa es un buen lugar de seducción. Siempre que se entienda que lo que habilita para “levantar” es, precisamente, saber bailar. El *chamuyo*⁵⁶ aquí pierde efectividad; eso es efectivo en los boliches “comunes”. Y aquí otra inversión del orden habitual: primero el contacto físico, luego preguntarse los nombres y charlar. Como dicen Cano y Sisro “Sólo mediante algún tipo de baile como la salsa es que un hombre y una mujer desconocidos pueden abrazarse.” (2006: 107).

Germán, luego de haber sufrido problemas de celos con sus novias y de haber intentado explicarles a sus amigos no salseros sus vivencias, entiende que lo que sucede dentro de una pareja de baile no es tan fácil de creer: *“es muy difícil para alguien que no baila entender que vos podés conectarte con alguien durante tres o cuatro minutos, bailar y transmitir mucha sensualidad y que no pase nada. En la vida cotidiana vos no tenés esa transmisión de sensualidad y cuando hay eso creen que es porque está pasando algo. Es difícil de entender si no lo vivís.”*

Por otro lado, las mujeres dijeron que no siempre quieren que los varones las aborden románticamente. *“Que te quiera levantar y que sea un goma”* esos son los motivos que a Daniela le hacen pensar dos veces aceptar bailar con un desconocido: *“pensar qué intenciones tiene el flaco”*. Por su parte Carla retoma la creencia de que lo que se quiere es bailar: *“odio el flaco que te saca a bailar y se te pone acá y te empieza a hablar, ‘¿y venís mucho acá’? ¡Flaco, quiero bailar! Vamos a la barra si querés hablar”*

⁵⁶ Expresión rioplatense para referir a la conversación que un varón entabla con una mujer con fines de seducción. También se aplica a las conversaciones con argumentos engañosos.

En este punto podemos ver una conjugación de elementos en el proceso de *transformación* de las mujeres salseras. En aquellas clases donde aprendieron estilo femenino, donde adquirieron las herramientas de la expresión y el coqueteo fueron ganando en sensualidad y seguridad; el juego se les fue volviendo real y hoy reclaman un baile que les haga justicia a lo que aprendieron porque bailando se sienten verdaderas salseras. Bailando es como más mujeres se sienten. Bailando es como su feminidad aflora y les permite ser la mujer que desean ser en ese momento. Quizás fuera de la salsa no puedan hacerlo, pero sí dentro. La salsera funciona como lugar habilitado para ejercer la sensualidad sin restricciones. Castro y Tusca reprodujeron un fragmento de una entrevista que tiene algo de esto: “‘Hay un montón de gente que va a La Viruta sola y se va sola y va a histeriquear y a jugar a levante, a ser sugerentes, a encontrarse con otro cuerpo, van porque tienen la seguridad de que entran, juegan y se van solos’. (...) Es un ‘espacio de intercambio social, donde tanto hombres como mujeres eligen disfrutar unas horas con otro’” (2013:55). Que sean sensuales no es sólo una de las posibilidades de las salseras, es quizás, lo que se espera de ellas. Lograr comportarse sensualmente es haber alcanzado un buen nivel en su baile.

Complementariamente, si bien el ambiente de las salseras es más que propicio para que una relación romántica pueda surgir, no es ese su mandato. También existe la posibilidad de bailar por el placer de bailar mismo. Cuando dos personas “*se entienden*” bailando -tengan una intensidad de seducción o una relación romántica entre ellos-, cuando bailan de forma “*natural*” o tienen “*el mismo estilo*”, los salseros dicen que tienen “*una conexión*”. Esta conexión es de un orden emocional y expresivo más profundo que el simple intercambio de comandos y resoluciones. Bailar correctamente no significa tener “*una (buena) conexión*”. La conexión no es equivalente a seducción y, a su vez, tener una pareja romántica no es equivalente a la mejor conexión al bailar. Para bailar y para encontrar esa conexión es necesario sentirse cómodo con alguien para jugar ese juego de seducción, para interpretar ese papel por el tiempo que dure una canción y entenderlo como tal. Francisco contaba su experiencia así:

“Está todo muy tergiversado, a veces se crea un mito. ‘Ah, debes tener minas a lo loco’. Sí, conocés mucha gente. Todos piensan que es un puterío, que es pura joda. Por ejemplo a mis

compañeros de facultad les fascina lo que ven. (...) El otro día fuimos a comer y Armando, que es el más vergonzoso dice: 'Acá está el rey de la bachata'. Te ven como una especie de tipo raro. Es un caso donde lo toman positivamente, no 'Este está chapa' (...) Preguntan un poco, el que no entiende te pregunta '¿Che, salió con vos'? – 'No, nada que ver, es una amiga, que se baila así cuando hay conexión'. No con todas bailás así."

El factor de la *naturalidad* y la espontaneidad hacen que dos personas *funcionen* bailando. Aunque no es habitual que lo expresen abiertamente, los salseros afirmaron tener una cierta cantidad de personas favoritas con las que más disfrutaban bailar justamente por esos factores. Por supuesto que la confianza que existe entre dos personas que ya se conocen también tiene su papel de peso en esto. Y la confianza es un muy importante para jugar a la sensualidad. No podríamos pensar una salsa o una bachata distante, fría, contenida, inexpresiva, cuando dijimos que su mandato es la demostración el goce, la sensualidad y la diversión. Cuando dos personas bailan salsa interpretan una canción, interpretan un papel de sensualidad, juegan un rol dentro del juego del baile. En este mismo sentido las autoras que trabajaron específicamente sobre la salsa en Buenos Aires lo dicen así: "El primer componente es lo aleatorio del acompañamiento en la salsa. Aunque uno puede ir con su pareja, se suele bailar también con otras personas, y con cada uno cambia la forma, la actitud. Más propiamente lo que cambia –y ésta es la segunda cuestión- es el JUEGO. (...) el juego se presenta como algo diferente cada vez aunque las reglas sean las mismas. (Cano y Sisro, 2006: 102) El juego se refiere a esa mentira, ese recreo, ese *acting* o interpretación de deseo y picardía caribeña que se habilita mientras dura una canción. En algunas ocasiones, las parejas románticas de los salseros entenderán al baile como un juego y a la conexión como una buena interpretación. Y en otras ocasiones simplemente no podrán hacerlo.

De todos modos, como dijimos, no es nuestra intención negar las instancias de seducción ni los encuentros sexuales entre los salseros, ni mucho menos. Si bien los salseros afirman que van *realmente* a bailar, muchos de ellos mantienen o han mantenido relaciones sexuales que quedan ocultas a los ojos del resto del grupo. Hacer pública una relación dependerá de cada pareja. Dar ese paso, y considerando que muchos salseros se sienten adictos a la práctica, abre la posibilidad de que, en caso de que la relación no funcione, seguirán compartiendo el mismo círculo social.

Durante todas las situaciones que estuvimos describiendo continúa la constante de que quien marca es el varón y quien obedece es la mujer. Una situación “donde cada uno tiene pasos propios determinados por su condición de género.” (Castro y Tusca, 2013: 12) Cuando esta relación produce placer se da la *conexión*: Cuando esa relación, ese encuentro, ese intercambio se da de forma conflictiva, tensa o incómoda, produce displacer, tal como vimos en los casos de las “*estrellitas*” o de quienes insisten en *chamuyar* mientras bailan.

Como vimos en el capítulo anterior, los varones son educados en la marca. Ahora bien ¿Qué pasa cuando la marca no es correctamente ejecutada o entendida en el contexto de la pista? ¿Cuáles son las reacciones de los bailarines? Las opciones parecen ser tres: indiferencia (siguen bailando), risa (se relajan y acercan a la instancia lúdica de la que hablábamos más arriba) y discusión. En esta última opción alguna de los dos se queja por lo que hizo mal o lo que dejó de hacer el otro (sea una marca a tiempo o la falta de reacción ante un comando). Las mujeres del grupo expresaron su enfado con respecto a los varones que están demasiado atados o “cerrados” a lo que aprendieron (es decir, que no pueden imaginarlo o resolverlo de otro modo) o con respecto a los que, desde su nivel superior, les exigen cosas que ellas no saben. Analía dijo –y desató la risa del grupo- en una entrevista: “*Yo también me peleo. A veces el flaco te dice: -‘No te hice eso’. -‘Bueno, no lo entendí, no te estoy cagando la vida’*”. En este mismo sentido retomamos a Carozzi, para quien “La naturalidad que se imprime a las respuestas motoras de la mujer ante movimientos determinados del varón a menudo resulta (...) en reproches (...) del tipo ‘¿por qué no cruzaste?’ o ‘¿por qué no giraste?’”. Reproches que dan por sentado que cuando el varón hace un movimiento, la mujer tiene que hacer *naturalmente* el movimiento complementario.” (2009:133). Es decir que existen los casos en que los varones consideran que la ejecución de su marca debería provocar la reacción (el movimiento) que ellos esperan. Como hemos visto con la autora, es generalizada la creencia de que para las mujeres es necesario no saber (intelectualmente) los pasos para poder dejarse llevar (corporalmente); de que, con sólo sentir la marca en el cuerpo, las figuras y pasos deberían poder ser bailados correctamente y de que la mujer que no reacciona con los movimientos correctos

(esperados) no está entregada al cuerpo del varón; ya que si lo hiciera, respondería *naturalmente* con lo que le piden, y lo natural no significaría ningún esfuerzo intelectual. Por eso en los casos de malos entendidos, en ocasiones el varón se molesta de que la mujer no pueda simplemente *dejarse marcar, llevar, bailar por él*. Lo que esta creencia -y estos varones- olvida es que, por un lado, podrían estar ejecutando mal la marca (y a algunas mujeres les cuesta señalarle esto a sus compañeros) y por otro lado, y más importante aún es que poco hay de *natural* en algo que fue estudiado y practicado durante años para que luciera espontáneo y sin esfuerzo. La naturalidad de un baile requiere del aporte de ambas partes y, si ambas partes son concientes de eso, mejor será el resultado. De todos modos, en caso de que alguna de las dos partes no esté disfrutando de la experiencia es prácticamente imposible que alguien abandone el baile antes de que termine la canción.

En coincidencia con las clases ofrecidas en la Ciudad de Buenos Aires, es excepcional que en una pista bailen juntos dos varones o dos mujeres. Cuando eso pasa suele ser para alardear por la capacidad de *llevar* o *seguir* al otro, de conocer ambos roles. En los registros de campo detectamos una constante: las mujeres suelen bailar entre sí bachata mientras que los varones suelen bailar entre sí salsa. Y sospechamos que se debe a que la bachata es un baile mucho más sensual, donde las ondulaciones de las que es capaz una mujer se lucen mucho más, además del grado de sensualidad que significa ver a dos mujeres bailar con sus cuerpos muy próximos entre sí. Recuerdo que alguien alguna vez me comentó que a una conocida bailarina y profesora de bachata, le gusta jugar con una imagen un poco *machona* (es una chica muy corpulenta) porque sabe que a los varones les atraen las lesbianas y que eso le rinde en el ambiente, porque llama la atención. En el caso de los varones lo que se valora es la capacidad de hacer muchos giros en eje, sin caerse (algo a lo que toda mujer salsera aspira) y la habilidad *con los brazos*, es decir, la variedad y precisión en los movimientos *de adorno* o *detalles* (estilo femenino). Dentro del contexto del Mar del Plata Salsa Congress, el director de la compañía Tropical Gem y un bailarín argentino se lucieron en la pista bailando un tema con la categoría de “mismo género”.

4. Normas y costumbres

Para finalizar el capítulo atravesaremos por último las normas de convivencia en la pista y las costumbres de festejo de cumpleaños y presentaciones de coreografías.

Una de las conclusiones de los registros de campo realizados en salseras, fiestas y sociales es que si la pista tuviera reglas de tránsito la regla principal sería: quienes están bailando tienen prioridad. Eso significa que no se permite a nadie que no esté bailando estar parado en el medio de la pista. Además, quien se pare al borde o inicio de la misma corre el riesgo de un pisotón, un codazo o cachetada producto de los movimientos de baile. También, si alguien quisiera caminar atravesando la pista, deberá esquivar y hacer las pausas necesarias para no interferir con el baile de los otros y para evitar los golpes. La pista deberá estar liberada de bolsos y abrigos (como vimos al principio del capítulo, estos serán amontonados en las mesas donde se ubiquen los grupos o en rincones donde no molesten).

Dentro del ambiente salsero hay un personaje muy importante: el fotógrafo. Y eso por dos motivos. En primer lugar, su trabajo es registrar el evento. Con ese material los organizadores y escuelas continúan promocionando sus salseras, fiestas y sociales. Tan importante es el rol de los fotógrafos que los más prestigiosos son mencionados en los *flyers* promocionales como aval de calidad. Esto se relaciona con aquellas invitaciones a “no quedarse en casa” y salir. Quien no pudo ir a un evento, en las fotos podrá ver cómo la pasó quienes sí fueron. Es habitual que quienes fueron capturados por las cámaras posando o bailando sean etiquetados en las fotos, lo que termina de cerrar el círculo de difusión. En segundo lugar, la presencia de un fotógrafo capturando momentos de la pista potencia la exigencia de la demostración del goce e intensifica el juego de sensualidad que un tema de salsa o bachata implica.

Más o menos a la mitad del evento, en algunos de ellos se dedican unos minutos a festejar los cumpleaños de la noche. Entonces las luces se encienden un poco, la música baja el volumen y los salseros cantan, soplan las velitas de la torta, brindan y se sacan fotos. En El After existe la tradición de que el cumpleaños pase al centro de la

pista y baile un fragmento con cada amigo, una versión salsa del feliz cumpleaños emulando un vals de los 15 años.



24



25

Fotos 24 y 25: festejo de cumpleaños en el El After



26



27

Fotos 26 y 27: presentaciones de coreografías en salseras.

En algunas oportunidades los eventos ofrecen al público presentaciones de coreografías grupales o solistas en vivo con bailarines profesionales, amateur o la mezcla de ambos. Esas coreografías pueden ser tanto proyectos particulares como pertenecer y representar a una escuela de baile. Ninguna de esas personas cobra por sus presentaciones; en el ambiente se baila *de onda*, por el sólo hecho y placer de mostrar lo creado y por la oportunidad de difusión que representa. Funciona como un canje con los lugares porque es habitual que quienes se presentan vayan acompañados de amigos que van a apoyarlos. Pueden presentarse aproximadamente a la mitad del evento o también, si las coreografías son varias, pueden hacerse dos tandas.

Para prepararse, los bailarines en ocasiones cuentan con algún pequeño cuarto, vestuario o altillo. Otras veces simplemente se preparan en el baño, compartiendo el

espacio con cualquier otra persona que quiera pasar. Los bolsos y mochilas se apoyan donde se pueda: en el suelo, mesada, tapa de inodoro. Tanto en estos momentos como en los camarines en las muestras se genera un clima de solidaridad y compañerismo: los bailarines se prestan maquillaje, hilo y aguja, algún clip para el pelo. Las cosas quedarán ahí en el lugar donde se prepararon hasta que vuelvan tras la presentación y se vuelvan a poner su ropa *de civil*.

Algún responsable del evento suele ser el encargado de pedir que se prendan las luces, que bajen el volumen y hacer las presentaciones y los anuncios necesarios. Los asistentes se ubican alrededor de la pista o frente al escenario. Uno de los rituales de apoyo de los conocidos es hacer un grito dando aliento a algún amigo cuando aún se está en silencio o mientras los bailarines se están ubicando. Es la fórmula [Vamos + Nombre / apodo], por lo que escuchar un “¡Vamos, Javi!” suele ser habitual.

El nivel de estas presentaciones varía de acuerdo al nivel de los bailarines y la complejidad y calidad de movimientos de los trabajos coreográficos. La precisión y velocidad de los movimientos, la técnica en los giros, los trucos, la actitud escénica, la calidad de los vestuarios son los criterios para evaluar el nivel de estas presentaciones. Pero como una gran parte de los asistentes a las salseras son alumnos y conocen la experiencia de presentar una coreografía, nunca faltan los aplausos finales para todos.

En estos momentos vuelve a ser muy importante el rol del fotógrafo: fotos y videos son muy preciados no sólo por el recuerdo que implica la presentación, sino porque es un modo de ver cómo salió y de difundir a la escuela a través de las etiquetas de los alumnos en Facebook. Incluso después de la presentación se suelen hacer fotos delante de algún banner con el logotipo del evento. Las poses suelen ser las de los momentos más emblemáticos de las coreografías (las poses de inicio y final son además las más recordadas). Apuntan a la conexión entre las parejas (miradas, abrazos, tomas), a la conexión del grupo (todos o todas mirando hacia el mismo lado, hacia la misma dirección o levantando el mismo brazo) y al lenguaje corporal de espectáculo de baile caribeño: torsiones, abrazos, volcadas, apertura de piernas, etc.



28



29

Fotos 28 y 29: grupos coreográficos posando para los fotógrafos.

Con respecto a las redes sociales, es habitual que los salseros publiquen en sus muros de Facebook a dónde van a bailar y cómo la pasaron y agregando alguna reflexión o anécdota de la noche, como por ejemplo: “Cómo necesitaba ir a bailar, gracias a todos por esta noche maravillosa” o “La luna me acompaña a casa y ¡que el tachero vaya escuchando a Romeo Santos no tiene precio!”

A lo largo de la investigación, los salseros comentaron que, una vez incorporada la técnica del baile en pareja, existe una especie de *sin vuelta atrás*. Aprender a bailar no sólo salsa, sino cualquier baile en pareja, afecta el rol de las personas en el resto de sus contextos sociales. Los efectos más comunes son que, primero, comienzan a destacarse en las fiestas o reuniones familiares, sociales y laborales y en los boliches *comunes* porque bailan *diferente* al resto, es decir que cuentan con las herramientas para manejar el baile en pareja con habilidad. Segundo, comienzan a no poder bailar con pasos de salsa los temas que no son de salsa (reggaetón, pop latino) y tercero, consecuentemente con lo anterior, comienzan a aburrirse concurren a un evento en donde no se escucha ni se baila salsa (es prácticamente imposible que un varón logre que una mujer que no domina el ritmo, pueda seguirlo tanto como que una mujer que invite a un varón, logre que él pueda indicarle qué hacer). La salsa en muchos casos es un camino de ida.

5. Ganar confianza

Para ir finalizando, podemos reflexionar sobre qué significa para los varones y para las mujeres haber aprendido lo suficiente de esta técnica de baile en pareja como para disfrutar en -y necesitar de- una pista salsera. Uno de los beneficios más importantes parece ser el del aumento de la seguridad. Corporal y emocionalmente el baile aporta confianza.

Podemos pensar que para los varones –educados, quizás, en un contexto donde el baile en pareja y el contacto corporal con las mujeres durante una canción no era habitual- significa la oportunidad de adquirir o retomar una posición de *mando*, de *poder*, de *elección*, de indicarle a la mujer lo que debe hacer. Es decir que el rol de dar comando al bailar se asocia al y potencia el rol de ser varón en la vida. En charla con Germán él intentó explicarme cómo se siente esto: “*Seguridad corporal, llevar a la chica, en algún sentido, dominar la situación, de cierta firmeza. Yo creo que a mí eso me aportó bastante.*” Luego, la oportunidad de elegir libremente cómo combinar los elementos aprendidos en clase, mientras suena una canción, provoca que se ejercite la improvisación, lo que redundaba también en una sensación de seguridad. Por último, podemos pensar que este saber significa un modo particular de pararse frente a la competencia de los varones que no bailan, es decir, que encuentran un plus en sí mismos: ellos sí pueden hacerlo. Francisco, ante la pregunta de qué le había aportado la salsa desde que había llegado a su vida, respondió contundente: “*Título no me dio ninguno...No es que uno se cree más, pero me ayudó a tener mejor personalidad. De repente viene uno y se te planta a hablar de cualquier boludez y ya no mirás como un retraído, sino que de repente ‘Este boludo quién es? Yo bailo bachata, ¿sabés lo que es la bachata? Te estás perdiendo lo mejor de la vida, pelotudo.’*”

Si bien realizado en un contexto muy distinto al que estamos analizando, tomamos el trabajo de Egan (2002), en clubes nocturnos con shows de bailarinas exóticas, para relacionar la masculinidad con el consumo lateral de sexo, es decir, aquellas prácticas que satisfacen la necesidad de sentir virilidad y sensualidad, sin llegar a la descarga o alivio sexual. Egan concluye que los varones analizados se sentían

atraídos, más que por la exhibición de las bailarinas exóticas, por la posibilidad de relacionarse con mujeres de un modo distinto: poder ser deseados (aunque sea dentro de la fantasía de los papeles que se jugaban en esa escena) por ellas, poder ser a veces viriles y a veces sensibles, poder sentirse cómodos con su masculinidad y por último, poder seguir siendo monógamos y no infringir ninguna regla social. Para nuestro trabajo, podemos pensar que, más allá de los objetivos de concretar una relación sexual que los varones puedan tener, también pueden llegar a encontrar placer en los consumos laterales de sexo y en la posibilidad de interactuar sensualmente con las mujeres. El ambiente les ofrece una posibilidad, quizás vedada en otros escenarios, de ser deseados como pareja de baile en la pista o en una coreografía, de ser valorados por la calidad de su marca como metonimia de su habilidad para tratar, contener y/o satisfacer mujeres. Los varones salseros pueden llegar a servirse del contexto de una pista para habilitar un tipo de seducción que no necesariamente coincide ni con estándares de belleza, ni con poder adquisitivo ni con juventud, sino con un tipo particular de interacción con las mujeres, articulada con la música y el baile.

Para las mujeres, podemos pensar en una cierta habilitación de los comportamientos sensuales que en otros contextos podrían ser malinterpretados, poniéndolas en peligro o exponiéndolas a situaciones indeseadas (“me estás provocando”). En la salsa y en la bachata la sensualidad no es una posibilidad, sino que es una condición. Y explorar esa sensualidad dentro del marco regulador y a la vez contenedor del baile puede llegar a resultar liberador para las mujeres y de un gran cambio positivo para su autoestima. Ser abordadas de un modo galante y contenedor, y en un ámbito donde los atractivos físicos pueden llegar a pasar a un segundo plano en comparación con la calidad y el disfrute del baile puede generar un reacomodamiento en la valoración propia y del total de las mujeres. La escena de la salsa abre la posibilidad, durante algunas horas, de un comportamiento más sensual que el habitual y donde el *chequeo* o la *puesta a prueba* o el *desquite* del propio atractivo y de la propia capacidad de sensualidad pueden ser pensados como un saldo positivo, un superhábit de autoestima en los manejos de esta especie de economía de la sensualidad.

En este capítulo pudimos ver el modo en que aquellas clases de salsa tomaron forma propia en las pistas de baile, el modo en que se relacionan social y románticamente los salseros y los bachateros y las percepciones que tienen los *candeleros* del ritmo, del baile de los otros y del propio y cómo ello resulta en experiencias placenteras. Ahora resta preguntarnos cómo es que alguien que quizás nunca bailó en su vida, siente el deseo de salir del anonimato de una clase dentro de una escuela y de la oscuridad de una pista de baile, a los reflectores que lo alumbran ante cientos de personas. Por favor, ubíquense en sus butacas y silencien sus celulares, ya está por comenzar el show. Bienvenidos a la muestra.

CAPÍTULO TRES

“Sin salsa no hay paraíso”⁵⁷

La muestra de fin de año. Los candeleros suben al escenario.

“La adrenalina que tiene abrir la muestra no la tiene otra. Escuchar a Juan hablando al otro lado del telón y saber que sos el responsable de la primera escenografía, coreografía, que tenés que impactar al público como para que tenga un plus para que ya se empiece a motivar con la segunda, con la tercera. (...) Es una adrenalina adicional que me apasiona”. (Francisco, 57 años).

“Y aun cuando compartan la danza con uno o muchos, hay entre ellos (o pervive a veces en mínima medida) una sensación de estar viviendo –miradas y cuerpos- algo que sólo se da en ese momento y ese escenario. Allí alienta débilmente aquel milagro que, desde el fondo de los tiempos, hizo bailar al hombre para los dioses y para sí mismo.” (Santana de Kiguel, 2007: 117)

El objetivo de este capítulo es investigar sobre el proceso de armado de una muestra anual y cuáles son las motivaciones y expectativas de los alumnos que decidieron participar. Para ello indagaremos sobre las etapas de la producción: la elección de los temas, la creación de las coreografías, el diseño de los vestuarios, los ensayos y el momento de enfrentar a los espectadores. Pero además de eso, nos preguntaremos cómo llegó un *candelero* a subirse a un escenario por primera vez y además qué le aportó esa experiencia, como para repetirla desde entonces. ¿Cuáles son sentimientos previos, el rol de los compañeros de coreografía, qué sienten bailando frente a cientos de personas y de qué modo guardan ese recuerdo en sus vidas?

La muestra de fin de año es un espectáculo que produce Candela en el cual los alumnos presentan coreografías preparadas especialmente para ese evento y que suele realizarse a mediados de diciembre. Pueden participar todos los alumnos que lo deseen, sin pasar por ningún tipo de audición y la cantidad promedio de bailarines es de 200). Los espectadores (en su mayoría familiares y amigos) compran su entrada con anticipación⁵⁸ y los van a alentar durante la aproximadamente hora y media que dura el show. Además del objetivo de mostrar lo aprendido, la muestra aspira a captar posibles

⁵⁷ Título de una emblemática canción de la banda El Gran Combo de Puerto Rico (Sin salsa no hay paraíso, 2010)

⁵⁸ Las localidades se venden en la recepción de Candela. Para la muestra de 2015 costaban 150\$ cada una.

nuevos inscriptos que quieran aprender a bailar. La muestra de 2011 (la primera de Candela – “Todo comenzó bailando”) fue en el Teatro Broadway II⁵⁹. Las de 2012 (“Lo que el baile se llevó”), 2013 (“Dime con quién bailas”) y 2014 (“Mirá quién baila”) se realizaron en el Teatro Armenia⁶⁰.

De esas, la de 2012 funcionó como disparador para la elección del tema de esta tesina. Me resultaba muy interesante analizar la línea delgada que separa la vida de una persona “normal” y la de un “salsero”, la misma línea que afectaba mi propia vida. Como es habitual Juan dio el discurso de bienvenida:

“Al espectáculo este año le dimos el nombre de ‘Lo que el baile se llevó’ (...) Queremos contarles un poquito esta historia de la gente que quiere bailar. A la escuela viene mucha gente con muchas ilusiones, con ganas de bailar, con alegrías, con muchas tristezas, con miedos, con inseguridades...y hoy lo que queríamos hacer este año era un homenaje a nuestros alumnos, a la gente común. Este año teníamos el objetivo de que ustedes conozcan o entiendan el por qué de sus familiares, de sus amigos...uno a veces de afuera no comprende. Ellos faltan porque tienen que ensayar o llegan tarde porque están tomando clases y obviamente uno, si no lo vive, no se da cuenta de lo que uno siente, el hecho de querer bailar, de querer tomar clases, de querer compartir con gente algo nuevo. (...)Tendrían que vivirlo para darse cuenta lo que es, ir creciendo en el baile, conocer cosas nuevas, sufrir porque no le sale algo, ponerse muy contento cuando le sale algo...y la muestra de fin de año. La mayoría de la gente o una parte muy grande nunca bailó. Imagínense lo que es estar acá delante de ustedes y bailar. Y entregarse todo porque bailar es mostrarse tal cual como uno es. Ustedes los van a ver sonriendo pero ellos van a estar terriblemente nerviosos así que les pido como favor y como una especie de agradecimiento, que los aplaudan, que los quieran, que los disfruten mucho y que lo empiecen a entender un poquitito (...) Es un ambiente relajado, donde uno se distiende, donde uno disfruta y por ahí eso es imprescindible para mucha gente. Espero que les guste. Gracias por haber venido.”

En ese espectáculo, además, los entreactos representaron situaciones de personas “comunes” a quienes el baile les daba un nuevo impulso de espíritu: un ama de casa sobrepasada de tareas, un abuelo en el chequeo médico, un paciente en sesión de terapia, un estudiante en clase, un oficinista cansado, que al bailar, se sentían mejor.

En ese homenaje, los directores decidieron incluir el recuerdo aquella primera clase de Francisco, ese alumno de traje a quien no pensaron volver a ver. Para él, ver representada su vida en escena fue una de las experiencias más fuertes que recuerda: *“Yo era el contador que aparece en el medio del escenario solito, agotado, la luz del escritorio, papeles, empieza la música, se me acercan chicas y empiezan a sacarme el*

⁵⁹ Av. Corrientes 1155 (CABA)

⁶⁰ Armenia 1366 (CABA)

portafolio, la carpeta, el saco y empieza el tema. Era el actor principal de esa coreo. Era la historia de mi vida. Como que dentro de las cosas que se llevó el baile fue mi timidez.”



30



31



32

Fotos 30, 31, 32: secuencia de la introducción de la coreografía de bachata nivel 2, (2012) titulada “El oficinista”.

Las etapas de la producción de la muestra de fin de año son: 1) idea y conceptualización, 2) organización de ritmos y niveles, 3) ensayos, 4) definición de parejas, posiciones y transiciones, 5) puesta en escena y vestuario, 6) ensayo general y 7) presentación en vivo.

1. Ideando la muestra

La idea y conceptualización es la etapa en que los directores se preguntan cómo van a presentar el trabajo del año, si habrá una consigna que atravesará el espectáculo, eligen los temas de salsa, mambo, bachata y/o cha cha cha que se van a bailar y comienzan a pensar cuántos niveles se presentarán de cada ritmo.

La organización de ritmos y niveles depende de la cantidad de alumnos regulares que hayan tenido en los meses previos al inicio de ensayos. Si bien es habitual que muchos alumnos que no hayan concurrido a la escuela durante meses se sumen a la coreografías en octubre, la cantidad de coreografías debe establecerse para poder empezar a ensayar. Por ejemplo, lo más estable en este sentido es que en el ritmo de salsa se presenten los tres niveles porque el ritmo es el más convocante (y quizás el más representativo) de la escuela.

Los directores de Candela componen las coreografías de salsa, mambo, bachata y cha cha cha (todos los niveles) que se presenten en cada muestra. Ellos eligen los temas y crean en base a lo que quieren transmitir combinándolo con lo aprendido en el año. Como dice Cohen “Componer es organizar aquello que se experimentó en la danza. Ponerle un orden, un dibujo en el espacio. Las coordenadas de la danza son las mismas que componen a todos los lenguajes corporales: el cuerpo, el movimiento, el espacio y el tiempo. Organizar para que impacte en el que ve la obra.” (2014: 47).

2. Ensayos y preparativos

La época de ensayos, como dijimos, comienza en octubre y esto se vuelve un punto de quiebre en la rutina del año: lo que hasta ese momento funcionaba como clase se transforma en ensayo, es decir que quienes no vayan a bailar la coreografía no podrán tomar la clase.⁶¹ Es el momento en que los directores comienzan a enseñar las secuencias que formarán parte de la coreografía para que los alumnos las incorporen y

⁶¹ Las personas que deseen aprender a bailar en el último trimestre del año deberán esperar hasta el año siguiente o sumarse a los ensayos recién llegados a Candela.

las recuerden, ya que se trata de un trabajo aditivo y repetitivo. “La coreografía es un proceso creativo que requiere práctica además de conocimiento sobre el funcionamiento del proceso.” (Cerny Minton, 2011: 2). Los alumnos deben poner a prueba por un lado su coordinación, memoria y resistencia y por otro lado su tolerancia a la frustración y su capacidad de adaptación y de trabajo en equipo. Comienzan a escucharse frases de inseguridad (*“Poneme en el fondo haciendo el básico”, “Lo único que pido es no caerme del escenario”, “Vamos a pasar un papelón”*), que generan las mismas respuestas una y otra vez, tanto de parte de los profesores como de algún compañero que no haya entrado en pánico: *“Ya va a salir”* y *“Es cuestión de práctica, repetir”*.

Durante los ensayos, los grupos pueden presentar problemas para ejecutar las rutinas y eso podría poner en peligro el normal desarrollo de la coreografía. Santana de Kiguel conoce de esta situación y dice que “tal vez tengas que simplificar o cambiar los movimientos. Si un bailarín no logra ejecutar una acción, apartará la atención de la idea de la obra.” (2007: 97). Como comentó Juan: *“uno va armando según la capacidad de lo que se puede lograr. Si vemos que cuesta una figura, y bueno, plan b.”*

Por la cantidad de coreografías de bailes sociales caribeños presentadas, existe la necesidad de generar, aun usando los mismos elementos de los ritmos (pasos básicos, giros, traslados, etc), coreografías con variaciones y ensambles propios para que la repetición no sature al público. Como dice Santana de Kiguel, “Los movimientos al unísono (...) es una manera de que los coreógrafos puedan colocar a los bailarines de forma sincronizada con la música. Mientras que un movimiento en unísono puede ser poderoso, se tornará aburrido si se usa repetidamente en una composición, y será poco efectista si no es realizado con precisión por todo el cuerpo de bailarines (2007: 53). Este último punto nos lleva a analizar la importancia que tienen los ensayos.

Ensayar significa incorporar a la rutina semanal encuentros establecidos de asistencia obligatoria para fortalecer el proceso de aprendizaje. Las inasistencias perjudican al grupo. Esta frecuencia de los encuentros genera que se estrechen los vínculos entre los alumnos y se acrecienten los sentimientos de unión y pertenencia. Los principiantes y quienes nunca han bailado en una muestra deberán acostumbrarse al ritmo y a la exigencia de esta época. Los más experimentados sienten que empieza lo

más interesante del año, lo que estuvieron esperando por las emociones que les provocan. Héctor dijo: *“Por ahí no te voy mucho a bailar, pero cuando llegan los ensayos no te faltó a uno. Y yo he puesto mi casa en alguna coreo cuando las cosas no nos salían y después nos pedíamos una pizza. (...) todo tiene que ver con este compañerismo, con esta camaradería de ‘Dale, que nos tiene que salir’. Todo el mundo por un mismo objetivo”* y Magalí agregó: *“A mí me da la sensación esa, de responsabilidad, de que tengo esto que cumplir (...) porque te parece que para vos es lo más importante del mundo, que estás por bailar en el Colón delante de mil personas.”*

Cohen postula que: “En la repetición el cuerpo adquiere un hábito. (...) En la repetición aquello que se baila parece que toma la forma de algo ritual, sagrado, de algo que se viene haciendo hace años. El devenir o la secuencia de devenires se viven como un estado ‘natural’. Se descristaliza lo que era natural para nosotros y aparecen nuevas cristalizaciones que al menos durante la danza se nos presentan como cotidianas” (2014: 46). La repetición hace que los alumnos logren bailar algo que hasta hace tres meses atrás era desconocido y que, atravesado el proceso de aprendizaje, les permite realizar la ejecución con expresividad.

Uno de los recursos utilizados en Candela es el de armado de grupos de Facebook y Whatsapp para compartir el material grabado en los ensayos. Esto los ayuda a repasar visualmente el resto de la semana. Santana de Kiguel habla sobre el gran beneficio que reporta la visualización de los videos de los ensayos con el grupo: “Puedes señalar problemas con movimientos específicos mientras los bailarines ven el video, aunque ellos también se darán cuenta por sí mismos de los puntos en que han realizado los movimientos incorrectamente. La visión de un video suele causar un impacto acusado en la calidad de la actuación (2007: 99).

Parte de la misión de los coreógrafos es transmitir a los alumnos las emociones y actitudes que se esperan de ellos al momento de ejecutar las coreografías. No es lo mismo un baile que apunta a generar romanticismo y elegancia que otro que apunte a generar diversión y picardía. En los ensayos estas consignas se verbalizan para que los alumnos puedan trabajar con sus movimientos y gestualidad en lograr transmitirlos. Como dice Santana de Kiguel: “La comunicación mejora la calidad de las actuaciones,

permite a los bailarines implicarse con la fuente de inspiración de la composición y entender las ideas del coreógrafo” (2007: 99).

Las frustraciones de los directores y de los alumnos también son parte de los ensayos, sobre todo cuando se está acercando la fecha final y la coreografía no se ejecuta con la calidad esperada. Allí es cuando Juan cambia su estado de humor habitual de chistes por una actitud seria y exigente. Sandra dice intentar encontrar un equilibrio entre la exigencia de la calidad de ejecución de las coreografías y el disfrute por la espectacularidad e irreproductibilidad del momento: *“un poco y un poco, disfrútenlo, relájense pero la coreo tiene que salir bien. Porque a uno también le queda ese recuerdo. ¡Equivocarnos nos equivocamos todos!”*

La época de definición de parejas, posiciones y transiciones también aporta bastante a la sensación de stress. En los candeleros aparecen molestias y disconformidades por diferentes motivos: porque opinan que los directores, al igual que sucede en las clases, no ubican a las personas en los niveles que les corresponden y eso entorpece los ensayos; porque en los casos que faltan varones, si se tarda en conseguirlos, tendrán poco tiempo para aprenderse la coreografía; porque el grupo no siempre puede estar entero (las inasistencias son inevitables); y porque hay personas que bailan por debajo del nivel requerido o tienen una personalidad poco amena y nadie quiere bailar con ellos (en esos casos Juan *sacrifica* a algún alumno /a de los más antiguos y fieles para que se hagan cargo de la situación). A estos malestares, los directores sumaron las quejas que reciben de los alumnos disconformes con la posición en la que fueron ubicados (todo el mundo quiere ir en el medio adelante o algunos quieren ir del lado izquierdo o derecho del escenario porque sus familiares compraron localidades de ese lado) o con la parejas de bailes asignadas, o con el vestuario elegido. Pero más allá de esas situaciones y que los directores de algún modo u otro tengan que intervenir, los grupos siempre llevan adelante el trabajo. Y Juan insistió en que *“el objetivo es divertirse y hacer algo lindo. Si tu objetivo pasa por querer ser el mejor y no querés bailar con tal, con tal y con tal, se pierde el objetivo. Y el objetivo es grupal.”*- retomando el postulado de *todos con todos*.

Si bien uno de los supuestos de este trabajo era que la mayor motivación de los alumnos para aprender y presentar una coreografía en vivo era el disfrute, en las entrevistas surgió que algunos disfrutaban más los ensayos y que lo que viven en ellos es capaz de contrarrestar lo mal que se sienten bailando en vivo porque sufren de nervios.

En las primeras semanas de diciembre los directores incrementan la complejidad de las pasadas cuando las coreografías se practican “*contra el espejo*”, momento en que se pierden todas las referencias de espacio. El único modo de ubicarse es no perder con la mirada “el centro” del escenario que haya sido determinado con alguna marca o referencia y estar atento a las posiciones del resto de los compañeros de coreografía.

Los directores dicen que la definición de la puesta en escena y vestuario la sienten como un desafío cada vez, que intentan superar siempre lo del año anterior, aunque se produzca todo de forma “*casera*” y “*familiar*” (los parientes de ambos colaboran todos los años con la difusión del evento, con la organización del espectáculo con la ubicación de los espectadores en las butacas), que pretenden que se sienta cálido y de calidad a la vez. “*Más allá de que es amateur, que igual se vayan con la sensación de que ‘Wow, está bien hecho’. A mí me gusta eso, mostrar calidad aunque sea un alumno principiante.*” (Sandra)

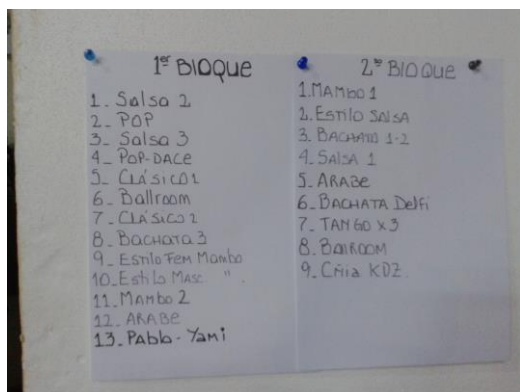
Para Santana de Kiguel “La danza es muy efímera; la naturaleza de su medio —el movimiento— hace que sea así. El movimiento se ve y luego desaparece. Hay que recordarlo mediante imágenes mentales, por lo que cada imagen mental se suma en la memoria del espectador para formar la danza que constituye una obra de arte completa” (2007: 97). De allí la importancia de generar un impacto visual en la puesta en escena y de completar emocionalmente la experiencia. Los directores aspiran a que la platea se sienta parte del show aunque no esté bailando. En relación a esto último nuevamente la autora: “Una coreografía eficaz posee una cualidad especial que logra la complicidad del espectador. Durante la actuación, el observador se eleva de su butaca y es transportado a otro sitio” (ídem: 78). O lo que para Juan significa: “*Que sienta que está participando activamente, aunque esté sentado, dándole la confianza para que grite, para que diga algo, para que se ría. (...) se genera esa conexión mágica que después todo lo ven lindo.*”

Cada coreografía tiene un vestuario propio. Algunos son comprados al por mayor en el barrio de Once, mientras que otros pueden ser confeccionados por vestuaristas, según lo decida la directora. En 2015 los vestuarios de mujeres rondaron entre 350\$ y 550\$ cada uno. Los de los varones fueron más baratos (entre 150 y 300 pesos) porque suelen adaptar pantalones de vestir o jeans con camisas, chalecos, moños o corbatas y logran los estilos buscados. En las ocasiones en que la coreografía tiene un estilo urbano (salsa cubana o bachata urbana), los alumnos pueden elegir qué vestir respetando ciertos parámetros de un mismo estilo. Como vimos, los directores priorizan una puesta en escena colorida y atractiva de ver al compás de la música, que se vea lo menos amateur posible y a la vez que no represente un gasto excesivo para los alumnos.

Para Sandra el tema del vestuario representa un desafío en sí porque intenta conjugar el espíritu de la canción (*“si es algo alegre, si es algo elegante, callejero”*), un presupuesto acotado, el objetivo de que luzca lo más profesional posible (*“la producción de los alumnos suma a lo que es el baile. Si te ves bien, uno sale con otra actitud al escenario también”*), que deje conformes a los bailarines con respecto a lo que quieren mostrar de su cuerpo. *“Las chicas de avanzado quizás quieren trajes y piedras, las principiantes no están acostumbradas, así que las cuidamos más. Y a veces las mujeres grandes me piden que no las saque en corpiño, se imaginan que las vas a subir al escenario tipo vedette. Y no, es un vestidito, llamativo, pero sencillo.”*

Una o dos semanas antes de la muestra los directores organizan un ensayo general. En algunas oportunidades lo hicieron en el teatro y en otras, en la escuela. El primer objetivo es explicar el concepto y desarrollo del show en su totalidad: cuál será la escena de apertura (actuación, monólogo), si habrá bloques temáticos y cuáles (por ejemplo en 2014 algunas coreografías fueron bailadas dentro de un bloque temático de bar y otro de callejón), por dónde ingresarán y saldrán del escenario cada uno de los grupos, quiénes serán los artistas invitados (coreografías o cantantes), qué elementos de utilería estarán presentes, cómo se manejarán los apagones de luz entre actos, cuáles serán las actuaciones de los *sketchs*, en qué momento será el intervalo y cómo se hará el saludo final. Uno de los datos más ansiados de ese día es conocer el orden en que se desarrollará el espectáculo. En espejos, paredes y biombos se pegan hojas con el orden

anotado para que los bailarines sepan en qué momento deberán salir a escena, el tiempo disponible que tendrán para cambiarse (en caso de que bailen más de una vez).



33



34



35



36

Foto 33: El orden del show. Foto 34: Los directores dando indicaciones a los alumnos.
Fotos 35 y 36: Grupos haciendo pasadas de sus coreografías frente a sus compañeros.

En los últimos dos años el ensayo general se realizó un sábado o domingo a la tarde y por aproximadamente tres o cuatro horas. Ese día los salones se encuentran despejados y con el piso *marcado* (delimitado) con cinta de papel blanca que contrasta con la madera oscura del suelo y que, al reproducir las medidas del escenario del teatro, ayuda a la ubicación espacial de los alumnos. Los directores acostumbran pedir que en ese día se mantengan hidratados, que ingieran cosas saladas, que se comporten de forma generosa con los compañeros y que estén concentrados para que todos puedan salir a escena en el momento que deben hacerlo.

El segundo objetivo de que cada grupo pueda hacer una pasada de su coreografía ante un simulacro de espectadores: sus compañeros. Tanto los directores como los alumnos coinciden en que es una experiencia fuerte porque los hace tomar conciencia de que el show está realmente cerca y deberán bailar sin cometer errores. El cansancio por la altura del año y el calor que suele hacer en diciembre, aumentan la tensión y el nivel de frustración. Para Juan ese momento es *“el shock emocional. En el ensayo general es cuando todo el mundo falla: ‘No me salió, me perdí’, y eso está bueno. Está bueno ensayar, más para que tengan conciencia de que va a estar mucha gente y que va a estar mirando.”* Si bien pensábamos que bailar para pares funcionaba para los alumnos como un momento de empatía y contención, en las entrevistas surgió constantemente que el ensayo general puede causarles tanto o más nervios que la función misma, porque se sienten más presionados por la mirada de quienes *“entienden de baile”* o *“tienen un ojo crítico”* o *“saben cuando te equivocás o vas fuera de tiempo”*, a diferencia de los familiares y amigos *“que van a aplaudir cualquier cosa que haga”* porque *“no saben si me equivoqué o no”*.

La exigencia en el ensayo general es la precisión pero también la expresividad en el baile. Los directores exigen que los alumnos sonrían, no miren al suelo y proyecten la sensación que la coreografía exige al público (alegría, elegancia, euforia, romanticismo, etc.). Es lo que Santana de Kiguel llama proyección: *“Si quieres que una danza llegue al público, ésta tiene que proyectar. Los bailarines deben actuar con sensibilidad y conocimiento; deben aprender a dirigir energía hacia el público.”* (2007: 99)

El ensayo general es una oportunidad de ver el trabajo realizado por el resto de los grupos, lo que enriquece la conciencia de equipo entre los bailarines y la conciencia del show y de la escuela como totalidad. Por último, los directores piden que no se suban a Facebook fotos ni videos de los vestuarios ni de las coreografías. Y es muy infrecuente que alguien rompa esa regla porque es considerado arruinar la sorpresa de lo que la puesta en escena implica.

3. Día de la muestra

El día de la muestra los directores, alumnos y artistas invitados llegan entre las 19 y 20:30 horas para prepararse en los camarines (maquillaje, peinado y ponerse el vestuario de la primera coreografía que bailen esa noche); para “probar el piso del escenario” (ponerse los zapatos que usarán y pisar, girar o deslizarse, según los movimientos que cada quien necesite, para familiarizarse con “el agarre” del suelo); para repasar las secuencias que más les cuestan (*“Es como las últimas dos hojas que leíste antes de entrar a rendir”*) y también divertirse compartiendo los nervios y la producción. El clima que se vive en los pasillos de los camarines es de mucha ansiedad, algunos están asustados o preocupados, pero también las risas de los apuros, los halagos y el ánimo que se dan unos a otros y las fotos que comparten amigos, parejas de baile y grupos enteros relajan el clima de nervios.



37



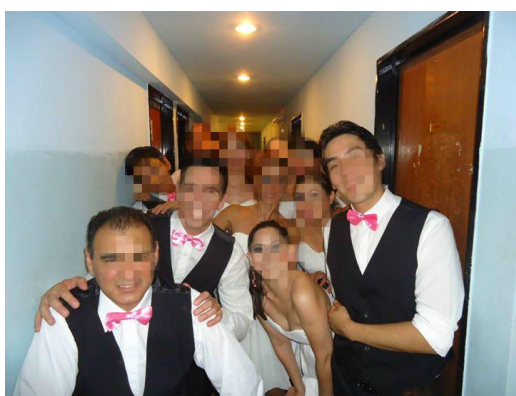
38



39



40



41



42

Fotos 38, 39 y 40: los amigos desean fotografiarse aunque por no bailar en la misma coreografía sus vestuarios no combinan.

Fotos 37, 41 y 42: los grupos desean fotografiarse como recuerdo de brillar luego de tantos meses de esfuerzo en los ensayos.

En esta situación de tanta intensidad emocional, a lo largo de los años lo que más me sorprendió siempre fue la elevación del sentimiento de generosidad y compañerismo. Ocurre con mucha frecuencia que se ayuden personas que quizás ni se conocen, es como si todos los bailarines se vieran reflejados en todos los otros. Nadie está exento de sentirse enfermo o tener una lesión, en esos casos los grupos sostienen emocionalmente al compañero, diciéndole que sólo tienen que *“aguantar tres minutos”* y que se quede tranquilo porque *“en el escenario no te duele nada”*).

En las entrevistas surgió recurrentemente que todos sienten un compromiso grande con sus parejas de baile, una responsabilidad de estar concentrados y *“conectados”*, de *“no fallarle”*, de *“no equivocarme”* ni *“quedarme en blanco ni caerme.”* No bailan sólo por ellos mismos, sino que también bailan por el otro y es aquí donde parecería condensarse el sentimiento de comunidad educativa: quienes aprendieron juntos, bailaron juntos y ensayaron juntos, también enfrentarán juntos el escenario.

Juan acostumbra dar la charla motivadora a las 20:30 horas, momento en que se *da sala* y los espectadores comienzan a ocupar las butacas. En ese momento invita a dar lo mejor de sí para el público pero también a relajarse y sobre todo divertirse: *“vos que estás por hacer un recuerdo imborrable tenés que divertirte. Yo creo que eso hace que las coreos salgan tan redonditas, eso más natural, de sin presiones”*. Es un momento de mucha emoción ya que se mezclan los nervios y la euforia. Carla, recordando emocionada esos instantes, también intentaba convencerse a sí misma de la necesidad de relativizar la gravedad del momento: *“La mente puede jugar mucho en contra, los miedos, uno ya se empieza a exigir más de lo que tenés que exigirte, es una muestra de una escuela, vas a divertirte, a mostrar lo que aprendiste en el año, no está el jurado.”*

Finalmente, se sientan preparados o no, el inicio del show siempre llega. Se abre el telón, se da la bienvenida y el espectáculo comienza. Todos los entrevistados pudieron relatar con detalles la primera vez que se subieron a un escenario y bailaron

ante el público. Sus narraciones, cargadas de risas nerviosas, añoranza e incluso lágrimas en los ojos fueron siempre un momento único de las entrevistas. Miguel recordó: *“Fue la de salsa 2, la de los vestiditos verdes, era la que más practiqué, me la sabía de memoria y en la que más me equivoqué. Yo no lo podía creer. Hay una parte del video en que yo giro solito, el único que gira, ¿viste? Asumo que por ese nerviosismo, los sentimientos todos cargados en eso.”* A Sergio su recuerdo le causaba mucha gracia: *“Cuando se abrió el telón y estaba toda la gente creo que rojo era poco. La verdad que me sentí un ladrillo. Y escuchar a Juan de costado gritando ‘¡Uno! ¡Uno! ¡Uno!’”* -indicando el tiempo musical 1 de la pisada-. Mientras Francisco lo comparó con el surgimiento de un fuerte deseo: *“La primera salí con un cagazo tremendo. Terminó la primera quería ya salir al a segunda. Me generó una adrenalina, un éxtasis, era como tener sexo dos veces seguidas, quiero más, quiero más. (...) A partir de ahí fue mi ansiedad por hacer coreos.”*



43



44



45



46

Fotos 43 y 44: coreografías en acción. Fotos 45 y 46: Fotos finales de mambo y bachata.

El resto de la muestra sucede con mucha ansiedad, que va bajando su nivel a medida de que los alumnos van bajando del escenario y relajando sus nervios. La pregunta más recurrente es: “¿Y, cómo salió?” y allí los que bajan del escenario hacen catarsis. Los *candeleros* reflexionaron, desde la tranquilidad de la situación de la entrevista, sobre la intensidad y la autoexigencia de esos minutos que dura la muestra: *“Si bailás varias, la primera siempre es como el debut de la noche, estás re contra nervioso pero después los nervios van relajando y te sale lo que te sale, si te equivocás, te equivocás, qué te importa, no estás compitiendo para ser el mejor del mundo de nada.”* (Lucrecia). *“Yo no pienso en nada cuando toco el escenario, largo y sale más natural que ocho mil coreos que las venís practicando y ahí, pffff. Llegó el momento, es una entrega, es un disfrute, no sé si me equivoco, es una sonrisa única que no se para, no miro a nadie, no sé.”* (Carla). *“Lo que se siente es que vas a dar lo que vos preparaste durante un montón de tiempo, estás haciendo lo que te gusta, y sentir una devolución....”* (Analía). *“Yo al principio hacer una coreo era una cuestión de Estado. Tenía que hacer todo perfecto y no me podía equivocar y ahora me pasa lo mismo pero si me equivoco me cago de risa y digo bueno, ya fue. Te vas relajando con el tiempo”* (Héctor). Sandra dice todavía sorprenderse por las actitudes de los alumnos en los ensayos y en el escenario, por el grado de responsabilidad que toman y por el compromiso con el momento.

“aparte cómo la gente lo vive: ‘¡No, giré para el otro lado!’ y salen como si fuese el fin del mundo, que cometieron un error en el escenario, lo importante que es para la gente, para ellos no es una boludez. (...) A todo el mundo cuando ya está en el escenario, no sé si es la presión de estar ahí arriba que te hace que vos te pongas, que lo hagas, tenés que hacerlo y lo hacés. En los ensayos bueno, ‘Delante del espejo lo hago más o menos, ay, no me acuerdo porque me distraje’, en cambio uno ahí ya creo que la mayoría se concentra más, están más atentos. Uno les dice: en el ensayo traten de hacerlo como si estuvieran en el escenario pero es imposible porque la gente no lo siente.”

Las personas de confianza de los directores (profesores amigos o parientes) colaboran yendo por los camarines y pasillos informando a los alumnos cómo se va desarrollando la muestra y convocando a los grupos que están próximos a salir a escena a acercarse y tomar sus posiciones.

Idealmente los bailarines están listos para salir a escena antes de que la coreografía comience. Pero cuando los alumnos bailan dos o más coreografías y además no hay mucho tiempo entre ellas, es necesario cambiarse en las bambalinas del escenario para no tener que ir hasta los camarines. Este también es un momento de gran compañerismo porque siempre va a haber una o más personas esperándolos con la ropa, medias, zapatos y/o accesorios para que el tiempo de cambio sea el menor posible, algo que se asemeja al momento en que los autos *entran a boxes*⁶² Por estos motivos los números de artistas invitados se ubican en el programa de la noche para dar más tiempo entre las coreografías.

A los alumnos siempre les queda la sensación de que después de haberse esforzado al máximo durante tres meses, el momento de bailar “pasa en un segundo, pasa volando”. Y al bajarse del escenario existe sólo un criterio válido de medición de la experiencia: el disfrute. Algunas de las expresiones en este sentido fueron: “*Venía bien, pero cuando se me soltó el bretel ya me puse nerviosa y no lo pude disfrutar*” o “*Salí re nervioso, pero después la pude disfrutar*”. Dejados atrás los meses de esfuerzo y los nervios, una vez arriba del escenario, disfrutar –nuevamente el goce-, pareciera ser el único mandato, después de todo, por eso atraviesan la experiencia y eso es el capital que quieren acumular de ella.

Luego de su primera vez en el escenario (el trabajo con los compañeros, la platea llena, las luces, los aplausos), el alumno puede llegar a sentirse satisfecho o puede nuevamente *enfermar*, en ese segundo caso se hace adicto a las coreografías y allí encuentra la motivación para empezar el año nuevo con el objetivo claro de participar nuevamente en coreografías.

Dado que la mayoría de los espectadores son familiares y amigos de los bailarines, hay un gran interés por registrar el momento. Son habituales las cámaras de fotos y celulares grabando y sacando fotos todo el tiempo. Al igual de lo que sucede en las presentaciones de coreografías en boliches, en el teatro también se escuchan gritos de aliento hacia los bailarines para darles confianza, lo que Castaño Quintero (2011) denomina “dinámicas de apoyo”, modos en que el público evidencia su presencia en el

⁶² En automovilismo el momento en que el auto se desvía apenas unos segundos de la competencia para cambio de neumáticos, carga de nafta, revisión mecánica, etc. y poder continuar corriendo.

show para provocar un saldo positivo en quien está siendo apoyado. Los aplausos son infaltables al finalizar cada coreografía.

Subirse al escenario puede significar para los alumnos muchas cosas: dejar algo atrás, cerrar una etapa de vida y abrir otra, superar un trauma, sanar un dolor, cumplir un sueño, mimarse. Todos esos motivos bailan juntos al mismo tiempo y siguiendo el ritmo de una misma canción.

Tal como es indicado en el ensayo general –y como es costumbre de la escuela– el saludo final consiste en que filas de aproximadamente 20 alumnos tomados de la mano se ubiquen en el centro del escenario, hagan una reverencia y retrocedan hacia el fondo del escenario, donde se van acumulando. La idea es que se vean todos los vestuarios coloridos mezclados (todos saludan con el vestuario de la última coreografía bailada), vemos aquí nuevamente el postulado de *todos con todos* que el ambiente salsero enarbola. En anteúltimo lugar ingresa la compañía de baile de la escuela (quienes además fueron los responsables del cierre del show) y en último lugar, los directores, quienes dicen unas palabras finales nombrando e invitando a saludar a todos los profesores de la escuela y agradeciendo a todos los colaboradores que hicieron posible el espectáculo. Este también es un momento de mucha emoción, de balance del año, de cercanía de las fiestas de Navidad y Año nuevo.



47

Foto 47: saludo final y agradamientos en el cierre de la muestra.

Cuando el telón se cierra el clima vuelve a explotar de euforia: los bailarines gritan, se abrazan y hasta hacen *pogo*⁶³, es un momento realmente especial: *“era como, no sé, ganar un Mundial, mis amigos, todos saltando arriba del escenario”* (Magalí). Para todos es un momento donde se mezclan muchos sentimientos: el agotamiento físico y emocional por el stress de los ensayos, la euforia de haber sido artista por unos minutos, alegría por el trabajo logrado en grupo, sensibilidad por la época en que uno hace el balance del año, melancolía por el año que cierran e ilusión por saber que podrán repetirlo.

Los directores contaron que si bien están acostumbrados a realizar muestras -ya que se dedican a esto hace más de quince años-, sienten una gran satisfacción al finalizar cada una de ellas por los agradecimientos y demostraciones de cariño de sus alumnos y de los espectadores, lo que los motiva a continuar. Sandra todavía recuerda el gesto de una nena en particular, después de haber bailado hace muchos años con ellos: *“Nada, bailó la coreografía nuestra en el teatro, punto. Nos escribió una carta que había sido el sueño de su vida, lo más importante que le pasó, era tridimensional lo que ella había sentido y uno no se da cuenta.”*

A la salida del teatro los bailarines se saludan con los familiares y amigos que los fueron a ver y abundan las felicitaciones y los ramos de flores para las mujeres. Y si bien los alumnos saben que esos elogios vienen de alguien que no entiende de baile, por supuesto que se dejan mimar igual. Algunos bailarines se van con sus familias, otros van a algún restaurant o pizzería a comer juntos (armando grupos de hasta 40 personas). Y los últimos dos años al día siguiente se hizo un baile social como fiesta de fin de año.

4. ¿Y ahora qué?

Finalizada la muestra y al día siguiente, las cuentas de Facebook se llenan de fotos de colores y sonrisas y *me gustas*. Los *candeleros* finalmente pueden escribir sus

⁶³ Costumbre festiva en la que las personas avanzan dando saltos laterales o de frente hasta encontrar a otro y chocarse golpeando hombros o pecho y rebotando hasta buscar a otro con quien encontrarse.

propios saludos de fin de año y agradecimientos por lo vivido, en especial a los profesores que dirigieron las coreografías en las que bailaron y a sus parejas de baile.

Para finalizar, agregaremos una práctica más al listado de cambios que los *candeleros* viven una vez que aprenden a bailar y es que, habiendo atravesado la experiencia de bailar una coreografía, y contando con ese saber y ese vestuario, suele darse que algunos de ellos repitan la coreografía pero en contextos familiares y sociales (15 años, casamientos, cumpleaños). Una vez que los *candeleros* se vuelven los bailarines de su familia y de su grupo de amigos, saben que podrán ser requeridos como animadores de sus eventos

Como vimos, quienes alguna vez llegaron a una clase de principiante, meses después se vieron vestidos de raso y lentejuelas bailando en un escenario ante cientos de personas. Estos capítulos intentaron dar cuenta del proceso que habilitó y motivó eso. Por motivos personales, laborales o de ciclo de vida, los alumnos pueden alejarse de la escuela e incluso del baile pero todos dicen recordar esos momentos con cariño. Quienes continúan bailando en Candela le dan cauce, en las muestras y en las coreografías, a su necesidad de expresión y a un costado artístico que no por ser amateur o por haber comenzado en la adultez está ausente. Héctor lo dijo de un modo perfecto: *“El mundo del espectáculo a todos nos fascina de alguna manera y cuando te toca estar a vos ahí, aunque sea baile de una muestra de una escuela, pero que vos ves a toda tu gente, decís ‘Acá el artista soy yo’”*

Ante la pregunta final en todas las entrevistas: “¿Cómo te ves dentro de diez años?”, todos los entrevistados contestaron que bailando. Se ve que han aprendido a vivir con la enfermedad.

REFLEXIONES FINALES

En las próximas líneas haremos un repaso de los análisis más relevantes de cada capítulo y luego presentaremos una reflexión sobre la centralidad que la autoetnografía implicó en este trabajo de investigación.

A partir del capítulo 1 comprendimos que, a pesar distintos motivos personales por los cuales estas personas se acercan a bailar salsa, todos ellos suelen estar articulados con cambios significativos o momentos transicionales dentro de sus ciclos vitales que se cierran para dar paso a nuevas experiencias. Entre estos, el más frecuente y emblemático es el de la separación amorosa, es decir: el fin de una relación sentimental. En este sentido observamos que las características atribuidas como propias al género musical salsa, facilitan o habilitan lo que ellos necesitan (alegría, sensualidad, velocidad) para poder revertir un estado anímico desfavorable.

También describimos uno de los principales postulados y dinámicas de relación más importantes que define a este ambiente: *todos con todos*. Con esto aludimos a la integración de las edades, de las contexturas físicas y de las clases sociales que se dan en este contexto etnográfico y que es resaltado como positivo por los salseros.

En relación con la escuela de baile, abordamos el modo en que los alumnos necesitan conocer y dominar la correcta marcación de los pasos de baile y las coreografías como una de las herramientas fundamentales del aprendizaje de la técnica y alcanzar una efectiva comunicación entre varones y mujeres al bailar. Asimismo, en esta dinámica de aprendizaje, subrayamos el valor otorgado a la incorporación de saberes en un ambiente social que definen como relajado, de distensión y compañerismo.

En el capítulo 2 analizamos el rol desempeñado por esas pequeñas comunidades de pertenencia al momento de apoyar y contener a los principiantes a iniciarse en las pistas de baile. Pudimos observar que tanto varones como mujeres están habilitados para sacar a bailar, que se puede bailar tanto con amigos, como con parejas (novios y esposos) y con profesores y que todas las parejas conviven en la pista.

Asimismo, pudimos dar cuenta de que la fuerza de la consigna del gozar y su manifestación física (sentir, expresar, exagerar un goce) se hace presente en las pistas de baile y en las coreografías. Y en este contexto, la forma en que el trabajo de los fotógrafos refuerza esa suerte de mandato. Por último, concluimos que dominar los secretos de la correcta marcación eleva la seguridad de los bailarines. Por un lado, los hombres pueden llegar a sentirse en control de su propia virilidad; y por otro lado, las mujeres se permiten explotar una sensualidad caribeña. Como beneficio final, varones y mujeres, en sus particulares momentos de sus ciclos vitales, pueden elevar su nivel de autoconfianza.

En el capítulo 3 describimos de qué modo a una persona, luego de atravesar las distintas instancias de aprendizaje en las clases y de desenvolvimiento en las pistas y de conocer más en profundidad el ambiente, le resulta atractivo el subirse a un escenario para bailar ante cientos de personas. Y de qué modo se organiza para seguir cumpliendo con sus obligaciones laborales, académicas y familiares, restándole tiempo al descanso pero con la convicción de que el recuerdo que le quedará de la experiencia será para toda la vida.

El surgimiento de la salsa cuenta la historia de dislocamientos profundos en las experiencias de los latinos. De esta manera, la salsa también funciona para los *candeleros* como un modo de enfrentar finales, crisis y duelos personales. Y el efecto en estas personas es de un dislocamiento en las formas de experimentar el propio cuerpo y el cuerpo del otro, y con ello, la sensualidad, la sexualidad, el goce y la sociabilidad.

En lo personal, usando la herramienta metodológica de la autoetnografía, puse en juego mi cuerpo en movimiento, mi subjetividad, mi feminidad, mi análisis e interpretación y mi círculo social, y me mareé en cada límite difuso de este trabajo de campo que hace tantos años *vengo haciendo sin darme cuenta*. Encontré, no sólo en mi introspección, sino también, y fundamentalmente, en la relación construida con mis amigos, el material emocional y analítico desde el cual producir conocimiento. (Bartleet, 2009).

La salsa, como enuncian los medios gráficos y televisivos, puede servir para bajar kilos y/o el nivel de stress. Pero bailar salsa también puede servir para sentirse

vital, para descubrir o redescubrir la masculinidad y la feminidad, para sentirse en control del propio cuerpo, para experimentar la propia sensualidad y saberse capaz de seducir, para sentirse seguro de sí mismo, para ganar prestigio en sus grupos, para atravesar un duelo, para sacarse las ganas acumuladas, para sentirse anónimo, para agradecer que se dispone de un cuerpo, para vengarse, para olvidar...

Los salseros buscan que, bailando, alguna pena se les evapore, o mejor aún, transmute en placer. Ya lo dice la expresión festiva de hasta las canciones más tristes: “Siempre *pa’ lante* (como un elefante)”. Así manda el arquetipo cubano: gozar. Mientras ellos permanezcan en la escena salsera, pereciera que siempre habrá un amigo, un amor o un desconocido que los saque a bailar.

BIBLIOGRAFÍA

Bartleet, Brydie-Leigh (2009) “Behind the baton: exploring autoethnographic writing in a musical context”, *Journal of Contemporary Ethnography*, Núm. 38, Sage Publications.

Blázquez, Gustavo (2012) “I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile” en Citro y Aschieri (Coord.) *Cuerpos en movimientos. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos

Cano, Gabriela y Sisro, Delia (2006) *Salsa Criolla. Crónica de la salsa en Argentina*, tesina de grado, carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, dirigida por Christian Ferrer.

Carozzi; María Julia (2005) “La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires” en *Cuestiones Sociales y Económicas*, Año III, N° 6.

----- (2009) “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires” en *Revista Religião e Sociedade*, volumen 29, número 1.

----- (2011) *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. 1a ed. – Buenos Aires; Ed. Gorla.

----- (2015) *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires, Ed. Siglo Veintiuno Editores.

Castro, Ana y Tusca, Jazmín (2013) *Dos prototipos de milongas porteñas del siglo XXI: La Viruta y Tango Queer*, tesina de grado Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires, dirigida por Lic. Mgr. Enrique Fraga.

Castaño Quintero (2011) “Las políticas de las coreografías en el Festival Mundial de la salsa de Cali” en Carozzi, María Julia (Coord.) *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.

Cerny Minton, Sandra (2011) *Coreografía. Método básico de creación de movimiento*” 3ª Edición, Badalona, Ed. Paidotribo.

Citro, Silvia y Ascheri, Patricia (2012) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos

- Cohen, Verónica** (2014). *Notaciones sobre danza butoh*. Tesina de grado Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires, dirigida por Dr. Daniel Mundo.
- del Mármol, Magri, Mora, Provenzano, Sáez y Verdenelli** (2012) "Introducción" en Magallanes, Francisco (Antología literaria) *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte* Ed. Club Hem. La Plata, Argentina.
- del Mármol** (2012) "Ser y estar entre. Tres notas breves sobre algunos cruces, vínculos y paralelismos de la danza y el teatro con la antropología" en Magallanes, Francisco (Antología literaria) *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. Ed. Club Hem. La Plata, Argentina.
- Díaz Ayala, C. y Rodríguez, O** (2002): Salsa, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Egan, Daniel** (2002) "Eroticism, commodification and gender: exploring exotic dance in the United States" en *Sexualities*, 6, 105, Sage Publications.
- Frith, Simon** (2001) "Hacia una estética de la música popular". En Cruces, F. y otros (Eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Gallo, Guadalupe** (2011) "Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas en Carozzi, María Julia (Coord.) *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo** (2010) "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010", en *Cuestiones de Sociología*, n° 11, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- González Smeja, Alba Marina** (2011) "Salsa Brava: nómada en Barcelona. Escenarios y métodos de estudio de un estilo musical y bailable" II Jornadas Doctorales de Antropología Social. Universidad de Barcelona.
- Guntín, R y Núñez, M** (2002): Bachata, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul** (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu.
- Illouz, Eva** (2010) *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Madrid, Katz Editores.

Juárez Aldazábal (2000) *Pan y salsa (el desempleo visto desde el baile)*, Tesina de grado, carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

----- (2007) “Identidades en danza: el circuito de la salsa en Buenos Aires”. XI Jornadas nacionales de investigadores en Comunicación, Tramas de la comunicación en América Latina contemporánea. Tensiones sociales, políticas y económicas”, Universidad Nacional de Cuyo.

Leymarie. Isabelle (2003) *La música cubana*. Barcelona, Editorial Océano.

Liska, Mercedes (2009) “El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados” Trans. *Revista Transcultural de Música*, núm. 13, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

----- (2014) “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)”. En *Latin American Music Review* (LAMR) nº 35: 1. Austin, School of Music, en prensa.

Lucio, Mayra y Montenegro, Marcela (2012) “Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza” en Citro y Aschieri (Coord.) *Cuerpos en movimientos. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires, Biblos

Morel, Hernán (2011) “Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales” en Carozzi, María Julia (Coord.) *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.

Ochoa, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. 1ª edición, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Oswald, Denise (2011) “Comunicación y movimiento en la formación dancística independiente porteña” en Carozzi, María Julia (Coord.) *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.

Pujol, Sergio (2011) *Historia del baile. De la milonga a la disco*. 2a ed. – Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Quintero Rivera, Ángel (1998) *Salsa, sabor y control*, 1ª ed. – D.F., México. Siglo Veintiuno Editores.

----- (2002) “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo” en *Revista Transcultural de Música*, junio.

----- (2004) “¡Salsa! y democracia” en *Revista Íconos de FLACSO* – Ecuador, N° 18, enero.

----- (2009) *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid, Ed. Iberoamericana.

Rodríguez, Victoria (2005) “La músicaailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad?” Trans. *Revista Transcultural de Música*, núm. 9, diciembre, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

Romero-Barquero, Cecilia (2015) “Al compás de las clases de baile: una experiencia dentro del aula” en *Revista Educación*, Vol. 39, Núm. 1(enero-junio).

Santana de Kiguel, Delia (2007) *Latinoamérica. Singular aventura en sus danzas* – 1° ed – Buenos Aires; Lumen.

Spataro, Carolina (2012): *¿‘A dónde había estado yo’?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*, Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, dirigida por el Dr. Pablo Semán y co-dirigida por el Dr. Pablo Alabarces.

Vila, Pablo (2000): “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales” en *Recepción Artística y Consumo Cultural*, Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk coordinadoras. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plástica. Ediciones Casa Juan Pablos.

Artículos periodísticos y documentales

- **de Santo, Y** (2015, 5 de abril). Bailar es una cosa seria: ahora lo aconsejan para mejorar la salud. Recuperado en: <http://tiempo.infonews.com/nota/149286/bailar-es-una-cosa-seria-ahora-lo-aconsejan-para-mejorar-la-salud>

- **Semán, Pablo** (2011, 8 de diciembre) Entrevista con Gustavo Blázquez en Revista Argentina de Estudios de Juventud. Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios,

Facultad de Periodismo y Comunicación Social – Universidad Nacional de La Plata.

Recuperado en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41393/Documento_completo.pdf?sequence=1

- **Semán, Pablo** (2011, 8 de diciembre) Entrevista a María Julia Carozzi en Revista Argentina de Estudios de Juventud. Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Facultad de Periodismo y Comunicación Social – Universidad Nacional de La Plata.

Recuperado

en:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/41392/Documento_completo.pdf?sequence=1

-“La nueva generación de la salsa” (2014) en Revista SalsaSocial, Año 4, Núm. 7. Buenos Aires.

- “Los hombres piden pista para aprender a bailar” (2011, 23 de enero). Clarín.

Recuperado en: http://www.clarin.com/sociedad/hombres-piden-pista-aprender-bailar_0_413958630.html

- Samoilovich, D. (1998, 11 de octubre). Revista La Nación. Recuperado en:

<http://www.lanacion.com.ar/212002-locos-por-la-salsa>

- Varieté blog (19 de marzo de 2015) “El boom de la bachata”. Recuperado de:

http://blogs.tn.com.ar/variete/2015/03/19/el_boom_de_la_bachata/

-“Yo soy del Son a la Salsa” (1995) Director: Rigoberto López. Cuba. Broadcasting

Images <https://www.youtube.com/watch?v=Th4IqROKs-o>