



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA
SOLISTA DE SALSA. UNA MIRADA ETNOGRÁFICA AL
CONCURSO OAXACA SALSA & BACHATA FEST**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA**

PRESENTA:

CAROLINA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

ASESOR

ALAN EDMUNDO GRANADOS SEVILLA

CIUDAD DE MÉXICO

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la conciencia y su naturaleza, por ponerme en este camino. Por estar y ser conmigo a cada paso de este proceso cargado de crecimiento personal y espiritual.

A mi madre, Maricela Hernández García, por tu magia que todo lo puede, por creer en mí y apoyarme en todas mis decisiones. Por tu escucha sensible, tu sabio consejo y ese abrazo poderoso, cálido y revitalizante en el que siempre me envuelves.

A mi padre, Adrián Sánchez Díaz, por transformarte a lo largo del tiempo conmigo y mostrarme desde tu perspectiva cuán llena de posibilidades está la vida. Por ser guardián de mis anhelos y por todas tus atenciones.

A mi hermano, Juan Carlos Sánchez Hernández, por ser una constante inspiración y fomentar en mí la curiosidad sobre el saber en toda su diversidad. Eres ese claro de agua donde al asomarme comprendo mucho de todo lo que nos rodea.

A mi abuela, Graciela García Carrillo, por tu profunda empatía hacia mí, por todo lo que me has compartido sobre tu vida y la vida en sí. Por cada una de tus delicias gastronómicas, que son una auténtica caricia al alma.

A mi Tía Marina, por siempre recibirme cariñosamente en casa y por tu infinita paciencia hacia todas las aventuras que me suceden cuando viajo, porque sabes que la emoción me hace olvidar horarios, boletos, documentos y hasta el equipaje.

A Julieta Contreras Hernández, por la sabiduría de tu consejo, por tus palabras hechizantes que sanan y alimentan en mí un profundo agradecimiento por la vida, también esperanza y alegría. Gracias por la increíble sensibilidad con la que has sido guía en mi camino.

A María Fernanda Alvarado Fernández, Amiga, Hermana, Doctora. Por tantos años, por cada lágrima y cada risa. Por conocerme tan bien a modo de dar con mi euforia y dolor en cada situación; por tus diagnósticos precisos y tus amorosos remedios.

A Diana Laura Galeana Leyva y Alejandra Roque Anaya, por la bella amistad que hemos formado, llena de complicidad, cariños y magia, mucha magia. También por hacer hogar juntas más allá del 757, por haber creado ese espacio energéticamente fértil en el que ha sido posible soñar y materializar cualquier cosa.

A Julián Sánchez Vázquez. Por tu amistad constante a través de los años. Por estar pendiente de mí y atender a diversas situaciones con tu saber, tu experiencia y tus palabras. Por tu cariño en todas mis etapas, a cada escalón de mi crecimiento.

A mis alumnos, a cada uno de ellos por hacerme maestra. Por todo lo que aprendimos juntos. Porque a través de ustedes descubrí en la docencia una gran pasión y una labor

tanto pertinente como poderosa, de la que me será imposible desprenderme en adelante.

A Héctor Luna, por tu apoyo y cuidados durante el desarrollo de este trabajo. Por mostrarme, citando a un personaje y confirmando en ti, que quien controla la mente humana lo controla todo.

A Eitan Alcántara, por seguir siendo un fuerte incentivo a hacer las cosas con autenticidad y convicción. Por toda tu música y lo que pude comprender a través de ella sobre las cosas que verdaderamente importan. Gracias por creer, y enseñarme a creer en mí.

A mi asesor Alan Edmundo Granados Sevilla, por toda tu paciencia y seguimiento constante hacia el desarrollo de este trabajo. Por tu valioso punto de vista que permitió a este trabajo tomar forma.

A la Facultad de Música de la UNAM, por ser receptiva a las necesidades de cada uno de sus estudiantes para permitir nuestro pleno desarrollo en las diversas ramas del saber musical.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	ii
INTRODUCCIÓN.....	vi
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	vii
DELIMITACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACION	viii
OBJETIVOS.....	x
TRABAJO ETNOGRÁFICO	x
HIPÓTESIS.....	xiv
ANTECEDENTES TEÓRICOS PARA EL ESTUDIO DE LA SALSA	xv
1. Construcción (marco histórico).....	1
1.1 Las mujeres desde la música.....	4
1.1.1. Las mujeres y los músicos de Salsa	4
1.1.2 La <i>mujer</i> de la que cantan hombres y mujeres	7
1.2 Discurso audiovisual de la mujer que baila salsa	13
1.2.1 Cine de rumberas	13
1.2.2 El baile de salsa en pareja	19
1.3 El surgimiento del Lady Style	25
1.3.1 La salsa y el solista femenino en un contexto de concurso	26
1.4 Oaxaca Salsa & Bachata Festival	28
1.4.1 Logística del evento.....	29
1.4.2 Logística del concurso	31
2. Agenciamiento y representación	34
2.1 Acercamiento a la salsa y a la solista de salsa.....	34
2.2 Itinerarios corporales	36
2.3 El performance.....	41
2.3.1 Criterios de selección y edición musical.....	42
2.3.2 Musicalización y montaje coreográfico.....	56
2.3.3 La función de los accesorios en la presentación visual (Tacón, vestuario, peinado y maquillaje).....	66
2.4 La masculinidad en contraste	73
3. El impacto de la competencia en la corporalidad de la Solista.....	77
3.1 La normativa del concurso	77
3.1.1 Categorías, reglas y puntos a calificar	77
3.1.2 Reflexiones sobre los porcentajes de evaluación	80

3.2 Premiación y empoderamiento	82
3.2.1 Una solista feminista	84
3.2.2 Ruptura en los itinerarios (de lo exótico a lo atlético).....	87
3.3 La interpretación femenina de un guion femenino	90
3.4 Música, corporalidad e interpretación del <i>Lady Style</i>	92
Hacia dónde se dirige esta investigación	98
Conclusiones	101
APENDICE	103
1. Estructura de las entrevistas para 2018.....	103
Bibliografía y referencias.....	105
Entrevistas.....	108

INTRODUCCIÓN

La manera tan contundente en la que la salsa llegó a sacudir mi vida fue motivo suficiente para proponerme desarrollar mi proyecto de titulación en algo relacionado con el género. No fue sólo la música por sí misma lo que me atrapó definitivamente, sino su historia y la historia de quienes la habían concebido. Son las vidas de Rubén Blades, Héctor Lavoe, Celia Cruz, Tito Puente, Willie Colón, Papo Lucca y muchos más las que me conmovieron y me permitieron apreciar en la salsa todo un paisaje con el que me identifiqué al instante: una extranjera, lejos de Izcalli, lejos de Oaxaca, atada a una gran ciudad de ritmo voraz donde la única certeza es esa nostalgia constante que no puede sino aliviarse con tambores y baile.

Trabajé como maestra de música muchos años mientras cursaba la carrera y, cierto día, mi compañera maestra de danza me dijo en un descanso que estaba preparándose para un evento de salsa, un concurso en San Luis Potosí. Me mostró videos de cómo eran las coreografías que se presentaban y yo simplemente no podía creerlo, le dije que era como ver una mezcla de gimnasia con salsa. Pero cuando me mostró el video de una chica sola, bailando salsa y acaparando el escenario entero, me quedé sin palabras que pudieran dar significado a lo que veía. La emoción que sentí me rebasó y estremeció, porque no sólo había descubierto una nueva expresión sobre esa música que tanto amo, sino que sentí con una profunda seguridad que el tema de mi tesis estaba en entender eso para lo cual no encontraba descripción en ese momento.

A grandes rasgos, el corazón de esta investigación es la práctica denominada Solista Femenino de Salsa. Son mujeres que entrenan para desarrollar coreografías de salsa en las que no hay nadie en el escenario más que ellas; no hay un hombre que las dirija, ni otras mujeres con quienes hacer juegos de coordinación. Esta categoría de baile entra en concursos donde, generalmente, la ganadora accede a premios como dinero, viáticos para asistir a eventos de baile internacionales y el respectivo trofeo. Todos los detalles y actores involucrados en este proceso quedarán explicados a lo largo del presente trabajo.

La primera pregunta que la mayoría de las veces surgió por parte de quienes me acompañaron en este proceso de investigación fue ¿por qué te vas a enfocar en una práctica de baile si tu campo de estudio es la música? Ante esta interrogante lo único que venía a mi mente era la primera pregunta que me había planteado a mí misma al decidir el tema ¿Cómo voy a explicar que para mí tiene absoluto sentido analizar esto desde (y solo desde) la

etnomusicología? Fue pura intuición lo que me permitió avanzar en ese terreno desconocido con la esperanza de encontrar esa respuesta en el camino, cuyo destino yace en estas páginas.

¿Cuál es la pertinencia de una perspectiva etnomusicológica sobre la salsa? En esta práctica me parece evidente la presencia de música y baile en misma cantidad, no hay una que predomine sobre la otra, sino que se construyen mutuamente en un vínculo que puede apreciarse desde dos perspectivas, la del momento presente y la de su construcción histórica. A través de la etnomusicología y su flexibilidad analítica ha sido posible desarrollar ambos puntos de vista, ya que se toman elementos que van desde un entendimiento teórico de la música que las bailarinas eligen para concursar hasta conceptos propuestos desde estudios de corporalidad y género.

En esta defensa y reconocimiento de la etnomusicología como una mirada, no solo amplia y versátil sino necesaria, mi propuesta a través de este trabajo es fomentar una etnomusicología sin fronteras que nos permita ver en el cuerpo las consecuencias evidentes de cualquier hecho musical, aun cuando parezca un asunto ajeno a lo que nos concierne como etnomusicólogos. El cuerpo se convierte en un instrumento que expande nuestro entendimiento y apreciación de la música misma.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El desafío principal al que se enfrenta este trabajo es esclarecer el vínculo entre música y baile en el caso de la práctica músico-dancística conocida como solista de salsa. Mi punto de partida es romper los límites entre la investigación musical y la corporal, ofreciendo una mirada panorámica en la que es posible confirmar que ambas manifestaciones (música y baile) se nutren entre sí y que es pertinente no perder de vista a una para comprender mejor a la otra. Considero que ambos elementos se pueden entender en su desarrollo individual y conjunto. La música es resultado de un proceso drástico de migración y mestizaje que ocurre en Nueva York entre 1960 y 1970, mientras que el baile de salsa tiene sus antecedentes y principales influencias en estilos bien consolidados con respecto a la interpretación femenina como lo es el mambo y la rumba. Ambos se muestran en el baile de la solista femenina, siendo claro el papel de cada uno en el desarrollo del otro. Existe una meditación por parte de los involucrados en el performance de la bailarina solista respecto al proceso para elegir la pieza musical de concurso con base en diferentes aspectos como el estilo, la acentuación, la

velocidad, la instrumentación, la letra, los remates y los fragmentos que conformaran ese primer nivel de creación materializado en la edición final sobre la que se monta la coreografía.

En otro punto, será desde estudios de corporalidad que se realice el análisis correspondiente al itinerario que las concursantes deciden atender para lograr las habilidades y virtudes físicas que les permitan bailar como se les solicita para el certamen.

La problemática central de mi investigación consiste, en la revisión de ambos procesos (musical y corporal) en el solista femenino de salsa desde sus múltiples dimensiones: sus antecedentes, el momento del concurso y las posibilidades que abrirán para futuras interpretaciones de la solista de Salsa.

DELIMITACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACION

El congreso que elegí para desarrollar el trabajo de campo y con el que marco la delimitación de esta investigación es el Oaxaca Salsa & Bachata Festival (OSBF), que toma lugar en el Hotel Fortín Plaza, en la ciudad de Oaxaca, Oaxaca, a mediados de marzo, desde 2017. El trabajo etnográfico se desarrolla en las ediciones del congreso ocurridas en 2017 y 2018, así como en diversos testimonios que, fuera del congreso, se registran entre 2017 y 2019.

El motivo de peso mayor por el cual elegí este congreso es por ser el primero en México que incluye en sus categorías de concurso la Solista Femenina de Salsa. Por otro lado, gracias a la estancia en casa de mi familia paterna (originaria de Oaxaca centro) pude desempeñar mi trabajo de campo con la seguridad de estar en un lugar conocido para mí, y así estar cerca de los organizadores, así como del proceso previo y posterior a los días del congreso.

Dentro de la misma categoría solista femenino existen dos sub-categorías: amateur y profesional. Decidí incluir ambas en mi enfoque debido a la cantidad de bailarinas que concursan en cada una de ellas (entre 10 y 14 por categoría). Entre las dos ediciones en las que tuve la oportunidad de asistir hubo concursantes a quienes pude entrevistar con ese año de distancia, otras que solo aparecieron en uno u otro directorio de mis entrevistados.

Soy consciente de cuánto ha crecido esta categoría, y que ahora su desarrollo en México ha llegado al reconocimiento internacional a través del Congreso EUROSON Latino, celebrado en Puebla entre junio y julio. Este mencionado evento es considerado de premiación internacional

desde el 2018, e incluye definitivamente las categorías de solistas desde infantil hasta profesional.

Para la edición del 2019 me fue complicado, por motivos personales que aluden a lo laboral, asistir al Oaxaca Salsa & Bachata Fest (OSBF)¹. En 2020, con la situación mundial respecto a la Pandemia por Covid-19 no me pareció prudente ni posible viajar y asistir, pese a que el congreso ocurrió con normalidad. Durante este tiempo me mantuve al tanto del evento mediante etnografía virtual, también me dediqué al análisis sobre lo recopilado en campo y su relación con el marco teórico de este trabajo.

¹ A partir de este punto haré referencia a este concurso por sus iniciales

OBJETIVOS

Siendo consciente de los cambios que hubo durante la realización de este trabajo, presento mi listado de objetivos.

- Ampliar la perspectiva con la que analizamos música y baile, es decir, entender que ambos conceptos se nutren y desarrollan el uno al otro.
- Describir los estereotipos e ideales construidos históricamente desde la salsa y presentes en el concurso respecto a la mujer, la femineidad, la fuerza y la sensualidad en su práctica de baile.
- A través del trabajo de campo describir el proceso que llevan a cabo las bailarinas para su presentación en el concurso.
- Analizar las piezas musicales desde los motivos de las bailarinas para elegir estas canciones y los fragmentos que consideraron para la edición.
- Describir los criterios de evaluación del baile desde la perspectiva de los jueces, los entrenadores, el público asistente y las bailarinas.

TRABAJO ETNOGRÁFICO

Al comienzo de la investigación consideré distintos niveles sobre lo que debía hacer para acceder al conocimiento por experiencia que me permitiera fundamentar mi trabajo. Lo previo al congreso era aprender a bailar en pareja, para ello asistí a diversos bailes sociales en la Ciudad de México. Contando con cierto dominio sobre el baile en pareja (y en la técnica de la salsa en línea *On1/On2*, que se explica con detalle más adelante) tomé algunos talleres sobre el estilo solista femenino. Fue en estos eventos que comencé a conocer personas tanto aficionadas de la salsa como amateurs de competencias nacionales, de manera que al llegar la fecha del OSBF 2017 ya conocía algunos nombres tanto de participantes como de miembros del jurado, estos últimos eran personas esperadas en el congreso porque una vez terminado el certamen ofrecían shows y talleres de mayor nivel.

El clímax de mi trabajo etnográfico sucedió en los días que duró el congreso. Fue en ese lapso que hice diario de campo y entrevistas a personas de distintos estados de la república y países. Había tres grandes tiempos que dividían cada uno de mis días: en la mañana asistía a los talleres, en la tarde al concurso y por la noche al baile social. Más adelante, en este mismo apartado, expongo lo obtenido en cada una de estas ocasiones.

Finalmente, hubo entrevistas que por falta de tiempo se realizaron vía telefónica o por audios de *Whats App*. Esto sucedió únicamente terminada la edición del 2018, debido a que

fue en este segundo congreso al que asistí en que me decidí por pedir sus números a las personas que quería entrevistar, para poder agendarlos por mensaje y con anticipación, considerando los tiempos de ambas partes.

Comencé por adentrarme al mundo del baile social, es decir, encuentros que ocurren en la Ciudad de México en que las personas asistentes bailan salsa con base en conocimientos adquiridos no sólo a través de la experiencia o la práctica, sino de tomar cursos y clases para desarrollo de estilos como la salsa en línea, la rueda de casino y el solista (femenino y masculino). Es decir, gente más involucrada con el estilo y su ejecución.

Pude comprender a través de la convivencia con los asistentes a estos sociales que ellos conocen la historia de la música que bailan, identifican con facilidad las claves y acentuaciones de la música, mismas que consideran al momento de bailar. Antes de bailar con alguien es común que pregunten si prefieres bailar “en dos o en uno”, es decir, con acentuación en el tiempo fuerte del compás o a contratiempo. Bailar “en dos” implica un mayor dominio de la salsa en línea, por eso la cortesía de preguntar antes de comenzar.

Para estos eventos existen códigos de vestimenta que conviene respetar, ya que en los sociales de congresos de salsa se vuelven más estrictos. Un código sencillo puede indicar únicamente tipo de vestimenta como formal: mujeres con tacón y vestido de coctel, hombres con zapato formal y preferentemente de camisa con libertad de color o estampado. En los congresos pueden solicitarse colores de prenda en específico, estilos alusivos a épocas o tendencias de moda, hasta vestimenta de gala.

Algunos de los sociales de la Ciudad de México con mayor aforo son los que toman lugar en salones como La Maraca, La Maraquita, El Palladium, Salón Hidalgo y Los Ángeles. Los asistentes más constantes estos sociales que ocurren en la ciudad de México están presentes en los congresos nacionales y algunos de ellos incluso son concursantes en una o más categorías. Gracias a estos eventos pude familiarizarme con la dinámica del baile desde un enfoque semiprofesional y generar una idea de lo que pasaría en el OSBF.

Al comienzo del trabajo de campo traté de llevar un cuaderno en el que redactaba a modo de crónica lo que iba sucediendo en los eventos a los que asistía y las horas en las que cada cosa ocurría. Sin embargo, muy rápido empezó a estorbarme más que a ayudarme. Comencé a hacer notas de voz en las que grababa, no sólo lo que veía sino algunas de mis reflexiones y conclusiones. En una ocasión, tomé un lugar en primera fila para presenciar la competencia de las solistas de salsa. Las competencias empezaban 5:00 pm y terminaban aproximadamente 10:00 pm, y las solistas eran de las últimas en subir. Llevaba mucho tiempo sentada, y como iba sola esa tarde, tomé el riesgo de dejar mis cosas en mi asiento para poder ir al baño. Cuando entré a los sanitarios, fue una gran sorpresa ver a muchas bailarinas arreglándose para

la competencia; maquillándose, poniéndose pestañas, extensiones, planchándose el cabello y peinándose entre ellas. Platicaban entre ellas mientras se ponían sus vestuarios y acaparaban todos los espejos. Me alegré de haber arriesgado, pues de no hacerlo iba a perderme de esta escena que me impresionó. Me di cuenta en ese momento de cuánta solidaridad existe entre las competidoras en momentos de tensión, a pesar de la perspectiva de ellas mismas sobre la pesadez del ambiente y las envidias que ocurren entre bailarinas.

Reservé esta anécdota para este apartado del diario de campo porque todo lo descrito sobre ese acontecimiento es resultado de una grabación que realicé en el camino de regreso a mi asiento. No llevaba el diario porque fue de las cosas que dejé en mi lugar para apartarlo, y a fin de retener lo sucedido con el mayor detalle posible y con toda mi emoción palpitando grabé esa nota narrando todo lo que vi.

Me sentí mucho más atenta grabando audios y sin el cuaderno, que además resultaba un obstáculo para interactuar sin que las personas se preguntaban por qué lo llevaba a un evento como ése, o preguntándome qué tanto escribía y yo sin querer mostrarles.

Abarcar todo lo que sucedía en el evento era sumamente complejo, pero sobre todo agotador. Las actividades empezaban muy temprano con los talleres de baile, por la tarde había un par de horas libres en las que podía hacer entrevistas porque a partir de las cinco comenzaban las competencias y era difícil encontrar disponibles a quienes quería escuchar, y yo misma me perdía de ver el concurso. Entre 10 y 11 comenzaba el baile social, que me parecía clave para conocer más gente, inclusive llegué a hacer entrevistas a estas horas. En la madrugada volvía a casa, a dormir lo que se pudiera para tratar de estar temprano al día siguiente.

Poco a poco me di cuenta de la diversidad de asistentes y la prioridad de cada quién. Había bailarines que asistían con una intención muy profesional y pocas veces se quedaban hasta tarde, porque su prioridad era tomar talleres y estar enfocados en las categorías de concurso para las que se habían calificado, por ende dormían temprano y no interrumpían sus entrenamientos. Otro tipo de asistentes nunca se les veía en las mañanas, pero estaban listos para la hora del concurso, los shows y el baile social. Había quienes iban siendo descalificados en el concurso y comenzaban a asistir más tarde a las actividades, mucho más relajados sin la presión del certamen.

Fue difícil abarcar ese margen tan amplio de tiempo, pero eran 4 días únicamente, realmente me esforcé por aprovechar cada plática, cada oportunidad que tenía para aprender más.

La primera edición a la que asistí (2017) realicé las entrevistas a las concursantes, miembros del jurado y a asistentes del evento que iba conociendo. En esta primera ocasión me parecía

complicado encontrar a las concursantes en otro momento que no fuera tras el escenario, antes de subir. Había una mampara tras la cual esperaban y a donde regresaban al bajar del escenario. Fueron entrevistas muy cortas, de entre 3-4 minutos, con el objetivo poder hablar con la mayoría de ellas.

Para la edición de 2018 pude realizar entrevistas más largas, de entre 30-40 min. En el apéndice de este trabajo se encuentra el listado de preguntas que de las que se conformaron las entrevistas en 2018. Realicé preguntas más puntuales y con base en lo que avancé ese año respecto a la teoría de la tesis y el análisis del trabajo de campo anterior. La estrategia para poder tener estas entrevistas fue acercarme a las personas que deseaba entrevistar (concurantes y jurado, principalmente) y solicitarles un número de celular en el cual pudiéramos acordar en una hora y lugar para poder hacer con calma esta parte del trabajo. El manejo de esta agenda me trajo como principal beneficio respuestas mejor meditadas y pláticas de mayor profundidad, en las que inclusive a mí me daba tiempo de preguntar sobre la marcha cosas que no había considerado antes. Otra ventaja de esta agenda fue la posibilidad de realizar un par de entrevistas vía telefónica pasado el congreso, estando una en Veracruz y la otra en Panamá.

HIPÓTESIS

En el *lady style* (solista femenino) existen elementos musicales y recursos coreográficos que contribuyen a la representación de la femeneidad. Estos son entendidos por los actores que intervienen en el desarrollo del concurso, que son las bailarinas participantes, sus entrenadores (coach) y el jurado.

En este caso lo femenino se debate entre la sutileza y la fuerza. La interpretación del solista femenino sugiere una interpretación con mayor fuerza que bailando en pareja. Sin embargo, la mujer desempeña históricamente un papel de mayor sutileza cuando baila con el hombre: adorna el baile con vueltas, acrobacias, cargadas, movimientos de brazo y cabeza, inclusive con un vestuario más elaborado que el del hombre y una corporalidad que en la mayoría de las ocasiones se ve favorecida si obedece a una complexión delgada, de manera que sea fácil levantarla y dar giros. Las solistas de salsa tienen que hacer un equilibrio entre ambas exigencias: como mujeres históricamente construidas a través de la salsa y como solistas.

Este performance está determinado por otros factores como el contexto en el que surge el *lady style* y a través de bailarinas icónicas de estilos anteriores a la salsa como el mambo y la rumba. Finalmente, es importante considerar que todo esto queda sujeto a los rubros de evaluación del concurso al que las bailarinas deciden inscribirse.

.....

ANTECEDENTES TEÓRICOS PARA EL ESTUDIO DE LA SALSA

Con base en mi hipótesis considero que la femineidad en la salsa pasa por tres etapas. La primera consiste en su construcción que viene desde referentes como:

- Las bailarinas solistas de estilos precedentes a la salsa, es decir, la rumba o el mambo.
- El entendido de femineidad en contraste con la masculinidad tanto dentro como fuera del escenario.
- Las mujeres sobre las que hablan las letras de salsa, música mayoritariamente compuesta por hombres.

De manera general se podría decir que todo esto da forma al denominado *lady style*, que es un conjunto de cualidades, movimientos y rasgos dancísticos e interpretativos relacionados a la solista femenina de salsa.

En la segunda etapa las bailarinas que concursan se apropian de esta construcción para que, desde sus contextos particulares, realicen su performance y con ello sigan alimentando el ideal femenino en la salsa. A lo largo de la tesis este rubro considera las diferentes formaciones, intereses y perspectivas de cada concursante sin dejar de lado que finalmente lo que hace converger a todas ellas es que se someten a una sola y misma evaluación, que es el concurso del Oaxaca Salsa & Bachata Festival (OSBF). Esto nos dirige a la tercera y última etapa, la legitimación, es decir, que el performance se desarrolla en un contexto de competencia con fines específicos sujetos a los criterios del jurado, conformado por expertos en el estilo.

Para abordar estos tres momentos de la femineidad en la salsa consideré autores cuyos enfoques fuesen sobre estudios de performance, género, corporalidad, tecnología antropológica y normatividad.

En primera instancia era importante para mí destacar que estas interpretaciones solistas apelan a una femineidad que, según las concursantes y el jurado, en el contexto del OSBF se tiene muy bien definida.

Las mujeres deben reflejar más soltura, brazos, sabrosura. Mostrar habilidades coquetonas, sensuales. Los hombres son más rudos que las mujeres (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de agosto de 2018).

Yo pienso que tienen como que muy definido que la niña tiene que verse como niña como ellos lo definen, muy femenina, muy suave, muy sutil o sea, una energía sutil. Y pues, los hombres ya es más como que fuerza bruta o sea, arrastre, tirarse al piso, gritar, y pues eso, o sea. (Ávila, Evelyn, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

En estilo femenino a mí me gustan las mujeres que son femeninas, una mujer que me enseña como más de su cuerpo, como trabaja con sus manos, como coquetea, como cautiva, al jurado. Es una mujer que tiene buenas piernas, que es flexible, que tira por el piso y ahí mismo se levanta, no pasó nada. Y también me gustan las mujeres que de repente se ponen, así, un poquito masculinas y son rudas, pero que tienen esa capacidad de volver a ser elegantes, nosotras tenemos esa carga. De hacer que el baile se vea más bonito, que nosotras somos las que decoramos (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Yo como juez veo que la dama es, como decirte, una foto, el varón es el marco, la dama es la foto que está en. Busco que la dama sea dulce, que sea visual, se vea elegante, pero desarrollando sus habilidades que quizás el hombre no puede hacer. La dama tiene más sensibilidad en las piernas, ellas puede interpretar mayor su split, su patada más alta, su desliz. Yo creo que el varón sea más fuerte, más rumbero, su elegancia, en cambio, espero que la chica sea más elegante, más sensual, más hermosa de lo que es a la hora de bailar (Colón, Dicky, comunicación personal, 21 de marzo de 2021).

Esa femineidad puede corresponder a dos categorías propuestas por Víctor Turner: drama social y performance escénico.

Al rastrear la riqueza de los datos presentados por las ciencias sociales y las humanidades sobre el performance, podemos hacer la distinción entre un performance “social” (incluyendo los dramas sociales) y uno “cultural” (incluyendo los dramas estéticos o puestas en escena) (Turner 2002, 116).

Turner entiende al hombre como un animal actuante, un *homo performans*, lo determina así por la capacidad de éste para crear herramientas y utilizar símbolos.

El paradigma teatral supone que el ser humano escenifica su quehacer y su entorno; el performance de la rutina es el drama social. Respecto al performance cultural, Turner lo identifica cuando existe la división nosotros/ellos, entre ego y alter, donde los primeros comparten cualidades mientras que los segundos se reflejan como espejos entre sí: alter no altera demasiado a ego pero le dice lo que ambos son (Turner 2002). Tomando esto en consideración sostengo que para las concursantes de solista salsa hay un drama social que yace en su cotidianidad, sus entrenamientos para concurso y su entendido de lo femenino tanto dentro como fuera de la interpretación dancística. Es un drama, así este trabajo pretende explicar con detalle más adelante la manera en la que ciertos atributos dancísticos, que van desde la actitud hasta la presentación visual de las bailarinas, deviene de situaciones como: una estructura cotidiana heteronormada, el desempeño artístico de las mujeres en los procesos históricos de la salsa y finalmente lo que motiva a las bailarinas a someter a evaluación su danza; una evaluación con rubros bien definidos y representados con valores numéricos, mismos que determinan lo que se premia o no. Entonces, la participación en concurso es el performance cultural.

Porque cuando bailas tienes que actuar, o sea, no puedes solo bailar. Tienes que estudiar tu música, y dices, bueno, mi música se narra, es como un cuento, tiene un inicio, tiene un desarrollo, tiene un auge, un clímax, tiene un final, pero entonces, tú tienes que mostrar eso en tu baile. Tú empiezas y muestras, ok, ya tengo técnica, tengo esto, mira, y de ahí empiezo a narrar mi baile (Castillo, Milena, comunicación personal, 18 de marzo de 2017).

Cito a Schechner en el capítulo “Hacia una poética del performance”

Victor Turner analiza los “dramas sociales” usando la terminología teatral para describir situaciones no armónicas o críticas. Estas situaciones -altercados, combates o ritos de pasaje- son intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino tratan de mostrar a los otros lo que están haciendo o han hecho; Las acciones adoptan el aspecto de “ejecutado-para-un-público” (Schechner 1977, 120-123).

Concurrir es un acto, es ese mostrar a los otros que menciona Schechner, mostrar un cuerpo que domina una técnica y un lenguaje que corresponde a la exigencia del certamen. Representar la femineidad a través de la salsa es otro acto, las coreografías (como se aprecia en esta entrevista y otras más que mencionaré en el segundo capítulo) tienen una narrativa que alude a ello y que se vale de diferentes herramientas musicales, dancísticas, visuales e interpretativas. La música de salsa (en su mayoría creada por hombres) de inicio marca una pauta muy importante respecto al rol femenino.

Tabla1. Letras de salsa que hablan sobre las actitudes de seducción de las mujeres

“Así son las mujeres” El gran combo de Puerto Rico	“Mueve tu cintura” José Alberto “el Canario”	“Me fascina esa mujer” Omar Alfanno
<p>Yo que me desvelo por tu cariño y tú que me desprecias, ay, sin compasión</p> <p>Andas como una loca por las cantinas brindando a todo el mundo tu corazón</p> <p>Así son, así son las mujeres Así son, así cuando se quieren</p>	<p>Todos la prefieren si se trata de bailar Porque esa mujer tiene un sabor sensacional Cuando tú me bailas me siento tan especial Que hasta se me olvidan los pasitos que hay que dar</p> <p>Moviendote pa’quí y moviéndote pa’llá (bis)</p> <p>Que tú tienes sabrosura Cuando tú mueves tu cintura Me pones la cabeza loca y sin cordura ¡negra!</p>	<p>El color de su vestido ese talle sobre el vientre esta música en el aire ese algo que enloquece</p> <p>¡Me fascina esa mujer! cuando asume su papel en el juego del amor, la manera tan sensual a la hora de insinuar que la llene de pasión</p> <p>¡Me fascina esa mujer!</p>

Fuente: elaboración propia.

Profundizando en esta correspondencia entre performance social y cultural, es de mucha utilidad la reflexión de Judith Butler sobre el discurso de los actos (Butler 1990). Ella define al género como una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*, razón por la cual la considera como una entidad débilmente construida (Butler 1990, 297). Esta repetición se entiende nuevamente en relación con el performance teatral, con la diferencia de que en la cotidianidad el límite de éste es una serie de sanciones y tabúes que giran en torno al género.

En efecto, el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y

control del género. Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género. Que esta confirmación sea tan fácilmente descolocada por la ansiedad, que la cultura castigue o margine tan fácilmente a quien falle en representar la ilusión de un género esencialista, debería ser señal suficiente de que, a cierto nivel, existe el conocimiento social de que la verdad o la falsedad del género son solo socialmente forzadas, y en ningún sentido ontológicamente necesitadas. (Butler 1990, 311)

Esta propuesta teórica es una herramienta para análisis de la formación que tiene cada una de las bailarinas que concursan en el OSBF. Aspectos como los referentes de bailarinas que han triunfado antes en este tipo de certámenes, la manera en la que aprendieron salsa, la asesoría e intervención de sus *coach* y su experiencia en concurso les permiten a ellas comprender que habrá sanciones que se reflejan claramente en la baja puntuación sobre los rubros que componen la evaluación, mismos que abarcan desde la técnica de baile hasta la presentación visual acorde a los valores femeninos que se le otorgan a la solista de salsa. El trabajo que ellas realicen sobre su cuerpo, atendiendo a la repetición de actos performativos que guarden relación con lo femenino y la salsa, está involucrado en muchos niveles.

Maurice Merleau-Ponty (1962) define en sus trabajos al cuerpo como una idea histórica, es decir, que es por medio de una expresión concreta e histórica hecha efectiva en el mundo que el cuerpo cobra significado y, para ello, no se valdrá de una esencia interior, sino de un conjunto de posibilidades históricas constreñidas por convenciones históricas vigentes. Quien nace hembra apelará a las posibilidades que se han construido en torno la idea de la “mujer”. En nuestro caso, esto se refleja en la manera en que las mujeres que decidan ser bailarinas de salsa y desempeñarse en la interpretación solista materializaran en sus cuerpos todo lo referente a la mujer, la femineidad, la técnica de su danza, lo que dicen sus músicas, lo que pueden desarrollar desde la estructura de las canciones que eligen y sus motivos; todo eso para presentarse ante el criterio de un jurado construido bajo las mismas normatividades, éste le dirá en números qué tan bien logró corporeizar a la solista femenina de salsa, misma que, como mencionaba al inicio de este apartado, reproduce y a su vez se convierte en referente para esta categoría de concurso.

Por el lado contrario (aparentemente) la construcción del hombre, la masculinidad y el solista de salsa complementarán y reforzarán todo lo mencionado con respecto a la mujer, este punto se trata con mayor detalle en un apartado posterior dentro de esta tesis.

Es así como hago mención de dos trabajos cuyos aportes me permiten concluir con la presentación de este marco teórico, ya que con ellos explico la tercera etapa de la femineidad en la salsa, que va sobre la premiación y por ende la legitimación de las interpretaciones de las concursantes: la tecnología de género elaborada por Teresa de Lauretis y los itinerarios corporales de Mari Luz Esteban. Las menciono porque ambas desarrollan sus ideas sobre el impacto del discurso y las transformaciones corporales, respectivamente, considerando los objetivos de los sujetos que llevan a cabo estas acciones.

De Lauretis toma como referencia el análisis de Foucault sobre las prohibiciones y regulaciones relativas a los comportamientos sexuales, ya sean hablados por autoridades religiosas, legales o científicas, que lejos de constreñir o reprimir la sexualidad, la han producido y continúan haciéndolo en el sentido en que la maquinaria industrial produce bienes o comodidades y al hacerlo, también produce relaciones sociales (Lauretis 1989). Esta perspectiva me permite complementar con lo ya antes mencionado sobre la normatividad del género, puesto que Butler se enfoca en la sanción y De Lauretis en la producción de un beneficio: la reproducción de ideas heteronormativas aplicadas a los límites del género y el fomento de un cierto tipo de relaciones sociales. La tecnología del sexo es:

Un conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde finales del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanente. Estas técnicas involucran la elaboración de discursos (clasificación, medición, evaluación, etc.) acerca de cuatro figuras privilegiadas y objetos de conocimiento: la sexualización de los niños y el cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión. (De Lauretis, 1989, 19)

La autora ejemplifica esta tecnología a través del cine francés, analiza la sexualización de la estrella femenina en la narrativa del cine y descifra los códigos que construyen una imagen de la mujer. En el cine de rumberas del siglo XX sucede algo

muy similar, ese discurso tendrá un impacto y la vigencia histórica que mencionaba Butler que se manifestará en las interpretaciones de solista femenino. Por otro lado, y retomando a Turner, lo que se produce cuando las bailarinas preparan con detalle sus performances es precisamente otra tecnología de género cuyo objetivo es convencer *positivamente* a un público y a un jurado.

Con respecto al proceso la aportación de Mari Luz Esteban consiste en devolver a los sujetos su calidad como agentes que pueden tomar decisiones de manera consciente o inconsciente frente a su cultura.

Considerar a las personas en primera instancia como agentes y no como víctimas no significa que se piense que sus itinerarios se conforman de una manera lineal, plana, en oposición sin más a una orientación victimizadora clásica. (Esteban, 2004, 10).

Su trabajo se enfoca en describir los itinerarios corporales de personas con profesiones que dependen de su trabajo corporal más que otras, por ejemplo: el modelaje, algún deporte o, en este caso, la danza. Los itinerarios corporales son las transformaciones que los sujetos van ejerciendo sobre sus cuerpos, algunas veces a través de sacrificios como las dietas rigurosas o el entrenamiento físico, sin embargo, desde esta perspectiva no son vistos como castigo, sino como herramientas que les permiten a los sujetos cumplir sus objetivos dentro de los contextos donde se desenvuelven, es decir, contextos donde las diferencias corporales pueden derivar tanto en empoderamiento como en discriminación social.

Con los argumentos recién expuestos y la estructura del índice se pretende abarcar en un primer capítulo todo lo referente a la construcción de la femineidad en la salsa, el segundo a la agencia y reproducción por parte de las concursantes apelando a esta línea no-victimizadora que trata Mari Luz Esteban; y el tercer capítulo se enfoca en los procesos y juicios implícitos en la legitimación de las coreografías del solista femenino, en otras palabras, la premiación que fomentará el ideal femenino previo del cual hicieron agencia las bailarinas.

La propuesta del capitulo es en ese orden tratando de evidenciar cierta circularidad que De Lauretis explica mejor, cito: “La construcción de género es tanto el producto como el proceso de su representación, es decir, La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-

representación” (Lauretis 1989, 15). Lo mismo sucede con la solista femenina de salsa, es producto y proceso.

1. Construcción (marco histórico)

En este primer capítulo se hará una reflexión histórica sobre el papel de las mujeres en la salsa, misma que será útil para comprender la práctica corporal y dancística de la solista de salsa. Este capítulo se enfoca en dos aspectos:

1. El contexto en que nace la salsa y la manera en que se involucran en él las mujeres.
2. El discurso audiovisual de las mujeres a través del baile tanto en pareja como en solista.

Lo que se puede apreciar a lo largo del capítulo es la construcción de la femineidad desde el drama social y cómo se interpreta en el performance cultural (Turner, 2002, 116) es decir, en el baile solista. ¿Qué consideraciones históricas se exponen para este análisis? A grandes rasgos, primeramente, que la salsa se desarrolla en una ciudad tan diversa como Nueva York, en un momento de la historia en el que el rol de la mujer en la sociedad se define a través de valores que se fomentan con mayor intensidad después de la segunda guerra mundial, estos se relacionan principalmente con la maternidad y las labores del hogar. Por otro lado, es importante considerar que esta música es compuesta por hombres que migran a consecuencia de la Revolución Cubana y otras circunstancias sociales y económicas de países como Puerto Rico, Panamá y Colombia; Hombres que viven lejos de sus hogares, de sus esposas, sus familias y que el idioma que los reúne unos con otros en Nueva York, además del español, es la clave de la música afroantillana.

And New York was a reminder that to be Latino is to be Black, White, Brown, to carry very different histories, very different memories, to share a language, perhaps, but to speak it with different accents. And yet for manies, to be latino was to live in a world that beats in clave, this: (play's clave) was the heart beat of our music and that was our common language (Blades, En Clave 1993)³

La salsa compuesta en Nueva York durante la década de los 70s en su mayoría tiende a ser auto descriptiva, es decir, sus letras hablan de cómo es la misma Salsa, de dónde viene, cómo se toca y qué propósito tiene. En sus orígenes, esas primeras salsas evidencian la nostalgia de estar lejos del país natal, la difícil realidad para los músicos

³ [\(46\) RUBEN BLADES hosts En Clave PBS Special . - YouTube](#)

migrantes que viven cotidianamente situaciones de racismo, así como el orgullo de pertenecer a cierta cultura, ser “de barrio”, hablar español y hacer homenaje a las raíces de su música a través de elementos como los toques de tambor africanos, mención a deidades y valores de la religión Yoruba, fórmulas rítmico-melódicas ya establecidas como *tumbao* o el guaguancó y otros elementos de géneros musicales caribeños precedentes a la salsa como el son cubano, el bolero, la guaracha y la rumba. A continuación tres referencias al respecto:

Tabla 2. Letras de salsa que aluden a la identidad en relación con la música

(Sonora Ponceña 1979)	(Blanco 2013)	(Havana d' Primera 2015)
Nací moreno porque así tenía que ser Y en mi cantar le voy a explicar por qué Yo nací y mi madre fue la rumba Y a mi padre lo apodaban guaguancó Me bautizaron con tres toques de conga En un manantial de sabor Moreno soy porque nací de la rumba Y el sabor yo le heredé del guaguancó ⁴	Izquierdo y Derecho Ponle cuchara, mami y ya está hecho. Yo soy lo que quiero ser Y lo que tú quieres que yo sea Y es que mi Cuba es tan bella Isla que nos vio nacer Mi son tiene tremendo guaguancó, ¿Pa' que le llaman Salsa? si esto es son (...) Lleva lo que lleva Dale su bombolaye Si tú quieres ser cómo yo Tú tienes que venir de la calle ⁵	Vengo de donde el sol calienta la tierra y ahí donde el corazón late más sincero. Vengo de donde el son pasa las horas enamorando a la rumba cantándole aquel bolero. Traigo mi religión y mi esperanza mezclada con mi tambor y mi melodía. Tan solo quiero lo que sepas lo que se siente cuando se llene tu alma de toda mi cubanía ⁶

Fuente: elaboración propia

Como se puede apreciar en la tabla 2, existe un discurso en la salsa que deja en claro aspectos que intervienen en la construcción de una identidad propia de quienes ejecutan esta música. Aspectos como el color de piel, la nacionalidad, un estilo de vida, la música a la que está familiarizado por el contexto en que nació, entre otros, y todo ello en una estrecha relación a la creación y ejecución de la salsa y sus variantes como el son, la rumba y el guaguancó.

Más adelante podremos ver cómo la misma salsa también habla de cómo bailan las mujeres este género, cuáles son sus atributos, qué cosas hace una buena bailarina y cómo son las mujeres latinas. Por eso es importante abordar esta parte histórica, pues

⁴ “Nací moreno” Sonora Ponceña.

⁵ “Dale lo que lleva” Maykel Blanco y su Salsa Mayor ft. Maykel Fons.

⁶ “Me dicen Cuba” Havana d' Primera.

en la misma construcción y estructura de esta música están las instrucciones para ser una Solista Femenina de Salsa.

Dirigiendo nuestra mirada al rol que desempeñan las mujeres en la salsa, son pocas las mujeres que se involucran en este proceso histórico-musical que toma lugar en Nueva York y que es protagonizado por músicos hombres migrantes; por mencionar algunas: La Lupe, Celia Cruz, La India, cantantes las tres. Por otro lado, la mujer se desenvuelve en otro rubro de esta música: su danza, llegando así a los orígenes del baile solista. Encontramos antecedentes de éste principalmente dos vías: las rumberas de la época de oro del cine y algunos pasos solistas de mambo designados para hombres y mujeres (en ocasiones que ambos pueden hacer) que se consideran en el listado de pasos de la Salsa. Respecto al baile en pareja el papel de la mujer está muy bien definido (así como el del hombre) a través de varios aspectos como pasos específicos para ella y para él, la vestimenta, el calzado, el maquillaje, la actitud al bailar, la composición corporal, las habilidades dancísticas, etc.

Considerando todo lo anterior, el rol de la mujer en la salsa tiene que ver con bailar (como ya hacía en estilos anteriores a la salsa y tomando a éstos mismos también como influencia en términos dancísticos) música compuesta y estructurada por hombres migrantes cuyo contexto es hacer música en su lengua natal y cantar a través de ella sobre sus raíces latinas y su realidad en un país extranjero, lleno de tantos ideales con respecto a la familia y la modernidad como lo es Estados Unidos. La salsa es en ocasiones contestataria a estas ideas y demanda en sus letras justicia, equidad y nuevos valores hacia las personas y naciones; aunque también toma ese camino de transformación y modernidad mezclando elementos musicales “nuevos” como la alineación instrumental, el formato de concierto y elementos del jazz y la *big band* sobre los cuales protestaran algunos músicos cuyo objetivo es preservar las músicas originales de las que nace la Salsa. Así, este primer capítulo profundiza en todos estos puntos y muestra la manera en que éstos determinan la práctica corporal sobre la que se enfoca este trabajo, el Solista Femenino de Salsa en un contexto de concurso.

1.1 Las mujeres desde la música

1.1.1. Las mujeres y los músicos de Salsa

A ella le gustan mis canciones
Y a mí me gusta cómo baila
Es una cosa tan linda
Su cara, su pelo, ¡ay! si fuera mía

A ella le gustan mis canciones
Ella es la novia de la noche
Ella me excita, me baila y me canta y no quiere irse

Baila poniendo el corazón, fuerte de su raza
Suelto su pelo en arrebol, su gracia mulata
Ríe y enciende mi ilusión, me muero de ganas

“A ella le gustan mis canciones”
Alaín Perez (2017)

En el ámbito musical, aunque existen registros bibliográficos, fotográficos y sonoros de orquestas femeninas y mujeres instrumentistas, las mujeres emblemáticas en la música de salsa, cuando esta surgió y se popularizó, son exclusivamente cantantes. Por mencionar a algunas de ellas: Celia Cruz (denominada La Reina de la Salsa), La Lupe, La India, Yolandita Rivera y Gloria Estefan, ésta última tiene una trayectoria con énfasis en la interpretación son y bolero bajo una producción más dirigida al pop que a la Salsa.

Las orquestas femeninas de salsa más consolidadas se presentaron y fueron reconocidas en diversas ciudades de Latinoamérica, pero las grandes producciones se enfocaron en orquestas de hombres instrumentistas. Existen documentos que confirman la participación de mujeres latinoamericanas en el ámbito musical de la salsa, tal como el que menciona Alejandro Ulloa.

"Abran paso" es una compilación de reportajes a las directoras y cantantes de Son de azúcar, De Caché, Canela, Hierbabuena y Tumbadora que hacían parte de las 11 agrupaciones constituidas sólo por mujeres que hubo en Cali a finales del siglo XX. Las otras eran Boranda, Anacaona, Marabá, Chicas Madera, Chiqui Band y las Ardillitas. (...) "Abran paso" constituye un referente necesario a la hora de ponderar el fenómeno de las orquestas femeninas de salsa en la ciudad, porque expresa la mirada de la mujer, ya no en la condición de simple espectadora, sino de protagonista y creadora de su propio estilo musical. (Ulloa 2009, 40)

Las orquestas femeninas que se mencionan en esta cita surgieron en Cali, y aunque varias de ellas tuvieron la oportunidad de viajar haciendo música, son orquestas que se crearon bajo la influencia de lo que llegaba de Nueva York, esa ciudad donde eran pocas las mujeres que trabajaban con las producciones reconocidas a nivel internacional que dieron forma y nombre a la salsa a través de sellos discográficos como la Fania, la Fania All Stars, Tico Records y otras productoras.

De manera que, en el siglo XX, la mujer tenía solo dos posibilidades para destacar en el mundo de la Salsa: ser cantante o ser bailarina. A continuación nos enfocaremos en la primera de estas posibilidades.

En el trabajo⁷ que Luisa Tovalín (2015) realiza en torno a las mujeres en el jazz señala que tres de las principales razones que no le permiten al género femenino ser reconocido en la historia de diferentes géneros musicales son la desigualdad en términos de procesos creativos, la ejecución y las facilidades laborales para que las mujeres músicos puedan subsistir de su trabajo.

Por su parte, las circunstancias económicas establecen que las sociedades patriarcales se han caracterizado por la división sexual del trabajo, de manera que los varones salían fuera del hogar para ganar un salario mientras que las mujeres se dedicaban a las tareas domésticas y al cuidado de hijos y enfermos. La no remuneración del trabajo femenino ha supuesto su total dependencia económica del “padre de familia”. Finalmente, la lucha de intereses determina que una vez que los varones detentaban el poder, gran parte de ellos se opusieron a las vindicaciones femeninas surgidas a raíz de la Ilustración, pues eran reacios a perder sus antiguos privilegios. (Tovalin 2015, 10-11).

Tomando a consideración esta aportación y el hecho de que las mujeres que han sido reconocidas en el ámbito musical de la salsa son en su mayoría cantantes deducimos que la práctica vocal se adecuaba a las exigencias del hogar que desempeñaban las mujeres.

Desde épocas antiguas la mujer ha tenido el rol de ama de casa, su papel era secundario en incluso se catalogaba de brujería si aplicaba conocimientos fuera de lo establecido. Inconscientemente se liberaba de la frustración aplicando todas sus posibilidades

⁷ “Revisión historiográfica de la mujer como instrumentista de jazz”

expresivas innatas en ella, por ejemplo al coser trajes coloridos desarrollando así su creatividad, al cantar las nanas a sus hijos o al elevar el espíritu para evadirse a través de cánticos folklóricos en el ámbito familiar. (Suarez 2012)⁸

Los múltiples obstáculos normalmente conducían a las mujeres a interrumpir prematuramente su profesión de músico, el más habitual era cuando contraían matrimonio o cuando tenían su primer hijo, además la idea de que música y familia eran incompatibles no sólo era una idea de los hombres, sino que lo compartía la mayoría de mujeres, ese era el resultado del grado de perversidad del machismo tan integrado en aquella sociedad. (Gardeta s.f.)⁹

La ejecución de un instrumento demandaba para las amas de casa más tiempo de práctica, educación musical y recursos económicos para adquisición y mantenimiento de cualquier instrumento musical a comparación de la voz. Es posible que en un ambiente como éste (y muchos otros) donde predominan los hombres, una mujer “al ser cantante obtiene mayor visibilidad que ser instrumentista lo que podría explicar que mujeres (*sic.*) hayan elegido ese camino como forma de encontrar más fácilmente trabajo y reconocimiento” (Tovalin 2015, 16). Aunque figuras como Celia Cruz, la Lupe, la India y Gloria Stefan se volvieron íconos de sus orquestas se les relegó de varias actividades cruciales para el desarrollo de la salsa como la composición, el arreglo, la gestión y la dirección musical.

Por otro lado, recordemos que quienes impulsaron el género fueron los habitantes migrantes hombres en Nueva York. Sus parejas se quedaban en sus países y la tristeza que generaba esas separaciones amorosas se convertía en canciones. Una de ellas es “Amor ciego” de Rafael Hernández que aparece como *track 2* del disco *Justicia*¹⁰ de Eddie Palmieri; el bolero aborda la temática del amor a distancia que sufrían los migrantes (Quintero, 2003, 212).

⁸ <http://www.raco.car/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102462/1635199>

⁹ <http://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-40/>

¹⁰ Primer álbum en ganar el Grammy Latino cuando la categoría fue creada en 1974.

No, no me dejes solo, mira que me muero si no estás conmigo
No, no me dejes solo, hoy que necesito mucho más de ti.
Ve, que aunque yo no pueda ni mirar tus ojos ni besar tu boca
Tú le darás consuelo a este amor tan ciego como lo es mi amor

“Amor Ciego”
Rafael Hernández
Arr. Eddie Palmieri

De esta manera fue como la mujer fue apareciendo en la música de salsa, a través de la nostalgia. Más adelante en el segundo apartado de este marco histórico veremos cómo las bailarinas de rumba y las cantantes del género también aparecían en estas letras. Todo esto se retomará más adelante para comprender la música que las solistas de salsa escogen para interpretación de una danza que, resumiendo, nace en un contexto musical, dancístico e histórico que le ayuda a definir muy bien para sí lo femenino y lo masculino.

1.1.2 La *mujer* de la que cantan hombres y mujeres

En el Barrio que <<se prolongaba>> desde el Spanish Harlem hasta el South Bronx, confluían todas las condiciones necesarias y suficientes para que, en la transición de los años 50 a la década del 60, emergiera una música tan vital como la salsa, aun en medio de –pero también gracias a– la diversidad que caracterizaba la vida cotidiana de sus habitantes. Y entre esas condiciones estaba la camada de artistas que recreó la experiencia social de sus comunidades, cantándole a la música que creaba, invocando al baile y el amor, pero también el espacio tiempo de resistencias individuales y colectivas, bien como declaraciones explícitas o bien como mensajes cifrados, tras la metáfora y la alegoría, o tras el drama existencial de sus personajes en medio de reivindicaciones étnicas y políticas, identidades territoriales, idealización y nostalgia, irreverencia, protesta manifiesta o velada, parodia, bromas y guapería machista.

(Ulloa 2009, 113)

En su artículo “Migración y Salsa”, Quintero menciona que junto con un notable crecimiento económico entre 1940 y 1955 era evidente el fomento a la idea de la familiar nuclear y la importancia de la maternidad como efecto post guerra tras la baja de población masculina (Quintero 2003, 214). Asimismo, se impulsaron instituciones e ideologías que fortalecieran a la modernidad y al progreso como sinónimos¹¹. Es en este contexto que se define el papel de la mujer como madre y ama de casa, dando pie

¹¹ Quintero, “Migration and worldview in salsa music”

a situaciones ya antes mencionadas que se reflejan en el desempeño de las mujeres en la música como profesionistas. El enfoque de este apartado se dirige ahora a analizar lo que esa música hecha por hombres decía sobre las mujeres, las cantantes y las bailarinas.

Las canciones de músicos pioneros en la Salsa van tratar principalmente sobre desigualdad social. Son letras que critican situaciones que van desde los abusos del colonialismo (ej. “Anacaona” de Cheo Feliciano, “Plantación adentro” de Rubén Blades o “La rebelión” de Joe Arroyo), la inseguridad de los barrios latinoamericanos derivados de crisis económicas (ej. “Calle Luna”, “Calle Sol”, “La murga” y “Se te quema la casa” de Willie Colón, “Pablo Pueblo” de Rubén Blades, “El negro bembón” de Ismael Rivera), la carencia de oportunidades laborales para los latinos que migraban a Nueva York (“Pedro Navajas” o “La maleta” de Rubén Blades) hasta reclamos a problemas sociales en general que, lejos de solucionarse, se fomentan y normalizan (“Justicia” de Eddie Palmieri, “Agúzate” de Richi Ray y Bobby Pulido, “Talento de televisión” y “Plástico” de Ruben Blades).

Respecto a la música que se hacía en general durante los 70 en Estados Unidos, obedeciendo a esta línea del progreso que mencionábamos al inicio de este apartado, surgen agrupaciones cuya propuesta consiste en una alineación de instrumentos eléctricos con una estructura musical compleja que deriva del jazz y el blues: el Rock. Desde la perspectiva de Quintero la propuesta de la salsa a través de producciones discográficas como *Justicia* de Eddie Palmieri era contestar contra esa ideología de progreso retomando los ritmos caribeños de generaciones pasadas, la defensa de las raíces musicales era la apuesta para el futuro (Quintero 2003, 211). A través de esta música nueva llamada Salsa se buscaba preservar elementos de herencia musical como la clave y la alineación con instrumentos acústicos, y a su vez, revolucionando ese lenguaje con aspectos del Jazz como la armonización y el uso de metales de la *big band*. Una manifestación conocida en Nueva York como el *Sweet paradise*.

Why did salsa musicians idealize their territoriality lost in im(migration) as a “sweet paradise”? (...) The salsa movement, that “way of making music” that Latinos like Palmieri developed in the late 1960s, was largely a response of im(migrant) youth of Latino-Caribbean cultura to rock and roll, to the hedonist presentism of ots

origins and the homogenization that its “globalization” appeared to imply. (Quintero, 2003, 217)

Dentro de esta intención por reivindicar las raíces musicales, revolucionar la música caribeña y visibilizar las demandas tanto históricas como cotidianas, iban apareciendo canciones que hablaban sobre las mujeres. En este rubro hay una amplia diversidad de personajes femeninos, por ejemplo, en términos de pareja heterosexual se canta sobre mujeres a las que se les ama con devoción, a las que se les extraña o a las que se reclama por engaños y traiciones; “Mujer Divina” de Joe Cuba, “Paula C” de Rubén Blades o “Escarcha” de Héctor Lavoe, por poner ejemplos, respectivamente. Así mismo se habla sobre deidades femeninas de la religión Yoruba y Latinoamérica (el caso de “Maria Lionza” de Rubén Blades). Las letras de estas y otras canciones que se refieren a la mujer son punto de partida para algunas de las bailarinas que escogen estas piezas para su montaje porque, además de la instrumentación, la voz y lo que canta, refuerzan su interpretación dancística. De la misma manera, se genera una dinámica en la que se sobre entiende qué tipo de canciones elegiría un hombre y una mujer para concursar.

También hay una distinción usualmente en las canciones que una mujer usa a las que un hombre usa. Ahí vas a encontrar mucha descarga para los varones, o muchos el 90% te podría asegurar que son canciones que ya sean instrumentales o interpretadas por un hombre. Son muy pocas las canciones de una mujer que un hombre va a utilizar. Y no es cosa de machismo, ni de nada. (...) los hombres no se si es un estigma porque no quieren usar una canción de una mujer porque la está cantando una mujer, lo que sea (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Cantantes como Celia Cruz y la Lupe (ambas nacidas en Cuba) le dieron voz a canciones que también reivindicaban a sus raíces, pero sobre todo, aludían al cuerpo de las mujeres al bailar como el movimiento de cintura, de cadera o su sonrisa. Interpretaron canciones que hacían reconocimiento a características físicas como el color de piel y la forma del cuerpo, características que además, de acuerdo con la letra eran objeto de deseo para los hombres.

Yo soy
La mas cumbanchera del solar
la negra mas linda que nació
en la habana y en el barrio e´ Belén
Yo, yo soy
la que llega al baile y al bailar
Con mi cinturita de panqué
arrastró a los hombres más guapos y valientes
de la población

“La Cumbanchera de Belén”

Celia Cruz

Recordemos que la salsa es autoreferencial, qué ejemplo más claro de ello que una cubana cantando sobre cómo canta una cubana, refiriéndose a sí misma como “La reina”. Es el caso de La Lupe, cantante de voz enérgica y acento cubano; realizó grabaciones destacadas en colaboración con Tito Puente, lo que impulsó su carrera musical. Por otro lado, en un panorama de mayor audiencia, está Celia Cruz que se colocó al comienzo de su carrera como voz principal de la Sonora Matancera y más adelante con la Orquesta FANIA de Johnny Pacheco. En su trayectoria ella construyó a través de su música a personajes femeninos que destacan por atributos físicos y de baile, pero también ella canta sobre sí misma en canciones como “La más cumbianchera de Belén”, “La de la rumba soy yo”, “Bemba Colorá”, “Químbara” y “Azúcar”. En estas piezas musicales hay un común factor con las de La Lupe (que son las dos cantantes más reconocidas del género), se trata de letras y arreglos musicales que las empoderan a ellas desde lo que son (mujeres cubanas, mulatas, de piel morena, de “barrio”, de voz gruesa, mujeres orgullosas de saber bailar tanto como cantar) y lo que pueden hacer (cantar, estar al frente de una orquesta formada por varones, hacer gozar a la gente).

Fotografía 1. La Orquesta FANIA de Johnny Pacheco. Celia Cruz al centro. Venezuela, 1980



Fuente: (Andrés 2016)¹²

Ellas mismas también interpretan canciones que reclaman a estructuras de subordinación femenina como “Que le den candela” de Celia o “Puro teatro” de La Lupe. A través de Celia Cruz y La Lupe ese discurso que demanda y coloca a la mujer orgullosa y poderosa por fin tenía voz.

Ese hombre que tu tienes no está en nada
En vez de enamorarte te desgasta
No tiene buenos modales y no es atento contigo
Ese hombre no se merece que le des tanto cariño.

El duerme en la mañana y tú trabajas
Y luego por la noche se te escapa
Te exige que tú le laves, que lo vistas y lo calzes
Y si acaso tu protestas se indigna y quiere pegarte

Que le den candela, ay que le den castigo
Que lo metan en una olla y que se cocine en su vino

Que le den candela, ay que le den castigo
Que lo cuelguen de una cometa y luego corten el hilo

“Que le den Candela”
Celia Cruz

¹² <https://www.semana.com/musica/articulo/la-fania-all-stars-en-africa-concierto-hector-lavoe/49556/>

En “Que le den candela” se puede apreciar un señalamiento hacia la injusta distribución de labores domésticas. Asimismo, un incumplimiento por parte del hombre, que ha dejado de ser amable y respetuoso con su pareja. Al ritmo de una salsa ágil en velocidad y rica en instrumentación, Celia Cruz exige castigo para estas actitudes, y más adelante, anima a la protagonista de esta pareja que abandone esa relación.

Esta fue una de las piezas que en la edición de 2017 del OSBF una de las solistas eligió para concurso. La letra y el carácter de estas cantantes les permite a las bailarinas crear una narrativa similar, esto se detalla en el segundo capítulo con base en las entrevistas realizadas.

Respecto a los hombres, mencionábamos que también ellos cantan sobre las mujeres, abarcando muchos más temas que tienen que ver tanto con admiración como con desprecio derivados de relaciones amorosas. Ellos, al migrar solitarios y dejando en sus países a sus parejas, refieren en sus canciones principalmente a dos figuras femeninas: las amadas que se encuentran lejos y las bailarinas para quienes hacen música. Para las primeras realizarán composiciones que corresponden a géneros de ritmos más suave como los boleros o el cha cha chá, Ej. “Mujer divina” de Joe Cuba, “Yolanda” del Gran Combo, “Novia Mía” de la Sonora Ponceña ó “Muñeca” de Eddie Palmieri. Para las segundas, habrá variedad de canciones, pues pueden ser piezas que aludan a sus habilidades como bailarinas, a características físicas o que incentiven su danza, Ej. “Mueve tu Cintura” de Jose Alberto “el Canario”, “Nadie se salva de la rumba” de Ray Barreto ó “Gitana” de Willie Colón. Respecto a las canciones de desamor, en su mayoría tratan de mujeres que al comienzo de la relación se muestran muy orgullosas a pesar de las muestras de afecto por parte de él hacía ella pero, tras la ruptura, son ellas quienes sienten con mayor intensidad la tristeza y el arrepentimiento. Es el caso de canciones como “Yaré” de Sonora Ponceña, “Juana Peña” de Willie Colón, “Paula C” de Ruben Blades, “Escarcha” y “Bandolera” de Héctor Lavoe. En pocas ocasiones existen piezas de Salsa donde el hombre pida perdón o reconozca sus errores e infidelidades.

Aunque estas últimas piezas interpretadas por hombres no suelen ser utilizadas por las concursantes de solista, era pertinente mencionarlas para comprender el contexto

en que se desarrolló la salsa y como a través de la música se fortalecían los ideales respecto al género femenino y masculino. En resumen de este primer apartado del marco histórico:

- La mujer, por condiciones históricas que le impedían desempeñarse laboralmente como músico instrumentista, será reconocida en la salsa a través del canto o el baile
- La salsa es, en su mayoría, pensada y estructurada por hombres migrantes que así como buscaban reivindicar sus raíces a través de su música seguían alimentando a través de sus canciones el rol del hombre y la mujer en situaciones de la vida cotidiana (como las relaciones interpersonales) y en el baile.
- Hombres y mujeres representaban a la mujer en la salsa a través de atributos físicos como rasgos de origen como el color de piel o complexión, habilidades dancísticas que le permiten cautivar a los hombres y la intensidad de su interpretación sea como bailarina o como cantante.

1.2 Discurso audiovisual de la mujer que baila salsa

Mientras la migración de Latinoamérica a Estados Unidos ocurría, ciudades del centro del continente se volvían centros turísticos para los norteamericanos. De acuerdo con César Miguel Rondón la música producida en la década de los cincuenta estuvo determinada básicamente por su espectacularidad; la Habana de aquellos años era una ciudad caracterizada por la fiesta fácil, llena de clubes y cabarés donde los turistas norteamericanos nos gastaban dólares a manos llenas (Rondón 2017, 29). En estos lugares se escuchaba rumba, y en este género la presencia de la mujer en el baile es inversamente proporcional a su presencia en la música. Inclusive es el hombre quien en la danza será relegado para poner énfasis a la mujer, cuya corporalidad pasa por un itinerario que, continuando con la perspectiva histórica, exponemos a continuación.

1.2.1 Cine de rumberas

En México este género cinematográfico se estableció a fines de la década de 1930 cuando la euforia por la rumba se desvanecía en Europa y Estados Unidos (Fernández

2018, 75). Existen tres aspectos a considerar para partir con el análisis referente a este rubro y sobre los que se profundizará en seguida:

1. En escenas musicales norteamericanas previas a la salsa (como el jazz) el cuerpo femenino cumple un rol de entretenimiento para la audiencia, en su mayoría conformada por hombres. (Tovalín, 2015, 11)
2. Al haber una importante migración de latinos a E.U.A. en 1960 la rumba adecuará al cuerpo femenino a fines similares a los del jazz.
3. El cine de rumberas fomentó en su época (y hasta la fecha) imaginarios sobre la mujer negra y mulata, mismos que generaron polémica y en consecuencia provecho económico para quienes las producían y participaban en ellas.

El jazz es un género predominantemente masculino, por un lado porque su nacimiento y parte de su desarrollo se dio en lugares donde el papel de la mujer era el de entretener al hombre, como es el caso de los burdeles y shows de vodevil. [...] Todas las circunstancias sociales características de los códigos patriarcales mencionadas son aplicables a la música y al análisis de la historia escrita del jazz, ya que la historia del jazz nos ha mostrado que sus orígenes se dieron en burdeles y sitios donde el papel de la mujer era entretener al hombre (animadoras, prostitutas, presentadoras) por lo que sus acciones estaban subordinadas a la población masculina (Tovalín 2015, 10).

El hecho de que la música en general sea protagonizada por hombres tiene que ver con un contexto histórico en el que (como revisamos en el apartado 1.2) son evidentes las pocas posibilidades que tenía la mujer para desempeñarse profesionalmente como instrumentista y mantenerse económicamente de ello. Ahora veremos desde esta perspectiva que también se debe a que históricamente se le ha delegado a la mujer entretener al hombre a través de su cuerpo y diversas actividades que pueda desempeñar con él, desde lucir con él cualquier atavío o vestuario, la danza, hasta la actividad sexual.

En América existe documentación sobre esta condición del cuerpo femenino como objeto sexual desde la Conquista por parte de los españoles, quienes abusaban de las nativas americanas como se describe a continuación en esta cita de Bartolomé de las Casas.

Descasaba y orbaba los casados, tomándoles las mujeres y las hijas, y dábales a los marineros y soldados por tenellos contentos para llevarlos en sus armadas: henchía los navíos de indios, donde todos perecían de sed y hambre. Y es verdad que si hobiese de decir en particular sus crueldades hiciese un gran libro que al mundo espantase. Dos armadas hizo de muchos navíos cada una, con las cuales abrasó como si fuera fuego del cielo todas aquellas tierras. ¡Oh cuántos huérfanos hizo, cuántos orbó de sus hijos, cuántos privó de sus mujeres, cuántas mujeres dejó sin maridos, de cuántos adulterios y estupro y violencias fue causa, cuántos privó de su libertad, cuántas angustias y calamidades padecieron muchas gentes por él, cuántas lágrimas hizo derramar, cuántos suspiros, cuántos gemidos, cuántas soledades en esta vida, y de cuántos damnación eterna en la otra causó: no sólo de indios, que fueron infinitos, pero de los infelices cristianos de cuyo consorcio se favoreció, en tan grandes insultos, gravísimos pecados y abominaciones tan execrables. Y plega a Dios que dél haya habido misericordia y se contente con tan mala fin como al cabo le dio. (De las Casas 2011, 79-80)

Un mal cristiano, tomando por fuerza una doncella para pecar con ella, arremetió la madre para se la quitar: saca un puñal o espada y córtale una mano a la madre, y a la doncella, porque no quiso consentir, matóla a puñaladas. (De las Casas 2011, 84)

Este es un registro de abuso sexual hacia las mujeres en América durante la época colonial. Sumemos a este hecho que, desde una posición privilegiada con respecto a los registros históricos y a la construcción de identidades, los colonizadores verán en la mujer nativa de América un cuerpo que de manera natural tiende a un “comportamiento sexual” que justifica estos abusos y que, trescientos años después, servirá de materia prima para la mercantilización de la cultura cubana a través de la rumba y la rumbera.

La mulata desde antes de su consagración teatral había sido iconizada en las crónicas de viajeros, novelistas y en la pintura del movimiento costumbrista. Su transfiguración en la simbología religiosa católica y afrocubana permite catalogarla como “esfinge”, más grande que cualquier símbolo individual y sus evocaciones concretas. En términos parecidos es descrita su anatomía y comportamiento sexual, en los folletos de la Sociedad Antropológica de la Habana. (Fernández 2018, 81)

La rumba comienza a ser reconocida en el medio internacional, según Yesenia Fernández (2008), en 1927 cuando el lanzamiento de la canción “El manisero” de

Moisés Simons despertó interés en la audiencia hacia la música cubana y con ello hacia la rumba. Así como muchos aspectos de la música cubana como los toques de Santos, los tambores Batá y los pregones, la rumba es una manifestación de la religión Yoruba, misma que se configura a partir del mestizaje entre nativos de Cuba y esclavos africanos. Es un baile de pareja que tiene como finalidad comunicarse con los Orishas, las divinidades de su religión.

El idioma del amo y el de los nuevos hermanos de penas, se convirtieron en las lenguas de la rumba. Por eso los “gallos”- solistas de rumba- van de la “diana”¹³ que remeda el cante flamenco a cantarle a los orishas¹⁴; de una pena de amor a la invocación de un Nkisi¹⁵. [...] La rumba es a un tiempo; conversación musical y juego social en que la comunidad participante hace pública sus identidades sociales, rituales, y sus estados de ánimo. (Fernández 2018, 73)

Se construye así una combinación de factores que dan forma al género cinematográfico denominado “de rumberas” a través de la música que aparece en sus películas, el contexto en que se desarrollan las escenas de baile, el vestuario, los rasgos, la complexión, proyección y coreografía de las bailarinas. Conforme la rumba se convierte en etiqueta para la configuración del cine de rumberas va perdiendo esas significaciones de origen, inclusive se fue invisibilizando el cuerpo masculino negro, fijando el cuerpo femenino como objeto de espectáculo (Fernández 2018, 74-75).

A través de bailarinas reconocidas del cine de rumberas¹⁶ como Josephine Baker (francesa, protagonista en *La Princesa Tam Tam* en 1935), Amalia Aguilar (cubana, protagonista en *Pervertida* en 1945), Ninón Sevilla (cubana, protagonista en *Aventurera* en 1950), María Antonieta Pons (cubana protagonista en *La reina del trópico* en 1946), Yolanda Montes “Tongolele” (mexicana, protagonista en *¡Han matado a Tongolele!* en 1948), Rosa Carmina (cubana protagonista en *Una mujer de Oriente* en 1946) y Meche Barba (neoyorkina, protagonista en *Humo en los ojos* en 1946) se construía un perfil de la rumbera con características supuestamente innatas como la sensualidad de sus movimientos, el atractivo de su anatomía (distinta a la de la mujer europea) y un incontenible apetito sexual, mismo que manifestaba en su

¹³ Sonido vocálico con que se inicia la rumba con frecuencia.

¹⁴ Orisha: Ser mítico del panteón afrocubano de origen Yoruba.

¹⁵ Nkisi: Ser mítico del panteón afrocubano de origen Bante.

¹⁶ En su mayoría, cintas dirigidas por Juan Orol.

danza cadenciosa, salvaje en sus movimientos, exótica como su vestimenta y acompañada de tambores.

La aparición franca de María Antonieta Pons en la escena mexicana, a través de *Konga roja* (Alejandro Galindo 1943), desató lo que se prolongaría a lo largo de todo un lustro: larguísima cauda de adjetivos, frases y figuras retóricas que la ligaban a lo afrocaribeño. Tal exuberancia lingüística rebasaba con mucho al deseo de referirse exclusivamente a su sitio de nacimiento (La Habana). Bastaría tomar como ejemplo el filme de Galindo para percatarse cómo Rosa, su personaje en dicho filme, condensó los imaginarios de la época sobre el Caribe. En *El Redondel*, en primer término aparecen sus atributos físicos: “tan guapa como siempre, María Antonieta Pons, que además de bailar con tan poca ropa como con mucho movimiento, actúa discretamente como actriz”. El periodista Florestán se refiere a ella como “ardiente y tropicalísima”. Para *Cinema Reporter*, es “una explosión de dinamita en el corazón de México. Se hizo popular por su manera tan especial de bailar la rumba; por su belleza sensual y su palmito”; “un dinamo humano, sin compás, ni ritmo, pero con fuego” y se asombra ante “sus rumbas desconcertantes”. En *El Universal* se habla de “la ‘aerodinámica’ vedette criolla que da la impresión de haber captado para sí [...] todo el jolgorio, todo el espíritu jocundo, alegre y cautivante del alma cubana [...]”. Apodada “el volcán caribeño”, para la prensa Mari Toña era la “volcánica cubanita”; la que derretía “hierro” con su “baile de volcán” y bailaba “danzas de fuego y arrebató”. Una y otra vez se caracterizarían sus movimientos como “apocalípticos”. Lo anterior, también lo alentaría la interesada descripción ofrecida por su descubridor y marido Juan Orol, quien diría: “Ella nació con movimiento”. (Castro 2018, 100)

Una pionera de la rumbera cinematográfica fue la diva cubana Ninón Sevilla. Habanera y vinculada a las prácticas afrocubanas desde pequeña, Ninón no solo capitalizó en su figura y habilidades para el baile, sino que apoyó las carreras de numerosos artistas afrocubanos, bailarines y músicos crónicamente desempleados en la economía habanera. Sus danzas notablemente mostraron un dominio del repertorio religioso y secular de la danza afrocubana, aunque la instrumentalización de ese repertorio estuviese supeditada al espectáculo sexual. (Fernández 2018, 81-82)

Este tipo de crítica fomentó estrategias teatrales como el *Blackface Performance*: actores y actrices blancos maquillados como negros o mestizos para interpretar mejor ese imaginario sobre lo negro o caricaturizarlo.

Tomando en cuenta que el papel de la mujer en escenas musicales precedentes a la salsa era entretener a los hombres (de inicio satisfaciéndolos sexualmente, dadas las circunstancias de la legalización de la prostitución en Estados Unidos) y que la rumba se configuró en el ámbito del cine norteamericano como un baile interpretado por mulatas, es decir, mujeres de las que se abusó sexualmente desde la colonia y a las que históricamente se les atribuían características que se reforzaron en el imaginario de la rumbera, las bailarinas que interpretaban la música de los hombres que dieron nombre y estructura a géneros posteriores como el mambo y la salsa traerían consigo ese legado, mismo que (retomando nuestra hipótesis y sometido a desarrollo en el capítulo 2) se reproducirá en la interpretación de la solista femenina de salsa. Teresa de Lauretis reflexiona sobre el impacto de la industria cinematográfica en esta construcción y representación del género.

Puede ser un punto de arranque pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una “tecnología del sexo” y proponer que, también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. (De Lauretis 1989, 8)

Recordando lo mencionado en el apartado 1.1.2 de este trabajo, aunque los músicos de salsa tratasen de reivindicar desde sus letras aspectos de sus culturas y, dentro de ello, características que empoderaban a sus mujeres, caían en una lógica patriarcal donde la mujer queda limitada a ser apreciada solo como cantante o bailarina, una bailarina que en sus antecedentes cumplía un propósito de consumo sexual.

Concuero con Maricruz Castro cuando afirma que la *rumbamanía* servirá para explorar la posible relación de un Occidente ideal -definido como hombre blanco europeo o estadounidense- con cuerpos de colonizados, latinos, negros y mestizos (Castro 2018).

Finalmente, es importante mencionar que el Cine de Rumberas tuvo durante muy poco tiempo la aceptación del público y de la crítica cinematográfica.

Esta (*la prensa*) vio el cine de rumberas desde una comprensión dual en donde lo menor, lo bajo y lo vulgar estaban asociados con cierta

música y ciertos bailes, con los cuerpos expuestos y de movimientos desordenados, determinados tipos de rostros y tonos de piel, con los escenarios exotizados y las tramas inmorales. Es decir, con todos aquellos elementos vinculados, de una u otra forma, con el Caribe indeterminado de lo tropical (Castro 2018, 110).

Que el cine de rumberas haya sido evidenciado como una representación vulgar, tras haber generado la polémica que le impulsó, deja un antecedente importante para las interpretaciones Solistas Femeninas de Salsa. Esto se debe a que, aunque ellas y sus coaches toman varios elementos coreográficos de esta rumba, evitan precisamente caer únicamente en la coquetería. Retomando el curso de la historia, con la transformación del son, la rumba y el mambo a la salsa, también viene una propuesta dancística que también definirá aspectos nuestro tema de estudio, el baile en pareja de salsa y sus posibilidades solistas, denominadas *shines*.

1.2.2 El baile de salsa en pareja

Llegó Superman
bailando Rock n' Roll
Pero bailando el Rock n' Roll
Bailando el Guaguancó
"Superman"
Ricky Campanelli (2012)

Así como en términos musicales la salsa toma elementos de géneros precedentes como el son cubano, el mambo, la rumba, la guaracha, la bomba y la plena, el jazz y el chachachá, el baile tomará también elementos de diversos estilos. Sin embargo, el baile surgirá de una manera distinta a la música, ya que en contraste con la cantidad de músicos que intervienen en la consolidación de la Salsa como género musical, la propuesta dancística es estructurada principalmente desde el trabajo individual (con sus respectivas influencias) del bailarín neoyorkino Eddie Torres.

Antes de profundizar en proceso creativo y coreográfico que desempeñó en su época Eddie Torres para crear la salsa en línea, a continuación una lista donde se explica en qué consiste cada estilo de la salsa elaborada por Carlos Pérez (2007) que considera aspectos como la procedencia del estilo, su sincronía con la música y el tipo de movimientos que los distinguen de otros. El conocimiento sobre estos estilos se

toma en cuenta para la creación de coreografías contemporáneas (solistas, de pareja y grupales) que busquen estar al nivel de concursos y eventos como el de nuestra investigación¹⁷.

- **SALSA CUBANA:** también llamada salsa casino, cronológicamente es la primera y en España es la más bailada por ser la de más fácil ejecución. Se baila dentro de un círculo y en ella adquieren especial importancia el estilo y los adornos que los bailarines quieran darle, es una salsa muy libre. Se desarrolló por los cubanos afincados en Miami.
- **SALSA EN LÍNEA:** procede de los Estados Unidos, en donde ya se bailaban otros bailes más o menos en línea. Bailar en línea significa que los bailarines ejecutan las figuras dentro de una imaginaria línea recta. Las figuras suelen ser más complicadas que las de la salsa cubana, y abundan figuras más propias de los espectáculos. En función del estilo y del ritmo, se dan diferentes maneras de bailar en línea.
- **SALSA ON1:** es la forma en la que normalmente se baila en España la salsa en línea. Se le llama On1 porque es en el tiempo 1 cuando el chico da un paso largo adelante con izquierda, y la chica un paso atrás largo con derecha.
- **SALSA ON2:** el paso base es el mismo pero el chico va con izquierda adelante en el tiempo 2 y la chica con izquierda atrás. También la salsa cubana puede bailarse On2. En este caso, el pie atrás se haría en el tiempo 2 y no en el 1, y el resultado sería muy parecido a bailar Son.

Según su procedencia, existen diferentes tipos de salsa:

- **SALSA ESTILO L.A. (LOS ANGELES):** es la salsa en línea bailada On1. Hoy es la más desarrollada en Estados Unidos, tanto a nivel profesional como a nivel aficionado. Es la más bailada en España.
- **SALSA ESTILO N.Y. (NEW YORK):** también llamada estilo mambo, es la salsa bailada On2. La crearon bailarines profesionales y prácticamente no ha salido mucho del mundo del espectáculo. También se le suele llamar estilo Mambo por el parecido que puede darse con este baile.
- **SALSA PORTORRIQUEÑA:** es una salsa bailada generalmente en On2, aunque se puede bailar también On1. Se caracteriza por unas figuras más sencillas, pero realizando muchos más adornos de pies, caderas y hombros.
- **SALSA CALEÑA:** se caracteriza por sus movimientos rapidísimos de pies y sus acrobacias; es, sin duda, la salsa más difícil de bailar. Se baila enfrentados chico y chica como si estuvieran bailando en línea, aunque no es una salsa en línea. Se la llama caleña, por ser de Cali, Colombia.

También existen otros tipos de salsa:

¹⁷ Oaxaca Salsa & Bachata Festival

- **SALSA EN RUEDA CASINO:** se baila en grupo. Un grupo de parejas forman un círculo y van realizando las figuras, que uno de los bailarines va indicando. La indicación es con la voz diciendo el nombre de la figura y también con señas hechas con la mano izquierda. Hay numerosos estilos de rueda casino, ya que en cada sitio se realizan diferentes figuras, pero el más extendido es el estilo Miami. Este estilo de bailar salsa procede de Cuba y por lo tanto las figuras de la rueda proceden de la salsa cubana y viceversa.

(Perez 2017)¹⁸

La salsa, en su baile, toma como influencia cinco estilos de pareja: son cubano, *rock n' roll*, boogaloo, cha cha chá y mambo. Para el solista, su principal influencia vendrá de la rumba y el mambo. En el siguiente apartado comenzaremos el análisis respecto al baile de pareja, del que deriva la parte del solista (1.2.3 *El Lady Style*).

1.2.2.1 Eddie Torres y su método

Los recursos técnicos más recurrentes en las coreografías que se presentan y evalúan en este tipo de eventos corresponden a la propuesta del bailarín Eddie Torres. Esto lo constata Jorge Martínez en entrevista:

Mira, hay muchas técnicas, como de salsa específicamente, uno tiene que adaptarse a lo que le guste a uno y tomar de quien te pueda aportar ¿no? En este caso hay gente que se ha preparado muchísimo, bueno, el maestro ahí un maestro Eddie Torres que maneja ese mambo “2” como muy fuerte y es la esencia de lo que ha venido... él es como una de las últimas pruebas vivientes de todo lo que ha sido la historia de la salsa (Martínez, Jorge, comunicación personal, 17 de febrero de 2017).

Nacido en Nueva York, hijo de puertorriqueños, Eddie Torres comienza su trayectoria dancística en clubes nocturnos de Nueva York donde se bailaba la música más popular de los 70: mambo y boogaloo. Lugares emblemáticos como el Cabaret, La Conga, el *Palladium* y *El Corso Night Club* eran el punto de encuentro del Barrio Latino, ubicados entre el *Bronx* y el *Spanish Harlem* de Nueva York. Es importante destacar que los músicos que hicieron sonar al mambo y al boogaloo en estos clubes (Eddie Palmieri, Machito, Tito Puente) eran los mismos que estaban dando estructura a la

¹⁸ <http://www.losbailesdesalon.com>

salsa, pero en términos de baile, los asistentes adecuaban sus movimientos como podían a estas nuevas sonoridades.

Como ya lo hemos dicho, la mayoría de los estudios sobre la salsa sitúan esta música a comienzos de los setenta y separan la producción de la pachanga y del boogaloo como dos géneros anteriores a ella. Sin embargo, para nuestro análisis, aunque sea en géneros distintos desarrollados en Nueva York, ellos hacen parte proceso histórico cultural, en la medida en que sus creadores fueron básicamente los mismos músicos, con un origen similar y en condiciones semejantes de producción, aunque los artistas evolucionaban en la expresión de su sonoridad. (Ulloa 2009, 289)

Pero antes que referir todos los lugares identificados por Storm Roberts, Frank Figueroa o Máx Salazar, dentro y fuera del barrio, destacamos dos sitios emblemáticos por lo que significaron para el desarrollo de la música latina en Nueva York, durante este periodo. Son ellos La Conga y el Palladium. (Ulloa 2009, 114).

Eddie Torres comenta en entrevista¹⁹ que tras la clausura del *Palladium* (1965), músicos y bailarines se trasladaron al *Corso Night Club* donde comenzaría una nueva etapa para el mambo en la que Eddie Torres despuntó como bailarín. Fue en ese lugar donde una noche conoce a la maestra y experta en *Ball Room* (baile de salón) Jule Laverta, de origen francés. Al darse cuenta de la agilidad con la que ella adapta sus movimientos a ese nuevo ritmo de salsa, Eddie Torres desarrollará con su asesoría una serie de pasos y figuras que comenzarán a llamar la atención de los asistentes, mismos que solicitarán a Eddie instrucción respecto a su manera de bailar. A partir de entonces, profundizará su técnica estableciendo una estrecha relación entre los compases musicales y los tiempos para bailar.

En esta misma conferencia, en Sispondaca, Charly Vázquez (2011), denominado el príncipe de la Salsa, destaca que el conteo se empezó a señalar al momento del baile para enseñar con mayor facilidad a los norteamericanos. Seguido de esta explicación, Eddie Torres comparte un consejo primordial por parte de Laverta que le llevará a desarrollar su técnica y una metodología que le permita enseñarlo:

Ella me dice “Tienes que contar como los músicos, aprender las medidas, aprender la clave”. Entonces yo le decía “Jule, yo soy

¹⁹ Conferencia en el Sispondaca 2011 de Figueira da Foz (Portugal).
<https://www.youtube.com/watch?v=GJkzllcVc0>

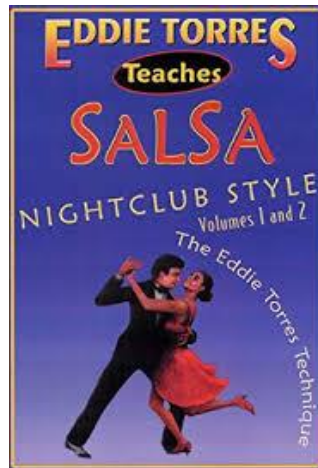
bailarín natural, yo oigo la música y la música me lleva, yo no me puedo ver contando números cuando estoy bailando, para mí eso no tiene sentido, porque es como una mecánica, es yo creo que me va a hacer daño”. Entonces ella me decía “Bueno, Eddie, la verdad es que tú, si te pregunta Tito Puente si tú quieres ir a tocar con la orquesta de él y él te pone un papel hasta el frente y te dice <Lee esto y tócamelo> si tú le dices <yo no leo la música> te va a decir <Ahí está la puerta, vete>. Porque la cuestión es que *educación* es poder y es para tú poder adelantar y progresar tu baile a llevarlo al nivel que tú quieres”. (Aprodanza 2011)²⁰

Aunque para los 70’s ya se bailaba en línea debido a influencias como el rock n’ roll y el mismo mambo, el método de Eddie Torres permitió a los bailarines interiorizar en sus movimientos el ritmo de la clave, que siempre ha caracterizado a la Salsa y que es herencia Afroantillana. En 1995 Eddie Torres lanza en dos volúmenes su tutorial de baile titulado Salsa Nighthclub Style, producidos por Elliot Lampert y Tony Shor a través de la compañía *E&E On 2*. En ellos, explica tiempo por tiempo el movimiento que deben marcar hombres y mujeres (*Men’s timing* y *Ladies’ timing*, respectivamente) sea como solistas o en pareja (pasos en espejo).

Eddie Torres estudió cómo la clave y sus variantes (3-2, 2-3, Rumba en 3-2 y Rumba en 2-3) se distribuían en compases musicales y con base en ello asignó a cada tiempo un movimiento, así como a la combinación de movimientos les asignó nombres de pasos que aludían tanto a otros bailes (mambo, cha cha cha, paso cubano) como a pasos de otras técnicas dancísticas como el ballet o el Rock n’roll (*crossbody-lead*, *doublé-cross*, *suziquieu*). Esto se explica con mayor detalle en las siguientes imágenes tomadas de su primer tutorial de Salsa.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GJkzllcjVc0>

Imagen 1. Portada del tutorial de baile de Eddie Torres



Fuente: (Salsaventura 2012)

Imagen 2. Captura de pantalla en el 1:11 de la introducción al volumen 1 de *Salsa Nightclub Style* de Eddie Torres



Fuente: (Salsaventura 2012)²¹

Eddie Torres trabajó con Tito Puente desde 1979 hasta el fallecimiento de este último en el 2000 a través de la dirección de su propia compañía de baile los *Tito Puente Dancers*. Actualmente continúa dando talleres de baile por todo el mundo y, aunque a él se le atribuye la formalización de la Salsa y sus variantes, reconoce que la esencia del baile debe mucho más a sus antecesores.

Hoy se conoce como Salsa, pero la palabra correcta, y la palabra original que se identifica la música y el baile, era, y para mí es: Mambo y Cha cha chá (SalsolicosAnonimos 2013).

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=AQFVCR2v6-w&t=71s>

La formalidad que dio Eddie Torres a la salsa sigue siendo una base sólida para los actuales bailarines, incluyendo a las solistas. El montaje coreográfico de ellas es una propuesta sobre la estructura del maestro Torres, que fortalece también el vínculo entre la música y los movimientos.

1.3 El surgimiento del Lady Style

1.3.1 Los *shines*

Existen momentos dentro del baile de pareja en los que ambos participantes pueden soltarse y realizar pasos libres también conocidos como *shines*.

El Origen: Los primeros bailarines de salsa que se inventaron estos pasos libres improvisaban pasos golpeando con la punta y el talón de los zapatos o arrastrando los pasos con la suela de los zapatos. Esta acción de zapateo se asoció con la acción de lustrar zapatos, y de ahí surge el nombre de los Shines.

Significado:

Brillar en el escenario es otro significado que se asocia a los Shines. En los Shines cada bailarín tiene la oportunidad de brillar en la pista de baile, expresando sus talentos y destrezas como solista.

¿Cómo son los movimientos y pasos en los Shines? Los Shines son combinaciones rítmicas más elaboradas que los pasos y movimientos básicos. Normalmente se incorporan distintas maneras de marcar el ritmo, combinando pasos y movimientos en la misma secuencia.

Estos pasos y movimientos en los Shines pueden incluir:

Golpes con los zapatos o “taps”

Pasos cruzados

Brincos o saltos

Vueltas

Giros

Movimientos de hombros

Movimientos de brazos

Movimientos de manos

(Salsaksinoenlinea, 2014)²².

Se trata de una interpretación individual que permite a los bailarines hacer cambios rítmicos en sus movimientos, por lo que es oportuno realizar estos pasos en las descargas²³ de instrumentos de percusión.

²² <http://salsaksinoenlinea.blogspot.com/2014/02/sabias-son-los-shines-en-el-baile-de-la.html>

A partir del uso de *shines* surge el baile solista de hombres y mujeres, cuya finalidad es mostrar una coreografía individual desde el inicio de la canción hasta el final, basada en los pasos libres y llevada a un nivel de mayor complejidad. Aunque para hombres y mujeres ya existían antecedentes de bailes solistas, la técnica del estilo solista para hombres y mujeres de salsa tomará formalidad cuando ya se consideran como una categoría de concursos de baile recibiendo sus nombres oficiales como tal: *Categoría Salsa Solista Masculino* y *Categoría Salsa Solista Femenino*.

1.3.1 La salsa y el solista femenino en un contexto de concurso

A inicios de los 90 alrededor del mundo se empiezan a crear eventos masivos de salsa bajo la dinámica de congreso. El primero de ellos se considera el Mayan World Salsa Championship, organizado por el Club Mayan en Los Ángeles, California. Posterior a ello, se promociona un evento internacional propuesto desde Puerto Rico denominado Bacardí Salsa Congress que buscaba hacer gira en distintos países de Latinoamérica realizando así talleres, competencias y espectáculos en cada sede.

In 2000 we had the biggest Salsa competition that Britain had ever seen; The Bacardi Salsa Competition organized by Joseph David, one of our successful UK promoters. Leon Rose, my dance partner at the time, and I prepared for months and we were really excited about it. In Puerto Rico an association was created, called The Bacardi All Start which represented certain dancers all around the world and after winning this championship we were asked to be part of it. Our debut was in the biggest Salsa congress in the world: The Bacardi Salsa Congress in San Juan, Puerto Rico. It was the first congress in the world and the biggest; an event I will never forget. The judges of that competition were people like Eddie Torres, Salsa Brava, Nelson Flores, Tito Ortos and Tamara Livolsi. They were the most respected dancers and teachers in the world; the very same professionals I have been taking advice from for the ISTD Salsa examinations.

I don't think we ever had another competition quite like that. I even organised the British Salsa Competition a few years after, which was a success, but I decided to wait to hold it again until the standard in

²³ Momento musical en que un instrumento realiza una o varias vueltas de improvisación sobre la armonía del pregón. Se caracteriza por su energía, ya que exige el virtuosismo de los músicos que la realizan.

the UK was raised to the international level. It is a task that is taking me and other professionals quite a bit of time. (Montero 2013)²⁴

A consecuencia de ello surgen varios congresos (principalmente en Estados Unidos). A continuación se expone un cuadro de los primeros y más relevantes concursos de Salsa a nivel internacional que consideran en su listado de categorías a Solista masculino y femenino. Es importante hacer mención de ellas, ya que estas propuestas comienzan a tener audiencia internacional a través de cadenas televisivas de deportes como ESPN asumiéndose como las olimpiadas de la Salsa, todas con ediciones anuales.

Tabla 3. Congresos de salsa con reconocimiento internacional

CONCURSO	EDICIONES	LUGAR	ANFITRIÓN/ ORGANIZADOR
Mayan World Salsa Championships	1995- a la fecha	Los Ángeles, E.U.	Club Mayan
WSF World Salsa Championships	2005 a a la fecha	Miami, E.U.	World Dance Group
World Salsa Open	2002 a la fecha	Puerto Rico	Puerto Rico Salsa Congress
World Salsa Championships	2005-2007 y 2009	Miami, E.U.	Albert Torres, Salsa Seven y ESPN
World Latin Dance Cup (El primero en incluir Bachata y Cha cha chá en sus categorías)	2010 a la fecha	2010- San Diego 2011- Las Vegas 2012 a 2015- Miami 2016 a la fecha- Orlando	Albert Torres
World Salsa Summit	2013 a la fecha	Miami, E.U.	Katie Marlow, Nelson Flores y Billie Fajardo
Euroson Latino Wold Salsa Championship (El primero en México)	2009- 2017 Campeonato nacional 2018- a la fecha Campeonato mundial	Puebla, México	Gabo Romero

Fuente: elaboración personal

La realización de estos eventos fomentó la creación de congresos a nivel nacional tanto en América Latina como en Europa, cuyas premiaciones les permiten a los bailarines locales darse a conocer y obtener los medios suficientes para asistir a

²⁴ <https://www.istd.org/news/istd-news/a-life-in-salsa/>

congresos cada vez más prestigiados, como los del cuadro superior. A continuación, un segundo cuadro (bajo los mismos rubros del anterior) de congresos de reconocimiento nacional en México.

Tabla 4. Congresos de salsa con reconocimiento nacional

CONCURSO	EDICIONES	LUGAR	ANFITRIÓN/ ORGANIZADOR
Acapulco Salsa Congress	2005 a la fecha	Acapulco, Guerrero	Víctor José Burgos Valladares
Euroson Latino World Salsa Championship	2009- 2017 Campeonato nacional 2018- a la fecha Campeonato mundial	Puebla, Puebla	Gabo Romero
Fusión Salsa Fest	2011 a la fecha	Ciudad de México	ArteFacto y Fusión Dance Company
2b Inspired, A Unique Divas Fest	2015 a la fecha	Guadalajara, Jalisco	Ensenada Dance Company
Festiva Oaxaca	2016 a la fecha	Oaxaca, Oaxaca	Erick Mendoza Bautista
Oaxaca Salsa & Bachata Festival	2017 a la fecha	Oaxaca, Oaxaca	Jorge Luis Martínez Escobar

Fuente: elaboración personal

1.4 Oaxaca Salsa & Bachata Festival

Las categorías solista femenino y masculino llegan por primera vez a México por el FESTIVA Salsa & Bachata Fest en Oaxaca bajo la dirección de Erick Mendoza Bautista y Jorge Luis Martínez Escobar. Tras la diferencia de intereses por parte de los organizadores de FESTIVA, Jorge Martínez rompe contrato y creará su propio proyecto denominado Oaxaca Salsa & Bachata Festival, La Capital Salsera de México. Esta es la razón por la cual se escoge este evento como estudio de caso, por ser el congreso con mayor trayectoria evaluando la categoría de nuestro interés, la Solista Femenina de Salsa.

Imagen 3. Logotipo del Oaxaca Salsa & Bachata Festival



Fuente: (La Capital Salsera de México 2017)

Desde entonces la categoría está presente en México a través *EUROSON Latino World Salsa Championship* en Puebla y congresos para campeonato nacional como lo es el *Fussion Salsa Fest* en CDMX, *Hobby Salsa Fest* en San Luis Potosí, *2be Inspired|A Unique Divas Fest* en Guadalajara, *Acapulco Salsa Congress*, *Mambolee ONE* en Monterrey, por mencionar algunos.

Jorge Martínez es el director del evento. Cuenta con dos carreras: es bailarín desde los 15 años y Licenciado en Arquitectura por la UABJO²⁵. Él y su pareja, María Catalán, son campeones mundiales de las categorías *salsa couple On2* en 2017 por la *World Latin Dance Cup* y *Just Salsa Professional* en 2018 por el *World Salsa Summit*.

1.4.1 Logística del evento

Jorge Martínez utiliza diversos programas que ocupó mientras estudiaba arquitectura para realizar el diseño visual de su congreso (OSBF) y del *EUROSON Latino*, es decir, el logo, la propaganda, artículos rotulados, etc. A su vez, Gabo Romero (organizador de *EUROSON Latino*) es abogado, ejerce en la organización de su congreso y colaborando en el de Jorge con los trámites de la renta del hotel para esos días, control y normatividades sobre el acceso, los contratos con bailarines invitados a presentar show y jueceo, entre otras cosas. Existe una red de apoyo entre

²⁵ Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

organizadores, pero lo que asegura la hermana de Jorge y también bailarina Karen Martínez en una de las entrevistas realizadas es que no basta ser un buen bailarín para organizar un congreso, por todo lo que implica el proceso y los conocimientos que deben tenerse independientes al baile.

El evento comparte todas las características de cualquier congreso de Salsa: es de carácter anual, se renta un hotel o centro de convenciones durante los días que dure el evento y se divide en las siguientes actividades: talleres, competencias, shows y baile social cada noche del evento, mismos que son musicalizados por disc jockeys (j's) reconocidos y la última noche por una orquesta de salsa en vivo. A lo largo del año el comité organizador acuerda con diferentes bailarines para que asistan a impartir talleres, fungir como jueces en las competencias y presentar shows. La presencia de artistas internacionales dará más prestigio al congreso. A este listado de artistas se le denomina cartelera y son importantes para promoción del evento.

Imagen 4. Cartelera del OSBF La capital Salsera de México, 2017



Fuente: (La capital salsera de México, Facebook 2016).

Imagen 5. Cartelera del OSBF La capital Salsera de México, 2018



Fuente: (La capital salsera de México, 2019).

Para los asistentes y concursantes se ofrecen los siguientes tipos de pase o acceso. En este rubro también se manejan las mismas características y nombres del pase que en cualquier otro congreso de Salsa a nivel mundial. A continuación, una tabla de los costos para el OSBF 2018.

Imagen 6. Tabla de precios por acceso para el OSBF 2017

Tipo de Pase Personal	Incluye	1ra venta Del 3-07-17 al 2-10-17	2da venta Del 3/10/17 al 15/12/17	3ra venta Del 15/12/17 al 15/03/18
<i>VIP Pass</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Acceso a talleres y social • Asiento preferencial para competencias y shows • Gorra y playera Oficial del OSBF 	\$1, 299	\$1,499	\$1,699
<i>Full Pass</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Acceso a talleres, competencias, shows y social. • También dirigido a artistas invitados, a quienes se les otorga como parte del pago 	\$999	\$1,299	\$1,499
<i>Dancer Pass</i>	Lo mismo que el full pass pero dirigido a competidores	\$999	\$1,099	\$1,299
<i>Night Pass</i>	Acceso a competencias, shows y social	\$799	\$899	\$999

Fuente: (La capital salsera de México, 2016).

1.4.2 Logística del concurso

Para participar en este certamen los concursantes de cada categoría deben pasar las eliminatorias correspondientes a su estado (en CDMX para los extranjeros) a las cuales se convoca desde un par de meses antes del evento principal, es decir, la competencia que se ve en el congreso es la gran final, el resultado de una serie de clasificatorias a lo largo del país.

Imagen 7. Categorías de concurso del OSBF 2018



Fuente: (La capital salsera de México, 2018).

Como parte del proceso que los concursantes llevan a cabo para participar, deben escoger una pieza musical de salsa, hacer una edición seleccionando ciertas partes de la misma de manera que no rebase los 2 minutos de duración y montar una coreografía sobre ésta en la que muestren sus habilidades como bailarines. Asimismo considerar la elaboración de un vestuario y los gastos de inscripción, transporte y hospedaje, el cuál puede ser en el mismo hotel o en lugares aledaños.

Respecto a la premiación del OSBF se otorga un trofeo y una medalla a los primeros tres lugares de cada categoría, para el primer lugar \$7,000. De entre los ganadores de cada categoría se elige al puntaje más alto y a esa pareja, grupo o persona se le da un full pass para ir presentar show a algún congreso internacional con hospedaje y vuelos pagados. En 2017 se le otorgó a Mauricio Hernández de Puebla, categoría solista masculino profesional, para el *Japan Salsa Congress*. En 2018 a Mauricio Hernández y Deny Alexandra, de Puebla, categoría salsa parejas profesional, para el *Houston Salsa Congress*. En cada congreso cambia, en ocasiones el premio consiste en el *full pass*, hospedaje y vuelos a cada uno de los ganadores de las categorías pero a congresos dentro de México. Aunque no ha habido Solistas femeninas que acrediten a este premio en el OSBF, ganar alguno de los primeros lugares les otorga un reconocimiento público. Por otro lado, el concurso les permite conocer a todas las participantes (a

través de la experiencia individual, su evaluación y los comentarios del jurado) los aspectos que requieran de trabajo para futuras competencias.

Habiendo explicado el contexto en que se desempeña nuestro objeto de estudio desde una perspectiva histórica muy amplia, damos por concluido el primer capítulo de este trabajo.

2. Agenciamiento y representación

La femineidad característica de la solista de salsa se constituye por diversos factores que, retomando la estructura del índice de este trabajo, se aprecian desde tres partes: la construcción (antecedentes e imaginarios), el itinerario corporal que lleva a cabo cada una de las concursantes (agencia de una técnica dancística y sus significantes) y la normatividad del concurso. En este segundo capítulo nos adentramos al trabajo etnográfico con mayor detalle a manera de comprender el proceso de algunas de las bailarinas que, aunque por un lado han recorrido trayectorias diferentes, se encuentran atravesadas por las mismas instituciones dancísticas, circunstancias históricas y normativas de concurso. A partir de ahora la etnografía realizada en las ediciones 2017 y 2018 del OSBF es una fuente clave en la redacción y análisis que aparecen a continuación.

2.1 Acercamiento a la salsa y a la solista de salsa

Los motivos por los que algunas de las concursantes deciden iniciarse en la Salsa son diversos. Según las entrevistas realizadas²⁶ los motivos más frecuentes son la influencia familiar o de amistades, la búsqueda de una actividad recreativa, porque algunas de ellas decidieron montar una coreografía de Salsa para show de sus fiestas de XV años y finalmente porque ya tenían técnica en algún otro tipo de baile como ballet, gimnasia rítmica o hip-hop²⁷.

Sin embargo, lo que lleva a estas mujeres a concursar como solistas tiene que ver, la mayoría de las veces, con dos situaciones: que no tienen pareja de baile con quien desempeñarse como bailarinas de salsa o que, independientemente de tener pareja o no, buscan ponerse a prueba y/o hacer trayectoria desde lo individual.

El tema de la pareja es sumamente importante, ya que en muchas ocasiones se vuelve un vínculo, además de dancístico, sentimental. Karen Martínez²⁸ señala que cuando se trabaja con una pareja de baile es tanto el tiempo de convivencia por los ensayos, preparación para concurso, viajes a congresos y a su vez tan profunda la

²⁶ Especificado en el marco teórico.

²⁷ Retomaremos estos antecedentes individuales y actuales en el 2.3.2 de este trabajo.

²⁸ Bailarina y hermana de Jorge Martínez, organizador del OSBF.

comunicación que debe haber entre ambos que la mayoría de las ocasiones esa pareja de baile se convierte en una pareja sentimental también (Karen Martínez, comunicación personal, 10 de Marzo de 2018).

Milena Castillo comenta en entrevista sobre el trabajo profesional y las relaciones sentimentales lo siguiente:

Para mi punto de vista, es muy bueno cuando no eres pareja sentimental de tu pareja de baile porque lo puedes ubicar un poquito más profesional. O sea, si te peleas y todo, el baile y se acabó. Y en pareja tienes que llegar a dominar esa parte de separar todo lo sentimental de lo profesional, si es muy complicado. En mi punto de vista, yo diría, si vas a bailar baila con alguien que no sea tu pareja sentimental, fluye muchísimo más. O sea, en pareja sentimental se puede pero tienes que tener mucha madurez, muchísima (Castillo, Milena. comunicación personal, 18 de Marzo de 2017).

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que el hecho de no tener pareja de baile puede ser consecuencia tanto de una decisión personal como de un contexto similar al de la bailarina Sandra Gauyacs de Ensenada. Ella comenta:

Por mi parte, yo ahorita me estoy dedicando a Solista porque en mi Ciudad casi no hay caballeros, la falta de cultura también en mi estado, hay mucho de eso, de que si bailo me hago gay o cosas de esas, y no hay mucha salsa. Y yo comencé a bailar y empecé a dedicarme a Solista, a Ladies también. Espero poder encontrar pareja de baile, pero por lo pronto, ésto, me gusta mucho esta área (Gauyacs, Sandra, comunicación personal, 18 de Marzo de 2017)

Recuperando los motivos que llevan a las bailarinas a prepararse como solistas, algunas también refieren a cierta ventaja que existe sobre enfrentarse a las dificultades del escenario solas, sin depender del desempeño del otro. Así mismo, esto implica desventajas como las que se exponen a continuación:

En pareja te ayuda bastante, disfrutamos los dos y es un trabajo que se maneja en equipo, tanto él como yo. Y en Solista lo disfruto más, no hay problema de cargadas, pero de las dos maneras me encanta bailar (...) Como Solista, te sirve mas que si te equivocas, con tu actitud, y si te quivocas, puedes seguir, puedes expresar, pero lo más difícil del solista es que no puedes perder el centro (Rodríguez, Teresita, comunicación personal, 18 de marzo de 2017).

Los dos los disfruto mucho (pareja y solista). (Disfruta más en pareja) porque lo compartes con alguien más y porque esa persona te transmite tu seguridad y tú puedes transmitirla a esa persona. (...) Yo creo que el proceso para sacar los elementos y ahorita, esta competencia está muy difícil (Alí, Jeniffer, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Cada una tiene sus ventajas y desventajas. Sola: porque depende de ti y si se te va algo lo puedes componer tú sola, pero es más difícil las voces, los brincos, todo es más difícil. Sin embargo, en pareja también cuando tienes alguien en quien confiar y coqueteas, si se te va algo también no sabes como va a reaccionar la otra persona (Romero, Melisa, comunicación personal, 18 de marzo de 2017).

Sola yo soy responsable de mi misma y en pareja es como responsabilidad de los dos, entonces, si uno se equivoca el otro también, entonces, a parte sola puede ser más yo que con pareja, entonces, me gusta más bailar sola (Ávila, Evelyn comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Bailar sola o depender (lo mismo que apoyarse) de la pareja tiene sus implicaciones, más, siendo nuestro enfoque hacia la Solista de Salsa dirigiremos ahora la investigación a la preparación en este estilo.

2.2 Itinerarios corporales

El término *Itinerarios corporales* es propuesto por la antropóloga Mari Luz Esteban (2000). Entre los aportes principales de este concepto es importante mencionar que visibiliza la capacidad de agencia por parte de los sujetos, no los victimiza y ello funciona bien para análisis antropológico de profesiones que implican un trabajo corporal (Wacquant 1995) específico, es decir, un ejercicio físico intenso y un remodelamiento y/o mantenimiento de una determinada forma corporal, como son el modelaje, algunos deportes (como la halterofilia) o la danza (Esteban 2004). En otras palabras actividades en las que convergen una actividad física y experiencias significativas en cuestión de identidad de género.

Esto me ha permitido abordar de otra manera su experiencia corporal y social (la de sus entrevistados), tomando a estas personas como agentes de su propia vida y no exclusivamente como víctimas de un determinado sistema de género y de una cultura corporal hegemónica en Occidente que hace del cuerpo un terreno privilegiado para la subordinación social. Considerar a las personas en

primera instancia como agentes y no como víctimas no significa que se piense que sus itinerarios se conforman de una manera lineal, plana, en oposición sin más a una orientación victimizadora clásica. Muy al contrario, se tienen en cuenta las exigencias y sufrimientos a los que son sometidos cotidianamente los sujetos por ser parte de una cultura que es interiorizada y asumida, de una sociedad que provoca desigualdades sociales de diferente tipo que van inscritas en el cuerpo. Entre ellas, las desigualdades de género, que es el ámbito principal al que me voy a referir en este trabajo (Esteban 2004, 10)

Me pareció pertinente hacer uso de este concepto tomando en consideración la voluntad de las bailarinas por concursar y desempeñar una práctica corporal que implica una evidente y estricta preparación corporal. Dentro de esa exigencia, existen desacuerdos por parte de algunas participantes con respecto a la importancia que toma la presentación visual, específicamente sobre la complexión.

Lo que a mí no me gusta demasiado, que me ha pasado a mí y he visto que le ha pasado a varias, por ejemplo, aquí dice (en la tabla de porcentajes de evaluación del concurso) presentación visual y vestuario. Ese 10% está perfecto, lo que no me parece que agreguen ahí es cómo te ves físicamente. Eso a mí me parece irrelevante, porque, por ejemplo, no le vas a quitar los puntos porque esté subida de peso, porque no te guste como es su cuerpo, porque no te guste como... porque está muy flaca, porque esté muy fea, o sea, no sé. Eso a mí no me parece porque entonces le restan valor a tu trabajo y a tu esfuerzo que hiciste todo estos meses, para nosotras meses, que nos la partimos entre ensayándonos, lesionándonos, matamos, nos enfermamos y que por eso te bajen puntos es como... En ese aspecto está chido que “ah sí, el vestuario, que tengas tus zapatos limpios, que estés peinada, que estés bien maquillada” pero de eso a que se metan con tu verdadero físico, no. Si eres deportista si tienes que cuidar tu cuerpo y tu alimentación por tu salud, más que nada. No tanto por parte de que “ay, me van a bajar puntos y tengo que adelgazar y” no manches. Eso si no estoy de acuerdo, como te digo, que le resten valor a tu trabajo por cómo te ves físicamente. No estoy de acuerdo en eso, finalmente lo que están evaluando es como bailas. (Ávila, Evelyn, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018)

En contraste, expongo a continuación un argumento por parte de Joel López, Jurado del concurso, quien ve tras la presentación visual un cuerpo preparado en diversos sentidos.

Es como hablar de la música y el instrumento para hacer la música. El vestuario es un aspecto importantísimo. El bailarín tiene que cuidar desde, obviamente, su preparación física, su cuerpo, tiene que trabajar en su instrumento, hacer ejercicio, cuidar la alimentación, un buen sueño, por supuesto, la preparación psicológica. (López, Joel, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018)

Siguiendo con el análisis que propone Mari Luz Esteban desde los itinerarios corporales (2004) hay que notar que, aunque la complexión y presentación visual requieren de una serie de sacrificios e inclusive momentos de frustración para quienes poseen un cuerpo gordo o grande, las ventajas que otorga un cuerpo delgado para llamar la atención a través del vestuario permite hacer un análisis libre de victimizaciones.

Quando hablo de análisis no victimizadores no quiero decir que debemos pensar que las normativizaciones de género no tienen consecuencias negativas sobre las mujeres, ni mucho menos, sino que hay que mirar también la experiencia concreta de las mujeres, sin homogeneizarlas, sin convertirlas en seres pasivos, que es uno de los riesgos principales que tiene la victimización (Esteban 2004, 31).

Alejandra Roque, quien entrena en gimnasio desde hace 5 años, comparte desde su punto de vista que entrenar “es un estilo de vida. A veces es no ir a una fiesta porque te toca entrenar o despertar un poco más temprano de lo normal. Es disciplina, no lo veo como sacrificio. Es estar convencido, tener la disposición, las ganas y un objetivo también (Roque, Alejandra, comunicación personal, 5 de Marzo de 2020). Este tipo de testimonios precisamente fortalecen la cita anterior sobre esa victimización innecesaria (en ocasiones errada) al momento de hacer análisis sobre el itinerario corporal de personas (agentes) cuyas metas personales requieren un entrenamiento físico constante y una alimentación específica.

Sobre esta pauta me dirijo nuevamente hacia la práctica física y el entrenamiento de las bailarinas solistas, es importante recordar el propósito de este capítulo: hablar sobre la capacidad de agencia de las mujeres que concursan y que por lo tanto, a pesar de los desacuerdos y consideraciones personales, es decisión de cada una someter su trabajo coreográfico e individual a evaluación. Ésta última deviene de una construcción

histórica²⁹ donde la mujer y la femineidad se construyen de una manera muy clara, aunque contrastando con en el contexto actual hay que destacar que mujeres íconos del Lady Style (que las mismas bailarinas de este concurso admiran y mencionan en sus entrevistas como influencia) como Delia Madera, Lorenita Andrade, Jessica Quiles, Karen Forcano, Karel Flores, Denise Cambria y Bersy Cortéz, son bailarinas con cuerpos trabajados en términos de musculatura y bajo índice de masa corporal; cuerpos que además en algunos casos se entrenan no sólo a través del baile, sino en actividades deportivas como entrenamiento de fuerza (gimnasio) y ejercicios cardiovasculares.

Estas mismas mujeres son titulares de los talleres que ofrece el Congreso sobre el que se realizó el trabajo de campo (así como de varios a nivel nacional e internacional). Es decir que ellas, junto con los antecedentes de las rumberas y el papel que toma la mujer en la formalizaron los estilos de salsa que se bailan en este tipo de eventos son instituciones que atraviesan la práctica y el performance de cada una de las bailarinas solistas de Salsa. Una de las bailarinas comenta al respecto que “Muchos jueces se fijan en eso (el físico). Por una parte es el entrenamiento, pero no solo es bailar porque también tenemos que ir al gimnasio” (Alducin, Diana, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

En esta dinámica sobre la complejidad que se impone a las bailarinas participa también el público que asiste a este tipo de eventos. A través de su juicio fomenta esa idealización del cuerpo femenino y juzga a quienes no se adecuan a éste. Muestro a continuación capturas de pantalla de las transmisiones en vivo vía Facebook del concurso *Euroson Latino 2017*, categoría Solista femenino amateur, donde se ve claramente en los comentarios este tipo de razonamiento con respecto a los cuerpos de las bailarinas. Omito perfiles de la audiencia virtual e imágenes de las bailarinas en concurso, respetando la falta de consentimiento hacia la publicación de este contenido por parte de sus autores.

²⁹ Capítulo 1 del presente trabajo

Imagen 8. Fragmentos de screenshots tomadas el 21 de Junio de 2017 de la página *Euroson Latino World Salsa Championship* dirigidos a tres concursantes con sobrepeso



Fuente: Elaboración propia

Raquel Lobatón, nutrióloga, considera que la supremacía delgada (de connotación racista y clasista), es una creencia supremacista (*sic.*) que sostiene que las personas delgadas son superiores en muchos aspectos a las personas gordas (@raquelobaton 2022)³⁰. Yo misma, en algún momento del desarrollo de mi investigación, deduje que ser delgadas les ayudaría a las bailarinas en temas como la flexibilidad, la agilidad e incluso el rendimiento para ejecutar sus rutinas. Sin embargo, como se verá a continuación, para muchas bailarinas la complexión no es impedimento para realizar pasos que requieren una amplia elasticidad y una buena condición para ejecutar sus coreografías.

Precisamente esta deducción sobre la delgadez y la salud es un argumento característico de la supremacía delgada que sugiere Lobaton. Es decir, que las personas gordas no son saludables, reforzando la falacia de que todas las personas podrían ser delgadas si se esforzaran lo suficiente, validando así la meritocracia de los privilegios

³⁰ <https://www.instagram.com/p/CZreq3SrMUZ/>

de que gozan las personas flacas (@raquelobaton 2022)³¹. Si a esto agregamos los significados históricamente contruidos en torno a la mujer desde la música de Salsa y a través de la evolución que dio origen a la Solista de Salsa, tenemos como resultado los comentarios recién expuestos sobre la corporalidad de la participante, más no de su desempeño como bailarina.

Para cerrar este apartado, cito nuevamente a Mari Luz Esteban sobre los itinerarios corporales en el modelaje, otra actividad perteneciente a ese listado de profesiones en las que, como ya mencionamos antes, convergen una actividad física y experiencias significativas en cuestión de identidad de género. Reforzando así el estrecho vínculo entre la interpretación de género (sobre la que profundizaremos adelante) y la complexión corporal.

El modelaje se erige en una esfera de promoción social desde la utilización del propio cuerpo, en la que se incorporan y articulan elementos de subordinación y de emancipación para el género femenino, y donde emergen y se combinan valores relacionados hasta ahora con lo masculino, como la autonomía económica y el poder, con valores “femeninos”, como la belleza. (Esteban 2004, 34)

2.3 El performance

Ahora que hemos expuesto lo referente a una primera perspectiva³² sobre el cuerpo de las mujeres que concursan como solistas de Salsa y teniendo siempre presente que esta práctica corporal se encuentra atravesada por cuestiones de identidad de género (como recién se mencionó) comenzaremos el análisis sobre otros elementos que conforman este performance: la música que eligen para bailar, la manera en la que estructuran su coreografía (considerando múltiples puntos de vista y a juicio de diversas instituciones dancísticas) y finalmente, lo referente a una presentación visual que, a diferencia de un primer acercamiento, se enfoca en puntos como el vestuario, el maquillaje, los tacones y el peinado. Todo esto visto a través del entendido de lo que Turner identifica como performance, es decir, cuando existe la división Nosotros/Ellos,

³¹ <https://www.instagram.com/p/CZreq3SrMUZ/>

³² Más adelante retomaremos este aspecto por el tema del vestuario, maquillaje y otras herramientas propios de la bailarina de salsa.

entre ego y alter, donde los primeros comparten cualidades mientras que los segundos se reflejan como espejos entre sí: alter no altera demasiado a ego pero le dice lo que ambos son (Turner 2002, 110). De esta manera el solista femenino se construye en conjunto entre músicos, coach, ejecutante, público y jurado .

Siguiendo la pista de la teatralidad que caracteriza a esta ejecución dancística, este apartado analiza cada uno de los elementos que contribuyen a la constitución del guión a interpretar, es decir, esa base discursiva que abarca la imagen, los movimientos, la música y sus cualidades sobre la que cada bailarina genera su propuesta.

Para dar una charla radial que parezca genuinamente informal, espontánea y descansada, el locutor quizá tenga que planear su guión con afanoso cuidado, probando una frase tras otra, a fin de mantener el contenido, lenguaje, ritmo y elocución del lenguaje cotidiano. Del mismo modo, una modelo de Vogue puede, mediante su vestido, postura y expresión facial, expresar fielmente una refinada comprensión del libro que tiene en la mano (Goffman 1959, 20)

2.3.1 Criterios de selección y edición musical

Para la realización de cualquier coreografía es indispensable contar en primera instancia con la música. Las concursantes llevan a cabo dos procesos para tener lista su pista de concurso: la elección de una pieza musical y un proceso de edición que consiste en recortar la duración de dicha pieza de manera que cumpla con el tiempo reglamentado que solicita el concurso, en este caso, una pista de 1:30 a 1:50 min³³.

Después de realizar un análisis sobre las canciones que eligen las concursantes para su montaje coreográfico, puedo señalar cuatro motivos que intervienen constantemente en esta elección, mismos sobre los que más adelante profundizaré siguiendo este orden:

- Elección por el discurso de la voz (en caso de tener cantante).
- Elección por la estructura musical en términos de dotación instrumental y las variantes de la salsa a la que éstos evocan (principalmente son cubano, mambo, rumba y pachanga).

³³ La duración de la pieza para concurso puede variar según la reglamentación de cada evento.

- Elección considerando las consecuencias de escoger piezas conocidas o no tan conocidas por el público y el jurado.
- Elección por decisión del coach o entrenadores.

La tendencia, independientemente de la categoría de concurso, será a canciones enérgicas, pero es necesario profundizar en estos rubros recién mencionados para notar que la fuerza de una canción no lo es todo, pues desde la escucha musical se va concibiendo la coreografía considerando la intención y las habilidades de cada bailarín. Omar Muñoz, jurado del OSBF comenta: “Hay veces que la gente que piensa que por usar una canción fuerte, les va a ayudar. Y hay veces en que la canción les queda grande. Tú hiciste algo con la música para darle vida. Hay que aprovechar la música y que música no te coma a ti” (Muñoz, Omar, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

2.3.1.1 Elección por el discurso de la voz

Comenzaré por las canciones que son elegidas por lo que dice la letra o quien la canta. La ventaja que ofrece una canción con letra es, como comentan algunas bailarinas (todas ellas vía comunicación personal) es que “con las cosas que dice (la canción) puedes hacer más pasos”³⁴. Jana Cervantes³⁵ señala: “En la letra, en la rutina que bailé, la de mover los pies, hay partes que decía *mover los pies* y yo movía los pies; Decía *bailar sabropear* y yo movía y sabropeaba; Si la canción me dice algo, trato de hacerlo.” Aportando a este punto, comparto lo que opina Estefanía Ortíz³⁶: “A mí en lo particular me gustan las canciones que tiene voz porque también se pueden interpretar”. Es decir, la letra contribuye a la composición coreográfica. Por otro lado también puede ser de apoyo en términos del mensaje que la bailarina busca comunicar a través de su baile. Son los casos de Melisa Romero y Belén López, quienes comentan respecto a la elección de su canción lo siguiente:

³⁴ Bailarina a quien no pregunté su nombre al comienzo de la entrevista, pero fue concursante de la categoría Salsa Solista Amateur en 2017

³⁵ Jana Cervantes, 1er lugar en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2018

³⁶ 2do lugar en categoría Salsa Solista Femenino Profesional, comunicación personal, 18 de marzo de 2018

Pieza de Concurso de Belén López, OSBF 2018: “Cuca la loca”

Me gustó mucho porque siento como que la letra me describía un poquito (risas) mi personalidad, y creo que en ese aspecto fue ideal para mí. Me gusta que es una música suave, y creo que es como soy (...) habla de una chica que se pone a bailar y que ella piensa que está bailando pero en realidad parece una loca y por su personalidad es como una loquita. (López, Belén, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018).

A continuación un fragmento de la canción:

Caramba que es lo que pasa,
Que cuca se ha vuelto loca
Porque esa noche brincando (se fue)
Se fue brincando como cuca
Cuquita que está pasando,
Que estas brincando como cuca
Tú crees que estas guapachando
Estas haciendo el papel de loca
Cuca la loca (yeyei)
Cuquita la loca (yeye)
Mira qué sabrosa (yeye)
Como me provoca (yeye).

“Cuca la loca”
Willie Rosario

Pieza de Concurso de Melisa Romero, OSBF 2018: “La Reina”

En mi primer solo, mi coach, bueno, no tenía, fui yo misma, pero me decían “está muy bien adornada, Mel, y lo que tú quieras, pero no tienes manos, no me estás bailando con las manos, muy mono pero no”. Después con mi siguiente coach, ella sabe un poquito más de flamenco, de varias cosas, traté de usar un poco más las manos pero me decían “pero aun así no te ves coqueta, no te ves como mujer”. Y fue de ahí que surgió primero la idea de bailar una canción cantada por una mujer. Ya después de ahí trate de usar las manos, me enfoqué más. (Romero, Melisa, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018)

Repica el suave negro en el tambor
Jechuito da un golpe en el timbal
y la reina va a cantar
la gigigi va a sonar
que se ha formado ya el gran rumbón

chuchito mira suena los cueros (La reina llegó)
toca, toca, toca los cueros (La reina llegó)

“La reina”
La Lupe

Me pareció pertinente mostrar estos dos ejemplos porque el primero muestra que el motivo de selección fue por el personaje del que habla la canción, mientras que el segundo fue la intérprete, finalmente ambos enfocados a la voz. Jana Cervantes comenta:

Si quieres transmitir alegría que la música te ayude a transmitirla, yo siento así. En cuestión de otros géneros cuando bailas una canción triste no puedes estar todo el tiempo sonriendo y ¡ah! Mostrando alegría porque la canción te habla sobre llantos, y me dejó mi amor, y tú súper sonriendo, no va. La canción también te ayuda a transmitir (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Desde la música se cuida entonces que exista una correspondencia entre ella y lo que se quiera transmitir a través del baile.

2.3.1.2 Elección por la estructura musical en términos de dotación instrumental y las variantes de la salsa a la que éstos evocan (principalmente folklore cubano, mambo y rumba)

Como segundo motivo, se encuentra la dotación instrumental y las variantes de estilo que éstos ejecutan. Es frecuente que las concursantes (así mismo bailarines de otras categorías como el solista masculino, parejas y grupos) se inclinen por piezas donde la percusión esté muy presente, inclusive más adelante (al abordar el tema de la edición) haremos notar que esto se debe a las descargas³⁷ de instrumentos como el timbal, la conga, los bongós o la campana.

- ¿Qué tiene que tener la canción que eliges para concurso?
- Sabrosura, sabrosura
- ¿Qué es sabrosura?
- Los timbales.

(Rodríguez, Teresita, comunicación personal, 17 de Marzo de 2017)

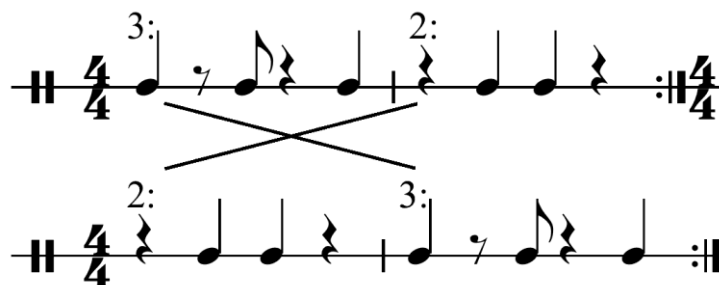
A través de esta cita se puede entender al sabor como la sensibilidad de las bailarinas, adquirida por experiencia, hacia los matices y dinámicas en la música,

³⁷ Ya antes descrito en este mismo documento (Capítulo 1) como el momento musical en que un instrumento realiza una o varias vueltas de improvisación sobre la armonía del pregón. Se caracteriza por su energía, ya que exige el virtuosismo de los músicos que la realizan.

mismos que darán pauta a la construcción de sus coreografías³⁸. En el caso de Belén López, cuando se le pregunta sobre qué elementos musicales debe contener una pieza para que ella la considere como pieza de concurso, responde: “Yo creo que cuando hay muchos momentos de la trompeta, trompeta, eh... cuando, este, suenan las tumbadoras, cuando tiene muy marcadas así la clave, que por ejemplo, se escucha, predomina pues, la clave. Como que hay un vacío y se escucha la clave, eso esos momentos como que me llaman más la atención para escuchar una canción, porque se puede interpretar mejor con diferentes movimientos” (López, Belén, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018).

La clave es el instrumento más importante de la Salsa. Retomando lo antes mencionado sobre la Salsa On1 y On2 es primordial señalar que la acentuación de los pasos en estos dos estilos depende de la clave que se utiliza en la música. Es decir, para Salsa On1 es mejor bailar una pieza con clave 3-2, para Salsa On2 una pieza con clave 2-3. Para la evaluación de éste concurso (OSBF) y de muchos otros, el mayor puntaje de la evaluación tanto para solistas como para parejas es destinado al *Timing*, es decir, mantenerse durante toda la coreografía en cualquiera de estas dos acentuaciones (On1 u On2). Al ser los instrumentos de percusión quienes marcar con mayor precisión la intención de la clave, su presencia en la música es un elemento a considerar al momento de escoger la pieza de concurso.

Imagen 9. Transcripción de las claves 2-3 y 3-2 en el son



Fuente: (Commons 2010)³⁹

³⁸ Sobre esta relación entre música y coreografía profundizaremos en el apartado 2.3.2. de este trabajo.

³⁹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3-2_2-3_son_clave.png

Respecto a las variantes musicales, existe en ocasiones una búsqueda por una canción que no sea “solo salsa” sino que involucre otros estilos. Evelyn Ávila comenta: “Los toques como folklóricos llaman mucho la atención, en mi caso. Los toques de folklore cubano, de ritmos africanos se podría decir, eso a mí me llama mucho.” (Ávila, Evelyn, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018). En relación a estos elementos del folklore cubano encontramos, por ejemplo, los toques de Santo. Son patrones rítmicos tocados con los tambores batá⁴⁰ cuyo propósito es llamar y establecer comunicación con diferentes deidades de la religión Yoruba.

Imagen 10. Tambores Batá



Fuente: (Rodríguez 2004)⁴¹

Por ejemplo, en el caso de Nohemí Aquino, quien en su pieza de concurso (“Te hace mover los pies” de Bloque 53) identifica el toque de tambor correspondiente a *Obatalá*, y menciona: “Hay diferentes Orishas en esto de la rumba. Ese es Obatalá, es un viejito que se va agarrando la espalda y la rodilla. Tienes que bajar, bajar y bajar. Es Obatalá, le vas a hacer así.” (Aquino, Nohemí, comunicación personal, 17 de Marzo de 2018).

⁴⁰ Los tambores *batá* son tres membranófonos de golpe directo con caja de madera en forma clepsítrica o de reloj de arena. Tienen dos membranas hábiles de distintos diámetros, que se percuten en juego y están apretadas por un aro y tensadas por correas o tirantes de cuero o cáñamo que van de uno a otro parche en forma de N. Este sistema de tensión está unido y atado al cuerpo del tambor por otro sistema de bandas transversales que rodean la región central de la caja de resonancia. Esta descripción es común a los tres tambores, diferenciándoles morfológicamente las dimensiones. Sus características y origen nigeriano les une a las ciudades-estados de Oyó e Ifé, que eran los principales centros políticos y religiosos, respectivamente, de los *yoruba*. (Rodríguez 2004)

⁴¹ http://www.herencialatina.com/Musica%20Cubana/musica_de_Cuba.htm

Imagen 11. Transcripción de toque Lucumí de batá a Eléggua



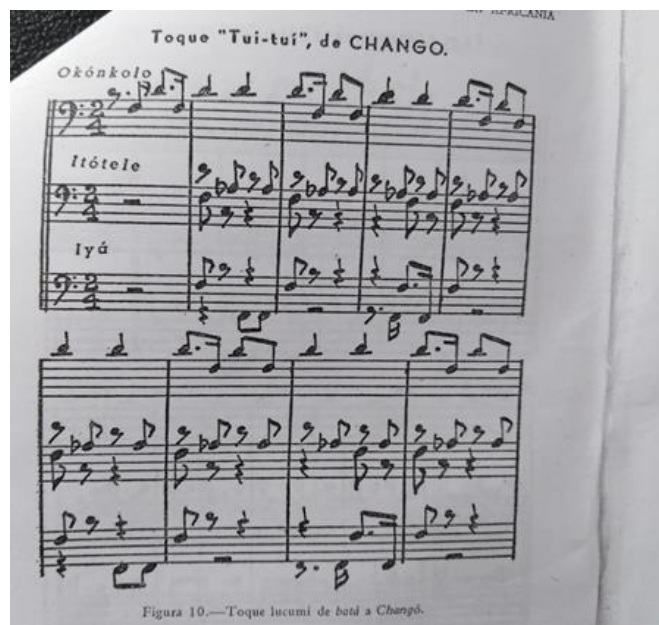
Fuente: (Ortíz 1998)

Imagen 12. Transcripción de toque Lucumí de batá a Oyá



Fuente: (Ortíz 1998)

Imagen 13. Transcripción de toque Lucumí de batá a Oyá



Fuente: (Ortíz 1998)

Elementos de otros estilos musicales como éstos recién mencionados del folklore Cubano facilitan la interpretación. Desde otra perspectiva sobre esta misma pieza con toques de Santo cito a Jana Cervantes, quien buscaba en su canción “Una canción donde pueda mostrar diferentes estilos” (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018). Este comentario coincide con el de la misma bailarina Nohemí Aquino, quien escogió la misma canción que Jana Cervantes y por el mismo motivo, comentó: “La vi en otra persona (la canción) y me gustó. Tiene rumba, pachanga, aspectos para musicalizar. Había muchos movimientos que podían ir acordes a la música” (Aquino, Nohemí, comunicación personal, 17 de Marzo de 2018).

La canción que ambas bailarinas escogieron es *Te hace mover los pies* de Bloque 53 y, a propósito de esta coincidencia, recordamos que el tercer motivo mencionado respecto a la selección musical es la consideración de consecuencias (positivas y negativas) de escoger piezas conocidas o no tan conocidas por el público y el jurado.

2.3.1.3 Elección considerando las consecuencias de escoger piezas conocidas o no tan conocidas por el público y el jurado

En el caso particular de ellas (Jana Cervantes y Nohemí Aquino) es importante señalar en primer lugar que con la misma canción (aunque con diferentes cortes en la edición) Jana Cervantes obtuvo el primer lugar de su categoría (Solista Femenino Amateur) y Nohemí Aquino el 6to lugar de la suya (Solista Femenino Profesional). En entrevista conmigo Nohemí Aquino no comentó nada sobre la repetición de la canción en el congreso, pero Jana Cervantes sí; notó que en el evento la canción se repitió y dijo:

Hoy concursó una chica con mi canción, y mis amigos me empezaron a mandar mensaje “ahí está tu canción” y la chava la baila diferente, dije, me gusta más su rutina; llegaban a comparar mi rutina con la suya. ¡Hasta la edición! o sea, comparar hasta la edición, la manera en que hizo los cortes. Los chicos de mi grupo me decían así como: “hasta la edición tuya me gusta más porque, ella creo que no aprovechó la canción” (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Con base en la información recabada etnográficamente deduzco que entre las desventajas de repetir una canción o bailar alguna muy conocida es que tanto para el público como para el jurado existe una expectativa sobre el baile en momentos importantes de la canción. Greysa Baez comenta:

“Me gusta cuando la gente trae canciones nuevas. Cuando es una canción conocida siempre tenemos una idea de cómo la va a editar. Cuando es nueva sorprende preguntarse ¿Quién canta eso, de donde salió eso? Ayuda para crear ese momento memorable”. (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018)

Es precisamente en esa línea que algunas de las participantes buscan canciones no tan conocidas para montar sus coreografías. Expongo el comentario de Estefanía Ortiz, en entrevista:

Me cuesta muchísimo escoger canciones, yo estudié esa canción, es una canción, un tema que casi nadie bailado ni en pareja ni en Solista. Siempre he querido sacar coreografías de canciones que no conozcan porque si las conocen, pues bueno, están pendientes de “ah ya metió el corte, ya metió el... todo” entonces yo escogí la canción porque veo muchos videos. Vi un video creo que de una cubana, me parece, pues ahí encontré la canción y solo encontré como los primeros 10 segundos, y dije, ah parecía que está muy buena, muy muy buena. Entonces agarré, la busqué y efectivamente tardaba yo creo que 6 minutos, y esta buenísima de principio a fin lo más difícil fue la edición. (...) Si es conocida es bien difícil, sí hay la expectativa de cómo va a estar porque se conoce la musicalidad de esa canción. Y si tú eres juez y la musicalidad no está siendo a tu gusto se te van bajando puntos porque pues el juez siente que la musicalidad no está completa o sea, no está bien. La expectativa del juez va a ser muy alta en cuanto a la canción que esté escuchando. Mucho más si ya la bailaron artistas internacionales, nacionales o ya la han sacado mucho en coreografías, uf, tienes que mejorar esas coreografías a como dé lugar o si no, no te queda esa canción... busca otra. (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018)

En relación a esa búsqueda de canciones no tan conocidas también existe el deseo de generar una impresión destacada por parte de cada performance entre los otros. Aunque es una afirmación que se puede fortalecer a lo largo del trabajo ya puedo asegurar desde ahora que es tan corto el tiempo del que disponen las bailarinas (sea como solistas o con pareja, y asimismo también los hombres solistas) para generar ese impacto con su performance que ello implica un fuerte trabajo corporal (como ya

revisamos) y, ahora, una cuidadosa selección musical. Comparto otro fragmento de la entrevista realizada a Omar Muñoz y Greysa Baez (fundadores del *Omambo Dance Project*) en la edición del OSBF 2018:

Me gusta cuando la canción impacta tanto que cuando alguien más baila la canción piensan en ti. Hacer tuya la canción, hacer impacto por la manera en la que usas las canciones. Y hay demasiados ejemplos cuando se trata de eso, Rodolfo tiene un buen de canciones que son como de él, Carine y Rafael, Karen y Ricardo, hay muchas gente que tiene mucho impacto por la forma en que usa la música. La música es el 50% de la rutina, si la música es mala o no la sabes utilizar pues no vas a prender a la gente por muy bueno que seas. Es importante que la canción sea memorable, hay que apoyarse del coro. A veces la gente se acuerda del coro, lo cantan después de la presentación, asocian ese coro contigo (Baez, Greysa, comunicación personal, 15 de marzo de 2018).

2.3.1.4 Elección por decisión del coach o entrenadores

Llegando al cuarto motivo de elección, encontramos que para algunas de las bailarinas es importante la opinión de sus entrenadores, a quienes con frecuencia se refieren como coach. Esta situación regularmente ocurre en su mayoría con bailarinas de **categoría amateur**, que por falta de experiencia prefieren depositar esa decisión en quien las entrena. Es el caso de Belén López, que comenta: “Yo, como no tengo mucha experiencia y todavía no conozco mucho todavía de la música ni del baile, eh, decidí que mis profes eligieran la música, ellos me dieron varias opciones, eh, y de igual manera les pedí que la eligieran, y eligieron mi canción” (López, Belén, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018).

Jana Cervantes, también amateur, dijo en entrevista con respecto a la selección musical: “Me apoyé con mi director. Me dijo <Jana que sea una canción que no te estrese, que no sea tan rápida y que la disfrutes>. Esa la disfrutaba, la gozaba, el tiempo estaba *Dalay*. Dije <no me voy a equivocar, porque no está demasiado rápida>.” Por su parte, Gabriela Fontán comenta: “La edición la hace mi maestro. Él se basa en lo que es el tiempo, los remates fuertes (...) En competencia, lo que uno recomienda es lo que diga el profesor” (Fontán, Gabriela, comunicación personal, 26 de Marzo de 2018)

Agrego la breve respuesta de otra bailarina amateur, Diana Flores, quién al momento de preguntar sobre la selección musical simplemente respondió “Más que nada me ayudaron mis profesores de baile”, tras esa respuesta traté de profundizar preguntando sobre preferencia sobre estilos o dotaciones instrumentales, pero la única respuesta era “no sabría decirte (...) la verdad no sabría qué decirte” (Flores, Diana, comunicación personal, 17 de Marzo de 2017).

Reitero mis conclusiones sobre la influencia del coach en el caso de bailarinas amateur, sin embargo, era importante considerar este motivo como uno de los principales porque más adelante (al abordar el proceso de montaje coreográfico) el rol del coach juega un papel más determinante en la proyección femenina sobre la que trabajan las mujeres que concursan en esta categoría solista.

Concluyo este apartado sobre la selección musical aclarando que pueden existir más motivos además de los cuatro mencionados y analizados en este trabajo. Por ejemplo, Melisa Romero considera para este proceso el gusto del jurado, ella comentó:

“Primero veo que competencia va a ser y quienes van a ser los jueces, después con mi coreógrafo o, depende, yo sola, veo cual tiene más elementos al momento de editar, qué se podría explotar más y qué va más de acuerdo a mi estilo. Me fijo que sea Salsa-salsa, porque mucho son bombas o son mambos, depende, depende qué le guste al juez, por ejemplo, si un juez baila muy rico lo que más goza son mambos pero si un juez busca líneas busco más salsa. Porque depende de eso el juez va a decir me gusta, no me gusta” (Romero, Melisa, comunicación personal, 17 de Marzo de 2017).

En ocasiones el motivo simplemente consiste en que de primera escucha una canción puede sugerir muchas ideas coreográficas y/o interpretativas a la bailarina, y sobre ello se profundizará más adelante. Muchos cabos aparentemente sueltos sobre este apartado prometen ser atados y consolidados al momento de analizar el montaje coreográfico.

2.3.1.5 Proceso de edición

Después de la selección musical comienza la edición de la pieza, es decir, el recorte de la misma para que la duración de la coreografía cumpla con la reglamentación del concurso (de 1:30 a 1:50 min en el caso del OSBF). Esta parte del proceso de preparación es sumamente importante, pues desde ella se comienza a trabajar la discursividad a la que refieren muchas bailarinas con respecto a su performance. Erika Bautista, jurado de la categoría Solista Femenino Amateur, comparte:

Bailar una coreografía o una rutina es como contar una historia, entonces necesitas una introducción, no puedes entrar solo con lo fuerte... hay quien lo hace, pero es lo que te digo, depende de la persona. A mí me gusta que tenga una introducción, que tenga un desarrollo, que se complique, o sea que llegue a un momento que ah, pues tiene como nudos, y vamos a hacer cosas, eh... bueno, nudos por utilizar una expresión ¿no? Tiene una descarga de algún instrumento y tú puedes ahí explotar alguno de tus recursos y si son los que te acomodan mejor, y si no, pues tendrás ya sea que cambiar de canción o cambiar de sección de la canción que estás eligiendo, pero pues la idea en este mundo es, si vienes bien complementado y si te falta algo lo trabajas para que logres tener esa expresión, que sobre todo viene de tu mente y de tu corazón porque finalmente es un arte, y ese arte se expresa creo que definitivamente también en la edición. (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018)

Nuevamente⁴² cito a Milena Castillo con respecto a esta intención narrativa construida desde la música y de manifiesto en el baile.

Porque cuando bailas tienes que actuar, o sea, no puedes solo bailar. Tienes que estudiar tu música, y dices, bueno, mi música se narra, es como un cuento, tiene un inicio, tiene un desarrollo, tiene un auge, un clímax, tiene un final, pero entonces, tú tienes que mostrar eso en tu baile. Tú empiezas y muestras, ok, ya tengo técnica, tengo esto, mira, y de ahí empiezo a narrar mi baile (Castillo, Milena, comunicación personal, 18 de Marzo de 2017)

Para realizar este trabajo creativo la mayoría de las bailarinas toman a consideración dos aspectos: que en la edición estén presentes los momentos de mayor

⁴² Esta cita aparece en el Marco Teórico de este trabajo.

impacto de la pieza y que con dichos fragmentos se pueda crear una dinámica en la que la intensidad aumente de manera que el final sea la parte más energética.

Una de las características destacables de las canciones de salsa es que duran aproximadamente entre 5:00 a 8:00 minutos, reducirlas al tiempo que solicita el concurso es sumamente complicado. Con respecto a este procedimiento Estefanía Ortiz comentó:

“Lo más difícil fue la edición... (Suspira) ay no, no es posible, mi edición. Por eso te digo que es muy para mí esa pregunta⁴³, mi edición está cortada pedacito por pedacito por pedacito, la vez en el editor y es como un guacamole, un revoltijo. Quería meter todas las partes, no se puede, un solista se tarda un minuto y medio, no puedes bailar más, pero la canción está padrísima. Eso sí, yo me apoyo de un DJ para que me haga mis pistas, nada más le explico como las quiero o las partes según yo más fuertes y ahí voy encajando. Pero ésta en especial, este, fue muy difícil editarla. Hasta el DJ, me dijo, sabes qué, se tardó bastante tiempo en editarla. Casi siempre se tarda un día, un rato, pero con está sí que le costó muchísimo hacer tantos ajustes y pegaba adelante y pegaba atrás, y quedó hecho, ay no sé, nadie me la podría volver a dejar igual. (...) Hubieron partes que hicieron falta pero quedó todo lo que quería y esas partes que hicieron falta pues ya no, es demasiado tiempo” (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Una vez seleccionados los fragmentos con que se va a hacer la edición, tanto bailarinas como jurado están de acuerdo en que es importante cuidar la dinámica de la pieza, es decir, que la intensidad de la misma vaya en ascenso.

Tienes que ir de menos a más. Cuando empiezas bien fuerte deber mantenerte ahí. Puedes empezar tranquila, demostrando tus habilidades y que al final sea toda la explosión para que la gente diga “oh, noté un cambio” (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Tiene que tener secciones para cambiar de energía y cambiar de velocidad. Comienzas a un nivel y solo queda subir, ya no puedes bajar. Nunca, que la velocidad baje a un nivel donde la energía se perdió. Una canción que vaya creciendo y buscar un momento de explosividad” (Muñoz, Omar, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

⁴³ “¿Cuál fue el procedimiento para hacer la edición de la pieza con la que concursaste?”.

En la edición se procura generalmente una estructura narrativa que supone una introducción y un desarrollo en donde pueden aparecer momentos de la canción como las descargas que se prestan a montar pasos de gran complejidad dancística. Siguiendo con el orden de los elementos narrativos llega el final, una parte muy importante de la edición puesto que en ella queda completa y reafirmada la intención de impactar desde la pieza musical al jurado. Se sugiere un final fuerte, contundente, memorable.

Debe tener una introducción, de qué trata la canción, qué es lo que va a decir. Una descarga y un final, una despedida pero aun fuerte. (Aquino, Nohemí comunicación personal, 17 de Marzo de 2018)

Una canción que vaya de explosiva a explosiva, hasta que explotó y se acabó. “Me voy y ¿quién va a bailar ahora? Qué sigue ahora si yo los maté con mi canción”. El final es súper importante. (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018)

Y que el final para mí, en mi opinión, sea un final contundente, o sea, que no quepa duda que fue algo bueno y que deje esa sensación. O sea, al final es buen porcentaje, lo digo como juez y con mis tiempos de bailarina me gustaba que estuviera una expresión que valiera la pena. O sea, pudiste haber bailado todo muy bien, me tocó ver coreografías así y el final está... no sé, sencillo, tranquilo, está padre pero ¿qué clase de historia quieres contar? y si es una competencia y alguien tiene un final muy contundente es la imagen con la que al final los jueces se quedan. (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018)

Hasta este punto quedan claros algunos hechos con respecto a la música de concurso:

- Para elegir la música los criterios de selección pueden enfocarse en el contenido de la pieza (lírico, instrumental o de estilo), por el impacto que puedan generar a la audiencia y (en caso de amateurs) por consejo de sus entrenadores. El gusto personal y las ventajas que ofrece cada pieza son fundamentales también para una buena interpretación.
- Por su parte, la edición permite tomar las partes más llamativas y de mayor intensidad de la pieza. Este proceso en ocasiones da una pauta previa muy clara de la coreografía para algunas bailarinas que se dan a la tarea de estudiar sus piezas, a manera de hacer una edición óptima, que muestre una dinámica en ascenso y que genere la impresión deseada.

- Considero que la narrativa que se procura desde la música ayuda a comprender al performance de las bailarinas solistas como un discurso sobre lo femenino cuya estructura comienza en una selección y edición musical adecuada que facilita el montaje y la interpretación de la coreografía.

Cierro este apartado con la siguiente cita, misma que da continuidad al análisis del baile, punto siguiente de esta investigación.

Yo siempre primero escucho la canción y empiezo a imaginarme, a imaginarme, a imaginarme. Te digo, ay, en este pedazo puede ir esto, en este pedazo... llega un momento donde tu cabeza te dice estos pedazos vas a hacer esto, esto y esto, y solito como que te los va uniendo. A parte, bueno, siempre pienso meterle las partes bastante fuertes, para que yo las pueda montar, no sé, descargas o esas partes que son muy explosivas. Entonces escojo esas partecitas me voy imaginando lo que quiero poner y ya eso es más fácil en el montaje porque cuando ya está tu pista, bueno en mi caso ya la pongo mucho más rápido, muy rápido, porque ya me la imaginé (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

2.3.2 Musicalización y montaje coreográfico

Para proceder con el análisis del baile propongo dos tópicos: la musicalización y la mezcla de diferentes técnicas dancísticas. La musicalización se puede definir como el proceso mediante el cual el bailarín hace movimientos que van acordes a los cambios dinámicos o líneas melódicas de la música; Dicky Colón (jurado del OSBF) lo explica de la siguiente manera:

La música, ¿tú la puedes ver?... ¡¿tú la puedes ver?! el bailarín hace la música visible, ¿entiendes esa parte? Si yo soy juez, tú tienes que interpretarme esa música, tú tienes que hacer que esa música sea visible. Es el detalle, yo como juez es lo que busco. Si yo conozco la canción, la sé auditiva, ahora la quiero ver visual, pues el bailarín solista, tanto masculino o femenino, y la pareja, o en grupo tiene que hacerlo visible. Los bailarines somos los que hacemos la música visible. ¿sí me explico? ah, Los músicos la hacen rítmica y sonido, y una persona no vidente la puede interpretar, ¿sí? entonces creamos una red, una persona que no tenga audición puede interpretar lo que está haciendo la música... ahí está, para tu tesis (Colón, Dicky, comunicación personal, 17 de Marzo de 2018).

Para algunos bailarines el proceso de musicalización se agiliza identificando en la música aspectos que pueden sobresalir y aspectos denominados “fondo”. Es decir, si se toma como referencia la voz, lo demás queda como fondo; pero si aun estando presente la voz el enfoque de los pasos se dirige a musicalizar la melodía de otro instrumento, por ejemplo, una flauta o una trompeta, la voz pasa al fondo. La jueza Erika Bautista comparte al respecto:

Uno de los aspectos, hablábamos de la musicalización precisamente entonces creo que es algo súper importante, que las coreografías vayan adaptadas a los acentos ya sea a la melodía, ya sea a las percusiones, y entonces te decía, muchas veces se tiene que cambiar, empiezas con un fondo y exploras ese fondo con los matices, con la rítmica y de pronto a lo mejor entra la voz y cambias a expresar la voz, y entran las percusiones y tienes que cambiar de expresión. Entonces una, pues si es la adaptación a la música, es a lo que le llamamos los bailarines “musicalización” (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018).

Ya lo veíamos en citas anteriores: uno de los elementos más accesibles para musicalizar es una voz que en su letra mencione acciones como mover la cadera, mover los pies, moverse “con sabrosura”, girar, brincar, mover la cabeza, etc. Por otro lado está la interpretación, es decir, la actitud con la que se da intención al baile. También mencionamos ya anteriormente que, en el caso de una Solista femenina, resulta más sencillo si la canción habla de una mujer, si la describe físicamente, por su personalidad o por sus cualidades como bailarina.

Además de poder realizar una coreografía acorde a la música las bailarinas deben mostrar su dominio en la Salsa y, será decisión personal considerar en su coreografía otros estilos, sean aquellos estrechamente relacionados con la salsa (mambo, rumba, pachanga) o ajenos a ella como lo son recursos de ballet, gimnasia y hip hop. Implica un riesgo tanto bailar solo salsa-salsa (como ellas refieren) como considerar elementos que sirvan de complemento a la coreografía pero que no sean tradicionalmente de salsa. Habrá jueces que busquen una interpretación más tradicional, sin embargo, existe también otra búsqueda por otorgar una buena calificación a quien complementa bien su coreografía.

En cuanto a la salsa, que es realmente el género que estamos tratando, es muy extensa, su origen es realmente una fusión de

muchas cosas, se remonta a muchísimas cosas. Entonces va a tener mejor calificación una chica que esté bien complementada y que aproveche esos recursos bien. O sea, si van a meter un poco de mambo que sea un mambo que lleve la cadera, por así decir, o sea, que lleve las características del mambo. Si van a meter pachanga que realmente se sienta la esencia de la pachanga ahí. O la rumba, incluso, eso un reto grande porque la rumba tiene que ser una cuestión muy fuerte y estamos acostumbrados a que las mujeres es como que suavcito y delicadito. Entonces si tú metes un recurso así a la vez que, puede ser impactante o puede ser riesgoso, dependiendo del juez, también te arriesgas a que los jueces sepan. Hay una chica que bailó Caleño, y estaba bailando en 2 pero el caleño se baila en 1. Entonces para mí le fue bien, pero es una decisión difícil en cuanto a que digas, ah bueno, esto es una, está mezclando otra técnica de baile, lo está haciendo bastante bien y aparte, eh, pues si tiene ballet y se dan alguna marometa, una vuelta de carro, o algún recurso gimnástico por así decirlo, pues cuenta que tengan el complemento: que estén alargadas sus puntas, que estén estiradas las piernas, que estén bien rotadas o no lo usas o si lo vas a usar solo con el riesgo de que lo tengas que hacer muy bien (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018).

En ocasiones, las bailarinas hablan del uso de fortalezas y debilidades para hacer sus coreografías. Si una de ellas, por ejemplo, tiene muy buena elasticidad, puede pensar en pasos donde luzca esa cualidad en lugar de hacer otro tipo de pasos donde pueda darse a notar alguna debilidad, como la falta de equilibrio en los giros. Recordando que la mayoría de las bailarinas comenzaron su trayectoria en la danza a través del ballet, la gimnasia o el hip hop, la técnica de estos estilos implica para ellas una fortaleza que estará presente en sus coreografías. A continuación se muestra una serie de fotografías donde se aprecia el uso de pasos que no corresponden a la Salsa tradicional, pero que las concursantes usan como complemento para sus performances.

Fotografía 2. Melisa Romero realizando un *Split*, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Fotografía 3. Alí Hernández realizando un *CartWheel* a una mano, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Fotografía 4. Pamela Aquino realizando un *Arabesque* con la pierna en cuarta posición, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Fotografía 5. Natasha Silva realizando un *Grand battement devant*, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Fotografía 6. Evelyn Ávila haciendo un *fouetté en tournant*, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Fotografía 7. Evelyn Ávila realizando un *Grand battement a la seconde* con el dorso inclinado, 17 de marzo de 2017



Fuente: (SalsaCam 2017)

Estimo, desde mi punto de vista, que el uso de estos pasos les permite mostrar sus cualidades dancísticas sin el apoyo de una pareja de baile, inclusive realizar estos pasos en una dinámica de pareja resultaría complicado. Recordando que muchas de las

bailarinas comenzaron su trayectoria en la danza a través del ballet, la gimnasia y el hip hop, las técnicas de estos estilos son parte de sus fortalezas.

Sin embargo, esos mismos recursos pueden convertirse en desventajas en diversas situaciones. Primeramente si el escenario no fuese el óptimo para realizar estos pasos.

Y sabiendo que el piso puede estar resbaloso y si vas a hacer una marometa pudieras tener una mala caída. Tienes que asegurar esa caída con un trabajo previo de control corporal, o sea, realmente tienes que complementarte muchísimo, tener ejercitado tu cuerpo, tenerlo a la vez flojo, o sea, por un lado lo tienes que tener duro y por el otro lado lo tienes que tener flojo, ¿no? Para entonces tener la soltura de la esencia del baile latino y la fuerza para poder hacer la ejecución con un rango de perfección, por así decirlo (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018).

Otra situación a considerar qué tan estricto pueda ser el jurado respecto a una interpretación exclusivamente de salsa. Cito a Diana Alducin, 3er lugar de la categoría Solista Femenino Amateur en 2018.

En la de las niñas (la competencia) siento que hacen muchas cosas, ahora se está perdiendo mucho el baile, se hacen muchas cosas como piruetas, vueltas de carro, *fouettés*, cosas de ballet, y eso es pose, y se está perdiendo realmente la esencia del baile. Por eso siento que sí hay como una diferencia entre masculino y femenino (Alducin, Diana, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Por su parte, Evelyn Ávila manifiesta que su formación en Hip hop no le ha permitido desempeñarse en la salsa como solista, comenta:

Yo pienso que, algo por lo que yo no bailaba salsa es porque cuando empecé a bailar, de hecho aquí, es la primera vez que me empezaron a ver los jueces me decían que yo no debería de bailar así como bailo, que yo tengo por el hip hop y todo lo que bailaba yo tengo como mucha fuerza y me dicen que bailaba como hombre, y, yo pienso que tienen como que muy definido que la niña tiene que verse como niña como ellos lo definen, muy femenina, muy suave, muy sutil o sea, una energía sutil (Ávila, Evelyn, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Es pertinente tener presente también que se busca, a través de este performance, una interpretación femenina; estilos como el ballet y la gimnasia son frecuentemente relacionados más a una estética femenina que a la masculina. Esto lo confirmo a través

de la siguiente cita tomada de una entrevista a una de las bailarinas que fungió como jurado en el OSBF 2018.

En estilo femenino a mí me gustan las mujeres que son femeninas, una mujer que me enseña como más de su cuerpo, como trabaja con sus manos, como coquetea, como cautiva, al jurado. Es una mujer que tiene buenas piernas, que es flexible, que tira por el piso y ahí mismo se levanta, no pasó nada. Y también me gustan las mujeres que de repente se ponen, así, un poquito masculinas y son rudas, pero que tienen esa capacidad de volver a ser elegantes, nosotras tenemos esa carga. De hacer que el baile se vea más bonito, que nosotras somos las que decoramos (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Para concluir este rubro, agregaré al final del párrafo una última cita con la que concuerdo abiertamente en relación a que no es la cantidad de los recursos involucrados en una coreografía lo que otorga una buena puntuación a las bailarinas. La manera en la que hacen de cada recurso una fortaleza les permite afianzar la narrativa previamente realizada desde la edición y la selección musical, mostrando a través de lo sonoro y lo visual una dinámica lo mismo fuerte e independiente que femenina.

Decir: ocupó muchas cosas y lo hizo bien, o no ocupó muchas cosas pero lo que ocupó lo hizo bien. O al revés: ocupó muchas cosas pero no están bien hechas, le falta mucho complemento, pudo haber ocupado menos y hacerlo bien porque hay cosas que si te quedan. Es lo que hablaba yo de la esencia ¿qué es lo que quieres transmitir, qué quieres expresar, qué te nace del corazón hacer? Y explotar tus fortalezas, más que decir, ah, le meto por ahí de todo y salgo por ahí a asomar una debilidad (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

2.3.2.1 El coach y otras alternativas de perfeccionamiento técnico

Si las bailarinas pertenecen a una compañía de danza, generalmente el director de la misma será quien esté a cargo del proceso de enseñanza de ellas como solistas de salsa. De igual manera, ellos definirán en ocasiones la música de concurso (como revisamos en el 2.3.1.4. y 2.3.1.5) y crearán en conjunto con la bailarina la coreografía.

A los directores de estos proyectos se les denomina *coach* o *coaches*, según sea el caso.

En la mayoría de los casos el *coach* es de género masculino, por ello la opinión de algunas bailarinas coincide en que al ser hombres quienes dirigen el montaje puede resultar una coreografía carente de rasgos femeninos, y ello no tiene que significar siempre un punto en contra. Es el caso de Nohemí Aquino que comenta:

Mau es el director (Compañía *Open break*) es nuestra cabeza. Me siento agradecida con él. Todos mis entrenadores han sido hombres, eso es el incentivo fuerte y rudo al bailar, porque es así como te enseñan. Me dicen “tienes que ser más femenina” pero no tengo un maestro que me indique esa parte. Por otro lado me gusta tener *coaches* hombres, me da mucha fortaleza (Aquino, Nohemí comunicación personal, 17 de Marzo de 2018).

El montaje coreográfico puede ser complicado en términos de establecer acuerdos entre el *coach* y la bailarina. Un maestro puede desconocer las fortalezas de su alumna o asignar pasos con los que ella no se sienta cómoda. Estefanía Ortiz y Jana Cervantes comparten desde su experiencia como coreógrafas de sus propias rutinas lo siguiente:

Tiene ventajas y tiene desventajas, la ventaja es que tú bailas lo que tú sientas, a qué me refiero, por ejemplo, no te sientes chistosa si te ponen un paso que no puedes hacer o bueno, si lo puedes hacer, que no es parte de tu estilo. Si te ponen una coreografía y hay cosas que no te gustan o haces cosas que ellos no saben que puedes hacer y no las explotan. Pero también la desventaja sería que no te estás del todo entrenando, no estás agarrando como mucho de maestro (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

En el proceso coreográfico soy de las que trato de montar mi rutina yo sola porque digo, bueno, con esto me siento cómoda. Porque a veces quieras o no, que alguien venga y te ponga un paso o te da pena decirle que no te sale o explicar que no es cómo y lo voy a hacer a fuerza. Entonces, lo que yo hago es, la monto y después voy con él, se la enseño, es cuando él me dice, sabes qué, aconsejo que deberías hacer esto, aconsejo que hagas eso, aquí mete esto, aquí mete lo otro. Bueno, hago el cambio, lo ensayo yo sola y cuando, haz de cuenta que yo se le presento como si fuera competencia, es como que bueno, ya voy a competir contigo, y él me da las correcciones (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

La perspectiva de Erika Bautista como jurado sobre el mismo punto es la siguiente:

Hay gente que es súper artista y puede hacer su coreografía y tener una interpretación fantástica. Pero en general creo que nadie lo sabe todo. Vi el caso de una chica que se equivocó: Me dijo “es que yo lo sentía así, pero mi coreógrafo me dijo que así y así lo hice”. Y le dije “¿ves? justamente era un momento donde podías haber explotado, porque así lo sentías” (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018).

A propósito de esta reciente cita quiero destacar al caso de Jana Cervantes, que ha logrado establecer un buen equilibrio con su entrenador, de manera que él la *coachea* al tiempo que le brinda la oportunidad a ella de independizarse y desarrollar sus ideas como autora de su coreografía.

Hay entrenadores que sí son como, no o sea, es lo que yo te estoy diciendo y así se va a hacer, porque yo sé, porque pienso que la gente esto, porque yo estudié. Lo que tiene de ventaja, yo siento, mi coach es que piensa en mí, es como que “bueno Jana, yo te digo mi consejo pero si tú no lo quieres tomar, no lo tomes, si tú te sientes a gusto con mover los pies de esa manera, adelante, yo te digo mi consejo.” Obviamente cuida que lo haga bien técnicamente pero él busca que yo me sienta cómoda con mis pasos, que yo me sienta cómoda con la rutina (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Para las bailarinas que ya no dependen de la supervisión de un entrenador existen otras alternativas que les permiten seguir aprendiendo y perfeccionando su técnica:

- Talleres o *workshops*: Se ofrecen como parte del programa de los Congresos de Salsa, generalmente se enfocan en una técnica o estilo en específico. Algunos del OSBF son: *Salsa On1*, *Salsa On2*, *Bachata sensual*, *Pachanga*, *Cha cha chá*, *Lady Style*, *Shines*, *Técnicas de giros y acrobacias* (parejas).
- *Boot camp*: originalmente el término se refiere al entrenamiento militar para civiles que buscan resultados físicos en poco tiempo. Para eventos como el OSBF consiste en un entrenamiento de alta intensidad dirigido al dominio de una técnica dancística en particular.
- *Challenge*: Un conjunto de aproximadamente 3 sesiones (de entre 3 y 4 horas cada una) cuya finalidad es el montaje de una coreografía dirigida por algún bailarín reconocido y a través de la cual se busca aprender sobre el estilo de quien dirige el *challenge*.
- *Coacheo*: de carácter esporádico o único. Consiste en la presentación de la coreografía (presencial o por video) a una persona de quien se esperan

comentarios y sugerencias. Se entiende también como una asesoría particular que, a diferencia de las tres alternativas anteriores, no se incluye en el pago por acceso al evento/congreso.

Los talleres, *challenges* y *boot camps* los ofrece el congreso para quienes adquieren sus pases de acceso. Estas actividades generalmente son impartidas por bailarines reconocidos en cuya trayectoria destacan campeonatos ganados a nivel mundial en su categoría. Por otra parte, que el congreso permita a sus asistentes convivir con artistas internacionales facilita hacer acuerdo para asesorías particulares, los *coachings*.

Ahorita me entreno yo solita, pero si tomo clases con muchísimos maestros. Tomo clases, tomo talleres, me gusta mucho tomar talleres, cuando hay oportunidad, no sé, un *challenge*, o viajar para prepararme. Pero, si, entrenarme en la parte coreográfica yo solita, eso sí, pido *coacheo* a veces, o mando mi coreo por video o si llega una maestra o llega un maestro le pido si puede *coachear* mi coreografía o checar detalles (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Pueden ser personalidades internacionales o expertos en el tema, como es el caso de las asesorías solicitadas a Milena Castillo por parte de dos bailarinas diferentes en ediciones diferentes del congreso. Aunque ella no ha obtenido algún reconocimiento internacional, fue ganadora dos veces consecutivas de la categoría Salsa Solista Femenino Profesional del OSBF.

Este año vamos a trabajar hasta poder ir al mundial, que también va a ir ella (señala a Milena, que al momento de la entrevista estaba concursando), ella es la meta, es una de las fuertes, de hecho mañana tomo privada, clase privada con ella porque siempre hay que tener a alguien ¿no? a quien seguir. (Yo le pregunto: ¿Qué es lo que te llama la atención de cómo baila ella?) su fuerza, su fuerza, la línea que tiene y su fuerza. Hay muchas que son muy delicaditas, pero ella, hasta se ve en su cuerpo, lo hace como que se vea tan fácil pero por dentro ha de estar bien cansado, pero ella lo hace sabroso (Gauyacs, Sandra, comunicación personal, 18 de Marzo de 2017).

Fui con Milena Castillo, porque ella es campeona mundial. Entonces, ella me estuvo entrenando. Ella me estuvo modificando varias cosas, me dio indicaciones de la técnica, hacer que mis remates fueran más fuertes, mis líneas fueran más largas, que interpretara más con la música, me ayudó demasiado. Antes de que ella me *coacheara* no hacía mucho de eso, cuando ella me *coacheo* sentí el cambio. Su

ayuda fue muy profesional y sin ella no hubiera hecho nada (Alducin, Diana, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

El reconocimiento otorga prestigio a quien comparte y fortalece el que hacer del otro a través de su enseñanza. Recordando que estamos hablando de un ejercicio artístico sometido a concurso, tanto el *coach* como otras alternativas para perfeccionamiento de técnica se convierten en instituciones de baile que atraviesan el performance de las bailarinas. De esta manera se sigue construyendo en la actualidad el performance de la Solista de Salsa, y así como en algún momento la innovación de este estilo consistió en la incorporación de elementos del ballet, la gimnasia o el hip hop porque son parte de la trayectoria de las bailarinas contemporáneas, siguen surgiendo nuevas formas y técnicas, todas ellas también contextualizadas, evaluadas y premiadas para luego ser institucionalizadas a través de quienes las proponen.

2.3.3 La función de los accesorios en la presentación visual (Tacón, vestuario, peinado y maquillaje)

Un bailarín tiene que verse bien, vestuario, chicas: maquillaje, bien peinadas, no podemos dejar que nos deschonguemos a la hora, sobre todo eso de presentación visual, aquí dice “vestuario” pero no solo es vestuario, también es gesticulación, todo eso, las medias, las zapatillas, el aspecto es muy importante porque pues un bailarín vende, entonces, si trabajas de esto tienes que verte bien, es la fama que vas a vender (Ortíz, Estefanía, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Como ya habíamos revisado a inicios de este capítulo, la imagen es importante. Para este tipo de eventos se le da un porcentaje en la evaluación que aunque aparentemente es bajo (10%) puede influir en la totalidad del performance. Si consideramos que, además de la complexión, elementos como el vestuario, el peinado, los tacones y el maquillaje pueden ayudar o perjudicar al desenvolvimiento de las bailarinas éstos se convierten en factores que ellas deben procurar, como todo lo anterior. Comenzaré por la descripción de los tacones; para bailar salsa o bachata se sugiere usar un zapato especial cuya principal cualidad es la costilla blanda que permita puntar el pie. Un tacón cotidiano limita el movimiento del pie por la rigidez de la costilla.

Fotografía 8. Burgos Dance Shoes, zapatos de uso profesional para bailar salsa con costilla blanda



Fuente: (@burgosdanceshoes, Instagram 2019).

Imagen 14. Recorte de fotografía en el que se aprecia el doblés que permite la costilla blanda mientras el pie sigue en punta con apoyo del tacón



Fuente: edición propia.

Para poder bailar con este tipo de zapato hay que tener dominio del baile en puntas, muy propio del ballet. Uno de los retos para la solista es bailar con este tipo de tacón sin la estabilidad que se tiene al bailar con un compañero de baile. Diana Alducin comparte: “Para mí bailar sola, fue primero un reto, porque la verdad es que a muchas bailarinas les da mucho miedo, en primera porque bailar en tacones sola es muy difícil, y aparte llenar el escenario es complejo. Si en pareja es complejo sola es aún más complejo” (Diana Alducin, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Adquirir zapatos de calidad brinda seguridad a las bailarinas, así asegura una clienta de Burgos Dance Shoes, misma que confirma en un mensaje enviado al perfil de Instagram de la distribuidora:

Imagen 15. Mensaje de usuario a @burgosdanceshoes



Fuente: (@burgosdanceshoes, Instagram 2019)⁴⁴.

En distintas clases que pude tomar durante el congreso se solía mencionar al comienzo que la finalidad del tacón es que el paso de la mujer sea más cerrado y estilizado que el del hombre, asimismo se sugiere el uso del tacón desde el entrenamiento básico. En relación a ello cito a Nohemí Aquino quien afirmó en entrevista: “Las mujeres no brincan por las zapatillas. En sus movimientos son delicadas, sensuales, coquetas” (Nohemí Aquino, comunicación personal, 17 de Marzo de 2018).

Que una mujer deba usar este tipo de zapato puede ser visto como una desventaja.

El hombre tiene una ventaja en el sentido de que el tacón del hombre, aunque no sea tacón cubano, es mucho más grueso y más corto que el de las mujeres, entonces es más estable. El hombre tiene esa ventaja, de que ellos pueden, a lo mejor, tener más estabilidad por los zapatos. Entonces, te ayuda a poder hacer más cosas: poderte mover más fácil, girar más rápido o en el sentido de moverte, porque tienes ese balance, estás más pegado al piso. La mujer tiene que ser un poquito más cautelosa porque el tacón es más alto y tener más cuidado, entonces, esa es una desventaja (Muñoz, Omar, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

⁴⁴ <https://www.instagram.com/p/B1IBA0-BNAw/>

Con una perspectiva diferente, Nadia Conuezy (bailarina profesional) me hizo la siguiente observación seguido de compartir con ella el contenido de mis entrevistas “Bueno, a lo mejor ellas lo ven como desventaja, pero yo creo que los tacones les permiten tener el pie en punta con un descanso en el talón. Pueden hacer pasos más cerrados sin el esfuerzo de una punta normal” (Conuezy, Nadia, comunicación personal, 4 de febrero del 2020)

Los tacones, en conjunto con otros elementos ya revisados como la música y su edición contribuyen a lograr un ideal de interpretación femenina. Aunque resulten incómodos o se vean como desventaja para algunos, permiten realizar pasos propios del Lady style con mayor agilidad mejor que cualquier otro zapato; uno de tacón más grueso o más pesado no sería óptimo, aun cuando éste brindase mayor estabilidad.

En cuanto al peinado y el vestuario, se procuran dos aspectos: que la bailarina se sienta cómoda con ellos y que ambos aspectos no generen distracciones en caso de soltarse o descomponerse a mitad de rutina, justo como veíamos en el comentario con el que abre este apartado y como confirmo a través de la siguiente cita.

Presentación visual y vestuario, cuenta, cuenta mucho y siempre busco que mi vestuario sea algo cómodo, que yo me sienta cómoda. Si yo no me siento cómoda con tanto escote, no salgo con escote, si me gusta salir tapadita, tapadita. Cuenta un chorro. He escuchado mucho que cuentan del vestuario hasta del material con el que están hechos. Me han dicho que, tipo mi barba, las barbitas eran cada una hecha con shakira. Y me dijeron, eso no va mucho porque se tienden a soltar mucho la shakira, a la hora de girar, a la de hacer eso, sí cuida muchos detalles. Eso si está bien, cuidar el vestuario porque a veces te pones por ejemplo un tocado en tu cabello y a media canción se está cayendo. Entonces la gente en lugar de verte a tí está viendo cómo se te está cayendo tu tocado o si haces un movimiento y salen tres barbas saliendo, es como que “oh las barbas” y se olvidan de ti (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Fotografía 9. El vestuario de Jana Cervantes



Fuente: (GT Dance Photo 2018).

El vestuario es otro trabajo creativo al gusto de las chicas, pero en el que se sugiere que haya congruencia con lo referente a la complejión, es decir, un vestuario que favorezca al cuerpo de la bailarina. “Eso sí, siento que presentación y vestuario tiene que estar ahí de ley porque puede ser o una gran ventaja de que está super padre. Desventaja, se ve feo, no queda, se ve rara la chava, el cuerpo no le ayuda o se le cae, cosas así” (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018). A continuación muestro una serie de fotografías con variaciones en los vestuarios, mismas que se aprecian en acabados como las figuras y contornos de sus piedras, barbas de tela, uso de transparencias y las partes del cuerpo de las bailarinas que resaltan.

Fotografía 10. Teresita Rodríguez por SalsaCam



Fuente: (La capital salsa de México, Facebook 2018).

Fotografía 11. Alisson Rodríguez por GT Dance Photo



Fuente: (La capital salsera de México, Facebook 2018).

Fotografía 12. Laura Aguirre por SalsaCam



Fuente: (La capital salsera de México, Facebook 2018)

Fotografía 13. Milena Castillo por SalsaCam



Fuente: (La capital salsera de México, Facebook 2018)

El último rubro para análisis sobre estos aspectos de la presentación visual es el maquillaje. Brevemente resumo que su finalidad en este contexto de baile es muy parecida a la del maquillaje teatral, definir los rasgos faciales para que estos puedan ser apreciados a distancia y bajo luces intensas.

El maquillaje teatral contiene suficiente pigmentación para asegurarte de que la cara y todos sus rasgos se vean como deberían. La distancia de visión a la cual una persona ve a la otra es mucho mayor en el teatro que cuando las personas tienen conversaciones en la calle cara a cara. Contra más grande sea la distancia entre el escenario y el público, más difícil es reconocer los rostros de los actores. El maquillaje teatral es usado para que, incluso, aquellos que están sentados en las filas traseras del teatro, puedan ver el rostro del actor. (Bardavio s.f.)⁴⁵

El uso del maquillaje no se limita a mujeres, inclusive eso no se detalla en ninguna parte de la convocatoria. Cito entonces a Pedro González, concursante de la categoría Solista Masculino Profesional, de origen Venezolano aunque con una formación realizada mayoritariamente en Australia. A través de su experiencia en congresos internacionales de Estados Unidos el comenta lo siguiente sobre el maquillaje:

Hay muchas cosas en la competencia que no están claras, te doy un ejemplo ¿me maquillo o no me maquillo? eso no está claro. Te voy a

⁴⁵ <https://escuela.thuya.com/766-conceptos-principales-del-maquillaje-teatral/>

hacer una pregunta a ti: A mí me encantaría saber si me tengo que maquillar o no. Sí entiendo que me tengo que limpiar la cabeza, sí me tengo que peinar, sí tengo que buscar la manera de presentarme bien pero ¿me maquillo o no me maquillo? (...) Yo le pregunto a Rodrigo y Rodrigo me dice “no”, Le pregunto a Adolfo pues no, ellos no se maquillan. Pero en Asia todos se maquillan. Mario se maquilla y muy bien, porque yo compartí con él allá en Miami, allá ganó Mario. Entonces ¿me maquillo o no? es una cosa que no está muy clara. (González, Pedro, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018)

La intención de dejar al final el tema del maquillaje es para señalar que tanto eso como el vestuario, los tacones y el peinado son cosas que no se especifican en la convocatoria del concurso, pero de faltar podrían implicar bajas en la calificación. Deduzco que el hecho de que no se mencionen como parte de la reglamentación no es porque no sea pertinente cuidar dichos aspectos. Lo mencionado respecto a la presentación visual, junto con todo el análisis previo sobre el cuerpo de las bailarinas, la música, la edición y la coreografía apunta a afirmar que detrás del performance hay mucha reflexión sobre la manera en la que este se va a estructurar, puesto que la bailarina cuenta con apenas un minuto y medio para mostrar el resultado de su trabajo como Solista femenina y así acceder al beneficio que otorga ganar en este tipo de concursos a nivel nacional, como es el caso del OSBF.

Profundizaré sobre el beneficio que se otorga a los primeros lugares de estos concursos en el tercer capítulo de este trabajo. Continúo entonces con el último tópico de este segundo capítulo.

2.4 La masculinidad en contraste

Como hemos podido revisar a lo largo de este trabajo, lo que se espera de una interpretación femenina es claro, hasta cierto punto. Definitivamente un factor que va a delimitar esa expectativa es lo que se entiende por masculino, puesto que ellos también cuentan con su categoría como Solistas, mostrando otro tipo de habilidades y ocupando otros elementos en contraste a las mujeres. Comenzando por la música, comparto lo siguiente.

También hay una distinción usualmente en las canciones que una mujer usa a las que un hombre usa. Ahí vas a encontrar mucha

descarga para los varones, o muchos el 90% te podría asegurar que son canciones que ya sean instrumentales o interpretadas por un hombre. Son muy pocas las canciones de una mujer que un hombre va a utilizar. Y no es cosa de machismo, ni de nada. (...) los hombres no sé si es un estigma porque no quieren usar una canción de una mujer porque la está cantando una mujer, lo que sea (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Aunque existe una tendencia a lo que usa una mujer y un hombre en términos de música, como señala la cita recién mencionada, también hay piezas que pueden utilizadas por ambas categorías. Evelyn Ávila, por ejemplo, comenta respecto a la canción que eligió:

Yo la escuché el año pasado en este congreso, la bailó un solista hombre de hecho, y me gustó mucho, no sé, porque estaba como muy, tiene momentos que te da pie como a disfrutarla mucho, como meter un poquito de folklore cubano porque a mí me gusta mucho hacer folklore (Ávila, Evelyn, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

En el análisis de selección musical y edición se hizo notar que este proceso facilita la interpretación y montaje, por lo mismo, pueden haber canciones que se presten bien para ambos géneros. Pero habrá también otras que funcionen mejor para mujeres u hombres por los motivos expuestos (2.3.1. de este trabajo).

Para mujeres cuya formación queda bajo la tutela de un coach hombre suceden situaciones como las que comparte Jana:

Él dice “no te puedo ayudar porque soy hombre”. Él no sabe cuestiones de brazos o cosas de mover la cadera. A veces busco en YouTube “brazos para línea de ballet”. Escojo tres opciones, se las muestro y decidimos cual queda. Si tuviera una *coach* mujer ella pensaría en eso (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Con respecto al montaje coreográfico, observamos que desde aspectos como el calzado y la formación de las bailarinas en otros estilos (ballet, gimnasia y hip hop, principalmente) se consideran ciertos pasos para este montaje femenino. Estos aspectos no están considerados para masculino, puesto que usan otro tipo de calzado

y vienen de formaciones distintas⁴⁶. Estefanía Ortiz comenta con respecto a la manera de hacer pasos siendo hombre o mujer de la siguiente manera.

A mí en lo particular, en cuanto a mi estilo es más fuerte, yo siempre dije que me hubiera gustado bailar como hombre o ser hombre para bailar, se puede, se puede utilizar absolutamente muchos pasos que hacen los hombres. Nada más que la diferencia sería que la chica tiene que meter cadencia sensual, esa parte de tener cadencia pero demostrarlo sensual, porque el chico no, el chico lo muestra de otra forma. La chica pues tiene que ser sí ser fuerte y en los pasos no sé, la parte más fuerte como los hombres es con el braceo diferente, pero en un momento reventar con esta parte sensual ¿no? muchos brazos sensuales, los movimiento sensuales, porque se ve la diferencia entre hombre mujer. Esto es desde tiempos remotos, lo mismo pasa cuando se baila en pareja, se tiene que distinguir como un chico corteja a la mujer, también se tiene que ver así (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018).

Retomando el contenido del primer capítulo y tomando en cuenta el comentario recién expuesto hay que tener presente que la Salsa se encuentra atravesada por situaciones como el cortejo (tanto en la Salsa como en estilos precedentes), el hombre protagonizando la creación musical y la mujer, por su parte, protagonizando la escena dancística a través de múltiples significados históricamente construidos. Comparto que, en lo personal, antes de profundizar en esta investigación me preguntaba si esta división del baile en pareja a solista suponía que el hombre debía ser fuerte y la mujer débil, entiendo ahora que puede tratarse de proyectar una fuerza seductora desde cada uno de los géneros, utilizando los elementos que a ambos se le han atribuido desde una visión heteronormada.

Sugiero que ello dé razón a la frecuencia con la que aparecían en entrevista comentarios similares al que cito a continuación de Jana Cervantes: “Las mujeres deben reflejar más soltura, brazos, sabrosura. Mostrar habilidades coquetonas, sensuales. Y los hombres son más rudos que las mujeres” (Jana Cervantes, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018). La distinción es evidente desde el ámbito cotidiano, cultural por decirlo de otra manera, y ello se verá reflejado en el baile también.

En nuestra sociedad, por más que se haya luchado por muchos años por la equidad, realmente las chicas, las mujeres siguen teniendo un

⁴⁶ El primer acercamiento de la mayoría de los hombres es directamente la Salsa y el baile latino.

papel aun secundario. No es el mismo papel que desempeña el rol de un hombre al rol en la sociedad de una mujer. Desde la cultura una chica realmente necesita esa fuerza de por decir, yo soy la persona, yo estoy aquí y tengo algo bueno que mostrar de mi persona como mujer al mundo. Y tengo esta propuesta que es diferente que un hombre e incluso que a la de cualquier mujer (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018).

Considerando entonces las posibilidades, las limitantes y las exigencias del performance femenino, es pertinente señalar que es decisión de las mujeres concursar en este evento y poner en el proceso de preparación mucho empeño a cada pequeño detalle de su performance. Que de ellas surja la motivación y determinación tiene que ver con intereses personales pero además económicos; en ocasiones ganar este tipo de certámenes les otorga desde premios en efectivo hasta viajar a congresos en otros países, ingresar a academias de prestigio mundial, presentarse en escenarios importantes de la escena dancística, en fin, les otorga reconocimiento y realización como mujeres solistas, independientes. El contenido del tercer capítulo aborda estas situaciones y analiza con detalle el proceso de evaluación del OBSF.

3. El impacto de la competencia en la corporalidad de la Solista

Este tercer capítulo profundiza en cómo se ve intervenida la interpretación de la Solista de Salsa al haber de por medio una tabla de puntajes, un jurado, calificaciones pero, sobre todo, una premiación.

Cuando permitimos que el individuo proyecte una definición de la situación al presentarse ante otros, debemos también tener en cuenta que los otros, por muy pasivos que sus roles puedan parecer, proyectarán a su vez eficazmente una definición de la situación en virtud de su respuesta al individuo y de cualquier línea de acción que inicien hacia él (Goffman 1959, 7)

Cité a Goffman con la intención de destacar cuán amplio puede ser el impacto del espectador aun en esa posición “pasiva” a la que él se refiere. El propósito de este tercer capítulo es revisar lo que sucede cuando, además de esa observación pasiva, el espectador es un experto en la ejecución que realiza la bailarina y con base en ese conocimiento puede calificarla a modo de impulsar o desmotivar su desarrollo en el estilo.

Lo que la premiación implica puede cambiar según el concurso, sin embargo se trata la mayoría de las veces de beneficios que incentivan el desempeño profesional de las bailarinas: viajes, dinero, pases a otros congresos y prestigio.

Sin descalificar la posibilidad de que las bailarinas entren a concursar sin intereses profesionales, la preparación que exige el concurso para todas las concursantes sigue siendo pareja y evidente respecto a ideales tanto de la corporalidad como de la femineidad de la solista de Salsa.

3.1 La normativa del concurso

3.1.1 Categorías, reglas y puntos a calificar

En la categoría de Solistas se pueden dividir a las participantes en dos subcategorías: Amateur y Pro (Profesional). Según el reglamento del mismo OSBF ambas se definen de la siguiente manera:

AMATEUR: Para él o la persona que se definen en los términos para ser un bailarín amateur como un estudiante de baile el cual no recibe remuneración económica por practicar el mismo con tiempo menor a 2 años practicando constantemente siendo un pasatiempo para la persona. No imparte clases de baile y no es su forma de trabajo. No ha participado en competencias profesionales o abiertas dentro o fuera del país.

PROFESIONAL: Para él o la persona se define como un bailarín con una trayectoria mayor a 2 años constantes participando en exhibiciones, competencias abiertas o profesionales. Su medio de trabajo es impartir clases, talleres, exhibiciones y competencias, de lo cual lo hace de tiempo completo por lo tanto recibe remuneración económica. (Martínez 2018)

Para este trabajo se realizaron entrevistas a concursantes mujeres de ambas sub-categorías, puesto que en términos de reglas y porcentajes de evaluación se trata básicamente del mismo documento.

Imagen 16. Puntos a evaluar y porcentajes correspondientes a las categorías Solistas Amateur y Profesional, Hombres/Mujeres

REGLAMENTO:

- 1.- La coreografía debera tener una duracion minima de **1:30 min. y maximo de 1:50 min.** Si él o la bailarín@ llegara a no cumplir con el tiempo minimo o se excedieran del tiempo maximo seran deducidos **5 puntos** de la calificacion final.
- 2.- El tiempo musical en el que él o la bailarín@ inicie marcando (on1 ó on2) sera el cual deba mantener duante toda la coreografía, sera motivo de deduccion a consideracion de los jueces el no mantener el mismo.
- 3.- La musica debera ser entregada en **CD** con formato WMA (audio cd) y tambien como respaldo en **USB**, en el momento del ensayo general, el cual se anunciara con previo aviso.

PUNTOS A CALIFICAR:

- 1.- **TIEMPO MUSICAL (Timing):** CON UN VALOR DEL **30%** DE LA CALIFICACIÓN.
- 2.- **COREOGRAFIA/MUSICALIDAD:** CON UN VALOR DEL **25%** DE LA CALIFICACIÓN.
- 3.- **PROYECCIÓN ESCENICA:** CON UN VALOR DEL **25 %** DE LA CALIFICACIÓN.
- 4.- **PRESENTACION VISUAL/VESTUARIO:** CON UN VALOR DEL **10%** DE LA CALIFICACIÓN.
- 5.- **DIFICULTAD/ORIGINALIDAD:** CON UN VALOR DEL **10%** DE LA CALIFICACIÓN.

NOTA: Las calificaciones serán mostradas de puño y letra de cada juez a todos los competidores, estos teniendo el derecho de pedir opinión a los jueces de su participación, así como los jueces tienen la obligación de darle su opinión de una manera correcta y objetiva en sus comentarios.

Fuente: (Martínez 2018)

Para explicar brevemente de qué trata cada uno de estos puntos de evaluación presento el siguiente listado que, con base en mi observación y lo recabado a través de entrevistas a jurados y bailarines, describo en mis palabras:

1. Tiempo musical (*Timing*): mantener la acentuación On1 u On2, eso dependerá de la clave musical propia de la pieza de concurso y de la decisión de la bailarina.
2. Coreografía/ Musicalidad: La relación entre los movimientos y la dinámica musical.
3. Proyección Escénica: La actitud y desenvolvimiento de la bailarina en el escenario.
4. Presentación Visual/ Vestuario: Calidad del vestuario, maquillaje y peinado.
5. Dificultad/ Originalidad: Calidad en la propuesta coreográfica, innovación.

Lo que presento a continuación es una fotografía de una hoja de evaluación firmada por uno de los jurados en un repechaje entre tres bailarinas por el pase a la final de la categoría Solista Femenino Amateur en 2017.

Fotografía 14. Hoja de evaluación llenada por un jurado que calificó la ejecución de tres solistas

NOMBRE	GRUPOS NUMERO	TIEMPO MUSICAL 25%	COREOGRAFIA MUSICALIDAD 20%	PROYECCION 25%	DIFICULTAD 20%	APARIENCIA/ VESTUARIO 10%	TOTAL
Lore Tolledo	1	20	15	18	10	10	73
Melissa Romero	2	20	17	19	11	10	77
Diana Castillo	3	18	13	15	9	10	65
	4						
	5						
	6						
	7						
	8						
	9						

Nombre y Firma de Juez

Fuente: (Sanchez 2017)

Esta es la única fotografía de hoja de evaluación con la que cuento porque, al ser esta investigación un trabajo cuyo contenido quedará público, la organización del

congreso no concedió permiso para revisar o fotografiar otras evaluaciones. En las recientes ediciones del concurso cada jurado contaba con un iPad para llenado digital de esta hoja que facilitara la suma y promedio de todas las calificaciones, protegiendo aún más esta información. El siguiente subtema de este trabajo expone un análisis de lo recopilado en entrevistas sobre esta evaluación, los porcentajes en los que se divide y comentarios al respecto.

3.1.2 Reflexiones sobre los porcentajes de evaluación

La parte final de todas las entrevistas realizadas se enfocó en conocer la opinión de los concursantes y del jurado con respecto a la distribución del puntaje. Comenzando con el *timing* (30% de la evaluación): no existe objeción por el alto porcentaje que se le otorga, tanto concursantes como jurados afirman que es fundamental comenzar y terminar con la misma acentuación y por ello este aspecto merece el mayor porcentaje de la calificación. En palabras de Greysa Baez “No te puedes considerar bailarín sino sabes bailar a tiempo, está bien que sea lo que más puntaje tiene, el tiempo es lo que te va a llevar a la dificultad y a la musicalidad, no puedes comenzar bailando en uno y terminando en dos” (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

Por “Coreografía/musicalidad” (25% de la evaluación) en general se entiende como la relación entre los pasos y la música. Estefanía Ortiz comenta: “En un solista se distingue mucho cómo interpretas eso, los instrumentos, la música” (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018). Como ya se había revisado en el capítulo dos, es hacer visible la dinámica musical a través del cuerpo. Greysa Baez, jurado, comparte: “Tienes que conectar con la música, sino, no va a tener ningún tipo de impacto. Da lo mismo si le bajo el volumen, con música o sin música. En Coreografía y musicalidad se ve reflejado el trabajo que uno ve en el estudio”.

Para los demás rubros de evaluación ya empiezan a existir diferencias con respecto a las opiniones. Siguiendo con Dificultad (10% de la evaluación) y Proyección Escénica (25% de la evaluación) Jana Cervantes comenta: “Me han dicho que la proyección escénica cuenta bastante, no te sirve de nada tener los pies hasta tu cabeza si en tu frente, abriendo un Split, si tu cara está mostrando dolor. Tienes que proyectarle algo, hacerles sentir algo a la gente, a veces la proyección es ponerles la piel chinita, eso

está bien calificado” (Cervantes, Jana, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018). Complemento con el comentario de la jurado Greysa Baez “uno luego piensa en Split, acrobacias, y es más valioso que te envuelva, y la ejecución. Si es solista los pies tienen que estar bien definidos” (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018)

En contraste con estas opiniones Melisa Romero comparte “Yo le subiría más porcentaje a dificultad y originalidad, porque en originalidad hay muchas veces que las personas copian coreografías, y en dificultad, porque se la pasan haciendo básicos y no hacen nada aéreo y ganan, porque se van a lo seguro. Y están como limitándose, tampoco permiten que crezca la competencia.” (Melissa Romero, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018). Mientras que la proyección escénica equivale un 25% y la dificultad un 10%, es evidente que es de mayor peso para el criterio de este concurso la cuestión interpretativa sobre la innovación.

Finalmente queda revisar “Presentacion visual” (10% de la evaluación). Aunque ya se presentaron citas al respecto en el capítulo 2 de este trabajo, agrego que en general las opiniones hacia este rubro son que si bien se entiende a este rubro como vestuario, muchas veces se evalúa más que eso y por ello hace falta especificar que también se toman en cuenta aspectos como la complexión, el maquillaje, el material del vestuario y el tipo de calzado. Greysa Baez comenta:

“Si ayuda que tengan un buen vestuario, aunque haya países donde no se tengan los recursos. El talento, la dedicación. Si hay que lucirse, que se vean bien, que se sientan bien y que tengan la oportunidad de tenerlo todo en el escenario. Es para que tú te sientas más. Y no necesariamente tiene que tener veinte mil piedras, pero que te ayudan a tu cuerpo, te hacen ver bien, va muy acorde con lo que haces, que funciona con tu coreografía” (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018).

La importancia de profundizar en estos rubros es mostrar que una evaluación de una categoría cuyo título (Solista femenino) suponga una interpretación acorde a un género dentro de una normativa binaria regulará a través de castigos (baja calificación) y reconocimientos (alta calificación) las propuestas de sus participantes.

En efecto, el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y

control del género. Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género. Que esta confirmación sea tan fácilmente descolocada por la ansiedad, que la cultura castigue o margine tan fácilmente a quien falle en representar la ilusión de un género esencialista, debería ser señal suficiente de que, a cierto nivel, existe el conocimiento social de que la verdad o la falsedad del género son sólo socialmente forzadas, y en ningún sentido ontológicamente necesitadas. (Butler 1990, 311)

Cito a Butler porque estoy de acuerdo con su propuesta respecto al control y regulación a través de este concurso con sus castigos y reconocimientos sobre la interpretación femenina, en este caso. Mas este control no es sinónimo de sumisión absoluta, pues otro argumento que atraviesa la tesis es la capacidad de agencia por parte de las mujeres concursantes para decidir llevar a cabo todo lo establecido para aspirar a un primer lugar en esta competencia. Por otro lado que es precisamente la premiación lo que equilibra el trabajo y sacrificio invertido en ello.

3.2 Premiación y empoderamiento

Las implicaciones de obtener un primer lugar varían según el concurso, puede tratarse de un beneficio económico, del acceso pagado con inscripción a otro evento o la oportunidad de presentar un show en algún escenario importante. En el caso del OSBF se dio el caso en la categoría Solista Profesional de Milena Castillo, quien ganó en las ediciones del 2016 y 2017 el primer lugar, por lo que para el 2018 se le invitó a presentar un baile dentro del programa de Shows y a fungir como jurado de la categoría mencionada.

En México (como ya se hizo notar en el primer capítulo de este trabajo) los Congresos de Salsa llevan una corta trayectoria, de manera que para estar presente en la mayoría de ellos hay que viajar de un estado de la República a otro y eso se complica para las solistas, que si no viajan en grupo (compañía de baile) o con pareja suelen pedir la compañía de un familiar o arriesgarse a emprender el viaje solas. Si tomamos en cuenta que para un primer lugar se otorga el pase a otro congreso, esto le permitirá a la solista prescindir de este gasto e invertir en transporte y hospedaje más seguros. En el caso de tratarse de dinero, ella podrá administrarlo en función de sus planes

personales o profesionales. Mari Luz Esteban reflexiona sobre esta relación de valores femeninos y masculinos a través de otra práctica corporal similar, el modelaje.

El modelaje se erige en una esfera de promoción social desde la utilización del propio cuerpo, en la que se incorporan y articulan elementos de subordinación y de emancipación para el género femenino, y donde emergen y se combinan valores relacionados hasta ahora con lo masculino, como la autonomía económica y el poder, con valores “femeninos”, como la belleza. (Esteban, 2004, 34)

El caso de la solista femenina expone desde el título de esta categoría de concurso el intercambio de valores femeninos por beneficios que, además de ser atribuidos a lo masculino, le permiten a la bailarina perfeccionar su práctica y vivir de ella.

En mis primeras experiencias en campo, recuerdo haber visto un entrenamiento de una pareja para Salsa On 1 donde el bailarín estaba molesto por una cargada en la que la bailarina no caía con seguridad y eso entorpecía la secuencia de su rutina. El resto del ensayo, él en su coraje comenzó a apretar con mayor fuerza el giro previo a la cargada, rosando con sus brazos (cubiertos por una sudadera) el abdomen de ella (descubierto porque traía un top) dejándole éste irritado, evidentemente rojo. El maestro de ambos decidió parar el entrenamiento al darse cuenta. El bailarín se molestó aún más y ella se percibía frustrada. En ese momento pensé “Quizás las mujeres solistas no tienen que lidiar con situaciones como ésta”.

Es importante recordar que muchas parejas de baile terminan convirtiéndose en pareja sentimental tras esa convivencia de tiempo completo y nivel de comunicación para estructurar el baile. Y como eso puede significar logros en pareja y profesionales, también puede resultar contraproducente si a ambos o uno le resulta difícil separar sus conflictos sentimentales con su desempeño como pareja de baile.

Por su parte las bailarinas solistas, aunque con otras dificultades, se encuentran libres de esta presión. Son reconocidos casos diversos entre las solistas como Delia Madera, Karel Flores, Alién Ramírez, Maritza González y Almendra Navarrete que despuntan en su carrera siendo únicamente bailarinas de Lady Style, o casos como Karen Forcano y Natalia Villanueva que se desarrollan tanto en pareja como solistas. No existe una norma que impida que crezcan en una sola dirección, pero

enfocándonos a las bailarinas que únicamente se desarrollan como solistas existen posibilidades económicas y profesionales que disfrutan en lo individual.

3.2.1 Una solista feminista

Karel Flores es una bailarina mexicana que ha desarrollado su carrera como solista en Nueva York. Tanto en su página web como en redes sociales se declara feminista a la vez que promueve su trabajo como Solista de Salsa a través de clases y talleres.

De una sección de preguntas⁴⁷ que abrió el 6 de marzo de 2020 en su cuenta de Instagram tomé captura de dos, mismas que presento a continuación.

Imagen 17. Captura de pantalla realizada a una historia publicada a través del Instagram de @karelflores el 19 de Agosto de 2020



Fuente: (Sanchez 2017)

⁴⁷ La sección de preguntas en Instagram consiste en que el usuario abre un espacio de 24 horas en las que sus seguidores pueden hacerle preguntas de cualquier tipo y el usuario pueden responder a éstas con fotos y texto. Las respuestas también tiene un tiempo de exposición de 24 horas.

Imagen 18. Captura de pantalla realizada a otra historia publicada a través del Instagram de @karelflores el mismo 19 de Agosto de 2020



Fuente: (Sanchez 2017)

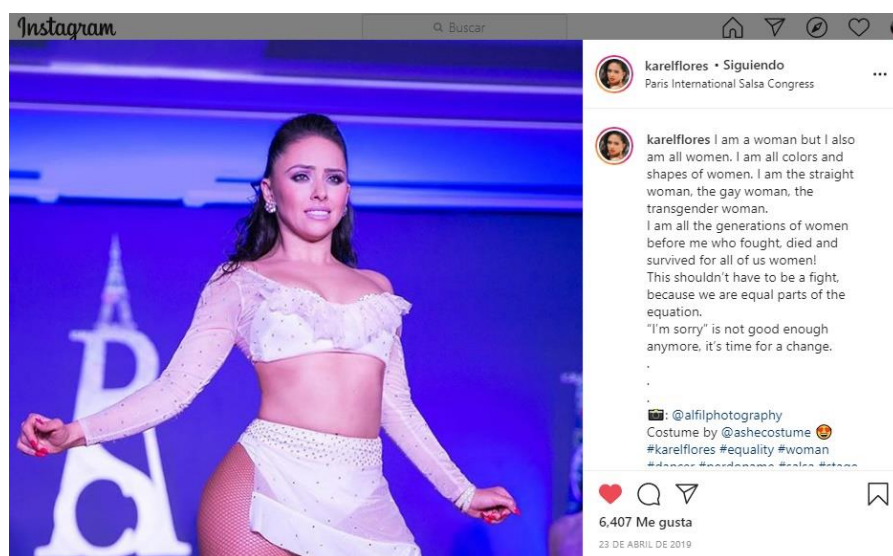
Me llamaron la atención estas dos preguntas por lo siguiente: en la primera queda en evidencia que genera curiosidad saber “cómo se lleva” el feminismo dentro del ambiente salsero como si se trataran de temas ajenos el uno al otro. La respuesta de Karel Flores me ayuda a reafirmar lo que he expuesto a lo largo del trabajo, el feminismo podría dar sentido a las interpretaciones solistas por la independencia que les brinda a las mujeres de desempeñar su baile dentro del contexto patriarcal en que se desarrolla. En segunda pregunta, que refiere al baile en pareja, ella deja en claro que existen límites para la práctica de un baile respetuoso en las que el hombre debería considerar la distancia y las partes del cuerpo que no son necesarias tocar. Que esta práctica dancística pueda llevarse a cabo sin obedecer a valores anteriores de espectáculo sexual habla de una evolución tanto para el mismo baile como para quien lo practica.

Aunque Karel Flores ha realizado colaboraciones para coreografías en pareja su trayectoria se ha reconocido en mayor parte por sus interpretaciones como solista y en equipos de Lady Style. Es una figura icónica del estilo y aunado a todo su conocimiento en torno a la solista femenina está su postura feminista que fortalece esta práctica como un baile para visibilizar a la mujer y su fortaleza sin que caiga en los estereotipos de la bailarina de Salsa Solista.

El 23 de abril de 2019 subió a su perfil una foto con la siguiente descripción (traducida al español):

“Soy una mujer, pero también soy todas las mujeres. Soy todos los colores y formas de las mujeres. Soy la mujer heterosexual, la homosexual, la transgénero. ¡Soy todas las generaciones de mujeres anteriores a mí que lucharon, murieron y sobrevivieron para todas las mujeres! Esta no debería ser una lucha, porque somos partes iguales de la ecuación. Decir “lo siento” ya no es suficiente. Es tiempo de cambiar” (@karelflores 2019).

Imagen 19. Fotografía publicada a través del Instagram de @karelflores el 23 de Agosto de 2019



Fuente: (@karelflores 2019)

Karel Flores, a través de su práctica y el sentido que le brinda, es prueba de cómo la solista femenina puede ser un ícono de empoderamiento y resistencia, abriéndose a la diversidad que exige la lucha feminista actual. Es una mujer puede mostrarse sensual sin conceder permiso a nada, es hacer presencia y posicionamiento desde su baile. Inclusive al promover que en pareja se procure ese equilibrio entre la sensualidad

característica del baile y una distancia respetuosa, es posible pedir este mismo respeto por parte del público, del jurado y de los involucrados en el ambiente de la salsa.

Por supuesto es pertinente considerar la posición desde la cual le ha sido posible ser portadora de este discurso, aun así, considero pertinente su aporte como una de las figuras representativas del Solista Femenino.

3.2.2 Ruptura en los itinerarios (de lo exótico a lo atlético)

Viendo en perspectiva a Karel Flores en la actualidad y a Ninón Sevilla (una de las primeras y más icónicas figuras de la rumbera) lo común entre ambas es la retribución económica por la misma práctica pero con otro significado que trata a la bailarina más como atleta que como objeto sexual.

Habanera y vinculada a las prácticas afrocubanas desde pequeña, Ninón no solo capitalizó en su figura y habilidades para el baile, sino que apoyó las carreras de numerosos artistas afrocubanos, bailarines y músicos crónicamente desempleados en la economía habanera. Sus danzas notablemente mostraron un dominio del repertorio religioso y secular de la danza afrocubana, aunque la instrumentalización de ese repertorio estuviese supeditada al espectáculo sexual. (Fernández 2018, 81-82)

Aquí yace el verdadero impacto de la competencia sobre la corporalidad, porque exige entrenamiento, régimen alimenticio, clases y mucha disciplina. Una exigencia que suma a lo femenino lo atlético, pidiendo en equilibrio fortaleza y sutileza. Para las solistas ya no basta con que conozcan el baile y se adecuen a los estereotipos de la mujer cubana (que como se expuso en el capítulo 1 corresponden a lo exótico, primitivo, instintivamente sexual) sino que perfeccionen su práctica.

En estilo femenino a mí me gustan las mujeres que son femeninas, una mujer que me enseña como más de su cuerpo, como trabaja con sus manos, como coquetea, como cautiva, al jurado. Es una mujer que tiene buenas piernas, que es flexible, que tira por el piso y ahí mismo se levanta, no pasó nada. Y también me gustan las mujeres que de repente se ponen, así, un poquito masculinas y son rudas, pero que tienen esa capacidad de volver a ser elegantes, nosotras tenemos esa carga. De hacer que el baile se vea más bonito, que

nosotras somos las que decoramos. (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018)

Cada competencia es un punto de ruptura que determina lo que una solista deberá trabajar durante sus entrenamientos para que en futuras competencias pueda ser acreedora a un primer lugar. Bolívar Echeverría explica estos momentos de ruptura que impactan en la cotidianidad como “una ejecución en la que tiene lugar de manera muy especial aquello que Jakobson llamó función metalinguística o metasémica, que diríamos nosotros; es decir, la función de cuestionar aquello que se está realizando, de plantearse las condiciones de posibilidad del sentido de lo que hace y dice su práctica rutinaria” (Echeverría 2001). Para el autor este cuestionamiento requiere la ruptura del tiempo ordinario a través de un tiempo extraordinario donde tuvieron lugar situaciones como el juego, la fiesta y el arte.

Desde la ruptura más elemental que es el juego hasta la más elaborada que es el arte, lo que se persigue obsesivamente es una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente. (...) El placer lúdico consiste en esto precisamente: en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación casual de hechos anteriores (la preparación de un deportista, el conocimiento de un apostador, por ejemplo) o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación casual (la “mala suerte” del contrincante, la “voluntad de Dios”). (Echeverría 2001, 5)

El concurso del OSBF refiere a esa ruptura a través del juego, la competencia, y es un tiempo extraordinario que va marcando nuevas pautas para quienes desean participar, la evolución del Lady Style se verá intervenida por este cambio de fines y parámetros. Las primeras bailarinas del cine de rumberas contaban con todo un equipo de producción que les proporcionaba vestuarios, maquillaje e incluso coreografías ya estructuradas que debían ejecutar por contratación. Butler también fundamenta que aun cuando existe una identidad construida del género a partir de repeticiones estilizadas de actos, existirán rupturas o repeticiones subversivas que harán posibles las transformaciones del género (Butler 1990).

El cambio de institución va de la industria del espectáculo a un concurso para bailarines con estándares pensados y evaluados por bailarines también. Esto le brinda a la bailarina solista la posibilidad de desarrollarse bajo criterios que pueden ir más acordes a sus intereses personales y la independencia de elaborar su coreografía como una propuesta individual que pueda ser reconocida y abrazada como evolución del estilo. Es a partir de este cambio del cine al concurso que el itinerario corporal toma una dirección más atlética que estilística, ejemplo, como ya se mencionaba en el 2do capítulo, las concursantes procuran su figura y alimentación por fines de rendimiento antes que por imagen, aunque de estos cuidados se consecuenta un cuerpo esbelto y firme. Para comprender desde otro punto de vista presento un fragmento de entrevista con Pedro González, bailarín, que platica el caso de una concursante a la que vio en una ocasión cuya belleza y presencia no fueron suficientes.

No me sé el nombre de ella, me pareció la mujer más hermosa que yo he visto bailando en mi vida. Y yo sabía que no ganaba, pero para mí es la mujer más hermosa que yo he visto bailando en mi vida, para mí eso vale más que cualquier cosa. Es una mujer con un cuerpo, digamos, lo que la gente espera, todo lo que los hombres quieren, y lo que las mujeres también quieren, perfecta proporción, lo más atractivo que te puedas imaginar, el cabello perfecto, el peinado impecable, y aparte, nada más lo físico, no te he hablado de la coreografía. A parte, nadie sabía mejor que ella que ella es así de bella, cada paso que ella hizo ella te estaba gritando “yo sé que soy hermosa” y aquí estoy para que me veas, estoy haciendo un solo, disfrútame”. Así de segura pero humilde, y no solamente jugó con todos los elementos que te puedes esperar de una mujer así hermosa, lo que tú quieres, no sólo es hermosa, sexy, atractiva, capaz de hacer un montón de cosas sino que además coqueta, simple, humilde. Ella no gana, porque no está alineada, no es un concurso de belleza, es un concurso de salsa, sin embargo queda en tercero porque su baile fue muy bueno y su presencia fue la mejor (González, Pedro, comunicación personal, 17 de Marzo, 2018).

Si bien una corporalidad estilizada les permite a las bailarinas proyectarse en el escenario con seguridad, la parte complementaria es el trabajo que se lleva a cabo durante su entrenamiento para desarrollo de aspectos como la resistencia, la elasticidad y elementos propios del estilos para realizar con los menos límites posibles cualquier paso que deseen. Para continuar con este análisis, con la misma intención con la que Bolívar Echeverría señala esta tensión entre tiempo ordinario y extraordinario, el siguiente apartado es para aproximarse a cómo las bailarinas

solistas, cada vez más independientes (conscientes o no de sus luchas históricas), transforman al personaje femenino que interpretan en sus coreografías.

3.3 La interpretación femenina de un guion femenino

Desde mi punto de vista encuentro un parecido entre una coreografía de Lady Style y un guion teatral. Ambos tienen una estructura que obedece a fines escénicos y estilísticos, mismos que no se logran solo por ser un buen guion, o en este caso, una coreografía fiel a las normas del Lady Style. Sea que la bailarina estructure su coreografía según sus criterios o con asesoría de un coach, la realización total de este guion coreográfico dependerá de su intérprete para explotar su potencial. Para comprender mejor esta interpretación en el baile considero es preciso notar que la femineidad, en este caso, tiene una interpretación cotidiana y para ello nuevamente cito a Bolívar Echeverría.

La experiencia estética es a tal grado indispensable en la vida cotidiana de la sociedad humana, que se genera constantemente en ella, y de manera espontánea. Tiene un lugar en algo semejante a una conversión de la serie de actos y discursos propios de la vida rutinaria en episodios y mitos de un drama escénico global; a una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes de la escenificación de ese drama, de ese hecho "proto-teatral". De esta manera, estetizada, la experiencia de la acción cotidiana implica la percepción de sus movimientos como un hecho "proto-dancístico", así como la del tiempo de los mismos como un hecho "proto-musical; la del espacio de sus desplazamientos como un hecho "proto-arquitectural" y la de los objetos que lo ocupan como hechos plásticos de distinta especie: "proto-escultóricos", "proto-pictóricos", etcétera (Echeverría 2001, 7)

Nuevamente esta tensión entre lo escénico y lo cotidiano aparece, pues se considera desde el marco teórico con Turner, que identifica en el trabajo de Erving Goffman una aproximación más directamente escenográfica al usar el paradigma teatral. Cree que toda interacción social se escenifica -la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar máscaras y jugar roles, usa el área del escenario principal para el performance de las rutinas, etc (Turner 2002).

Que "lo femenino" se actúe fuera del escenario es algo que también se manifiesta en el performance de las rumberas. Como se revisó en el apartado anterior, existen muchas diferencias con respecto a los fines de las primeras interpretaciones y las de

las actuales solistas, sin mencionar la evolución técnica. Sin embargo, contextualizando, la intención de los personajes que encarnaban las primeras rumberas del cine también buscaba cuestionar y romper estructuras, dotar a la mujer de una independencia que en ese entonces no tenía.

En el primer ámbito, las mujeres suelen sujetarse a una moral patriarcal caracterizada por la contención de las emociones y los gestos, el apego al orden (el personaje de Andrea Palma, por ejemplo, se mimetiza con este; ella es la “madrota”, la madre de los “padrotes”). En el escenario, en cambio, las rumberas son dueñas y señoras tanto de su cuerpo como del escenario. Desafían los cánones y se convierten en un riesgo potencial por la posibilidad de que puedan desvanecer las fronteras entre la realidad social y el escenario; entre la actuación dramática que se refiere a lo real y el amenazante performance de lo corporal. Los imaginarios en torno a los bailes de ritmos afrocubanos sugieren el abandono de la esfera privada, en la cual los varones las protegen y controlan: “womenenter a realm of unbridledsensuality that can only lead them to ruin”. (Castro 2018, 105)

En el actual contexto de concurso la proyección escénica equivale al 25% de la evaluación, y aunque ya revisamos por opiniones recopiladas en campo que ello corresponde a la actitud, lo que no queda explícito es si la femineidad se podría evaluar desde este rubro. Ese “ser dueñas y señoras de su cuerpo” o “el abandono de la esfera privada” u otras frases que aludan a expectativas o virtudes de la solista femenina es poco medible, lo mismo que otros factores como el gozo.

Omar Muñoz comenta en entrevista “El mismo Eddie Torres lo dice, en el concurso no gana el que baila mejor sino el que se lo goza más” (Omar Muñoz, comunicación personal, 18 de Mayo de 2018). ¿Cómo se mide o evalúa entonces este factor del gozo así como el de la femineidad?

Ya se hizo mención de Bolívar Echeverría y su propuesta de la experiencia estética como indispensable en la sociedad humana. Para complementar este argumento presento una reflexión del sociólogo José Hernández Prado (Hernández Prado 2019) sobre el filósofo Thomas Reid. Éste último proponía dos lenguajes: el natural y el artificial, apelando el primero a la intuición y el segundo a la razón (Reid 1997, 53) . La reflexión de Hernández gira sobre el arte y su vínculo con el lenguaje natural.

Los artistas, propuso Reid, son expertos en el manejo del lenguaje natural, que conllevan los trazos dibujados, pintados o esculpidos; la combinación

de las palabras recitadas; los gestos que hacen los actores sobre un escenario con el propósito de simular los sentimientos y las pasiones que ellos buscan proyectar; y- muy especialmente, para efectos de esta comunicación—los sonidos que combina un músico para expresarnos muchas cosas de otro modo indecibles, a través de su arte sonoro, las cuales nos mueven a la alegría, la tristeza, la sensualidad, la devoción religiosa, los profundos secretos del alma humana, la belleza de los paisajes físicos y culturales, etcétera.” (Hernández Prado 2019, 100)

Considerando esta recién mencionada cualidad del arte para decir cosas que, de otro modo resultan indecibles, encuentro que lo femenino es un concepto ambiguo pero perceptible. Porque es precisamente a través de esa tensión entre lo cotidiano y lo escénico que lo femenino se construye para posteriormente representarse, volverse a construir con base en esa representación y, de esta manera, reafirmarse en cada repetición del ciclo. Turner ya lo explicaba, el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el performance generado y presentado por otro grupo humano (Turner 2002, 116).

3.4 Música, corporalidad e interpretación del *Lady Style*

Resumimos en este último apartado que lo que implica el Lady Style como categoría de concurso exige para sus concursantes un amplio conocimiento sobre el baile en muchas direcciones.

El solista tiene que tener toda la base, toda la técnica, tiene que saber hacer todo. Tiene que estar preparado técnicamente, tiene que saber de calle, tiene que tener disciplina. O sea, envidiable, el que todo mundo quiere ser, porque tiene que cargarse la rutina solo. Que se vea un “me lo estoy disfrutando” y no solamente cumpliendo con un estándar para una competencia (Baez, Greysa, comunicación personal, 18 de Marzo de 2020)

En este último apartado del trabajo se pretende mostrar que la corporalidad de la solista se construye a través de los tres capítulos en que se divide esta tesis, una construcción que toma en cuenta:

Capítulo 1: Sus antecedentes como solistas femeninas y el discurso de las canciones de salsa respecto a las mujeres (música compuesta en su mayoría por hombres refiriendo a ellas como amantes, cantantes o bailarinas).

Capítulo 2: La corporalidad definida a través del entrenamiento físico/dancístico y el contraste con la masculinidad.

Capítulo 3: La interpretación femenina de cada una de las bailarinas en un contexto de concurso.

Es un conjunto de factores los que intervienen en la construcción de la Solista Femenina, acorde a la propuesta de De Lauretis sobre el género no como propiedad de los cuerpos o algo ordinariamente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja⁴⁸. (De Lauretis 1989)

En una primera instancia es la música y su discurso la que sigue marcando un punto de partida, en el caso de las bailarinas que eligen canciones con letra para concursar. Aunque cada vez es más visible la presencia de orquestas e intérpretes femeninas sigue predominando la música hecha por hombres que, desde una perspectiva aun heterosexual e inclusive patriarcal, hablan sobre la mujer atribuyendo sus habilidades para el baile y la seducción. Si se trata de una cantante mujer puede ser una letra sobre sus cualidades propias como cantante o como bailarina. A continuación tres bailarinas y la pieza que eligieron para concursar.

⁴⁸ FOUCAULT, Michael, *The history of sexuality. Vol.1: An Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage Books, 1980, pag.127.

Fotografía 15. Delia Madera presentando su coreografía sobre “La de la Rumba soy yo” en 2018



Fuente: (@deliamadera 2018)

Fotografía 16. Natalia Villanueva presentando su coreografía sobre “Mueve tu cintura” en 2016



Fuente: (@nataliavillanuevaortecho 2017)

Fotografía 17. Teresita Rodríguez presentando su coreografía sobre “La cumbanchera de Belén” en 2017



Fuente: (La capital salsa de México, Facebook 2018)

Tabla 5. Piezas para concurso elegidas por bailarinas solistas de diferentes categorías y congresos

Bailarina	Canción elegida	Letra	Discurso
Delia Madera	“La de la Rumba soy yo” de Celia cruz	La de la rumba soy yo, no eres tú, ni eres tú, ni eres tú Pero esta rumba quien la inventó Con esta rumba me gozo yo Ay, bienvenido ¿Quién te metió?	Bailar rumba es más legítimo si se es del mismo lugar de donde ésta surgió. Es decir, si se es de Cuba
Natalia Villanueva	“Mueve tu cintura” de Jose Alberto <i>El Canario</i>	Mueve tu cintura que tú tienes sabrosura Todos la prefieren si se trata de bailar y es que esa mujer tiene un sabor sensacional Cuando tú me bailas me siento tan especial Que hasta se me olvidan los pasitos que hay que dar	Aludir la manera de bailar de la mujer por su atractivo y la forma de moverse, ambas cosas dotadas de “sabrosura”.
Teresita Rodríguez	“La cumbanchera de Belén” de Celia Cruz	Yo soy la más cumbanchera del solar la negra más linda que nació en la Habana y el barrio e’Belén yo soy la más cumbanchera en Belén, por mi cinturita los hombres se vuelven locos por mí, por mi cinturita	Un atributo físico como la cintura, ser la más habilidosa en un género como la cumbancha y el lugar de origen son aspectos que juntos despiertan fascinación en los hombres

Fuente: elaboración propia

Sin embargo, la letra es solamente una parte del discurso, pues en el caso de ser una pieza instrumental la pauta será el ritmo predominante en la pieza y su acentuación; es decir, si se trata de rumba, pachanga, son o salsa; y la clave 2-3 o 3-2.

Si bien la música, en caso de tener letra, perpetúa una imagen estereotipada de lo femenino será la técnica dancística de cada bailarina lo que dé un giro en la intención de la música; así se convertirá de un espectáculo (como lo fue en sus orígenes) un reconocimiento que se brinda, no sólo por el baile en sí, sino por la técnica sobre la que ha trabajado la bailarina para ejecutar sus movimientos.

La música también podría evolucionar en su discurso, de manera que se involucre en temas actuales, por ejemplo, el caso de Carlos Toledo, contrabajista mexicano director la Cápsicum Orquesta de Salsa. En las letras de su música habla de circunstancias del México actual como la violencia, los feminicidios y las mujeres desaparecidas; en palabras de él explica que “hablar de estos temas es inclusive una necesidad social, que requiere a su vez el planteamiento de soluciones” (Toledo,

Carlos, comunicación personal, 7 de Julio de 2020). Aunque ya existan estos discursos, aun no son del tipo de música que utilizan las Solistas para concursar.

Respecto a la corporalidad de la solista, se puede decir que tiene una construcción hecha a través de generaciones y aprendida por las nuevas ejecutantes del estilo, aunque transformada por el contexto del concurso y bajo la voluntad de las participantes de innovar en el estilo. En esta dinámica en la que paulatinamente se rompen estigmas, el entendido de femineidad en el baile se puede transformar en beneficio de las bailarinas, es decir, permitiéndoles redefinir desde su experiencia lo que es primordial en su práctica dancística. Sobre esta misma línea cito a Butler: “Para describir el cuerpo generizado, una teoría fenomenológica de la constitución precisa de la ampliación de los enfoques convencionales sobre los actos, que signifique al mismo tiempo tanto lo que constituye el significado cuanto cómo se representa y actúa este significado” (Butler 1990).

Es esto último lo que se presentó en el capítulo 2 del trabajo, tomando a consideración la decisión personal de cada bailarina para emprender este itinerario corporal que exige de ellas una preparación física, estilística y artística. Se trata también de un itinerario que, aunque en construcción simultánea y de contraste con el masculino, ha ido tomando cada vez más fuerza para sí, haciendo notar la evolución de la femineidad desde un estilo dancístico en que la mujer se desenvuelve apoyándose de nuevos recursos y técnicas.

El concurso es un vehículo que otorga a las mujeres la posibilidad de desarrollarse profesionalmente en su práctica corporal a través del reconocimiento, viajes por los distintos países donde existen este tipo de concursos y remuneración por sus triunfos, por ofrecer talleres y shows en diversos eventos relacionados a la afición salsera del mundo. Pero además de todo eso, es la posibilidad de actualizar en la extraordinariedad del concurso a la mujer cotidiana con sus luchas, ideales y deseos, Erika Bautista comenta: “Desde la cultura una chica realmente necesita esa fuerza de por decir, yo soy la persona, estoy aquí y tengo algo bueno que mostrar de mi persona como mujer al mundo. Y tengo esta propuesta que es diferente a la de un hombre e incluso que a la de cualquier mujer” (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo del 2018).

Ante este desarrollo sobre la música, el baile, el cuerpo y sus reconocimientos se debe tener presente que el contexto en el que toma lugar la práctica de las bailarinas obedece a una estructura patriarcal, en la que a pesar de todas las conquistas que han obtenido las bailarinas por desempeñarse en su profesión de manera independiente, la evaluación y la pequeña posibilidad de poder sostenerse económicamente de bailar como solistas aún están sujetas a imaginarios femeninos cargados de estigma sobre cómo debe ser una mujer.

El concurso exige mucho de sus participantes, como cualquier exigencia en otros ámbitos donde poco a poco algunas mujeres van probando que es posible realizarse y colocar nuevos paradigmas. En este caso, que es posible ser solista en un baile de pareja, que es posible retomar ese “ser dueñas” del escenario de las primeras rumberas y que si bien se siguen perpetuando estereotipos de género es desde estos mismos que se generan circunstancias de autonomía para las bailarinas. Nuevamente cito a Erika Bautista “En nuestra sociedad aunque se haya luchado por la equidad las chicas siguen teniendo un papel secundario, no es el mismo papel que desempeña un hombre. Desde ahí las chicas tienen una desventaja. El baile es expresión, tienes que expresar algo nuevo. La gente no está acostumbrada a ver a una mujer ahí parada” (Bautista, Erika, comunicación personal, 15 de Marzo del 2018). Cierro este capítulo con el profundo deseo de que la gente, no solo se habitúe, sino que comprenda, respete y aprecie a la mujer en la infinidad de sus posibilidades.

Hacia dónde se dirige esta investigación

Así como en la cotidianidad se cuestionan los roles y estereotipos de género esto se va a reflejar en el Lady Style y las competencias de Salsa. Van apareciendo propuestas como la de Ben Hammond, un bailarín cuyos recientes shows consisten en que él se viste y maquilla como bailarina y presenta una coreografía de Lady Style.

Fotografía 18. Ben Hammond en OSBF 2020



Fuente: (la capital salsa de México 2020)

Los eventos de salsa comienzan a tomar postura respecto a las preferencias sexuales y de la forma de expresar tanto el género como la sensualidad. Es el caso, por ejemplo, del Fusion International Dance Competition de la Ciudad de México, que el 27 de Junio de 2020 publica esta versión de su logo con la siguiente descripción: “Un mes donde celebramos el progreso, la libertad y la igualdad, entendiendo que la diversidad nos fortalece ya que podemos declarar que el AMOR SIEMPRE GANA. #LGBTTTI Dale Like y Comparte — me siento orgulloso(a)”. Sería interesante conocer el impacto de estos pronunciamientos en las ediciones futuras de estos congresos, aunque se sabrá

dentro de unos años debido a la emergencia sanitaria por Covid19 del 2020 que ha hecho recorrer a los congresos sus fechas de realización.

Imagen 20. Actualización de fotografía de perfil en el Facebook de Fusion SalsaFest del 20 de Junio de 2020



Fuente: (Fusion SalsaFest 2020)

Finalmente, quedaría para investigaciones posteriores el Lady Style en otros géneros que, así como la salsa, se pensaban para bailarse en pareja y que se abren a esta forma en que tanto hombres como mujeres pueden expresarse en el género dancístico de manera independiente. Por ejemplo, el Bachata *Lady Style*.

Imagen 20. Propaganda del seminario de Bachata *Lady Style* impartido en el marco del *Fusion International Dance Competition 2020*



Fuente: (Fusion SalsaFest 2019)

Cierro con este comentario de Estefanía Ortiz a quien en entrevista le pregunté sobre el impacto de tener jurados hombres para competencias solistas de mujeres, a lo que respondió: Es indistinto si tienes conocimiento de la técnica, si tienes conocimiento de muchísimas cosas. En cuanto a la salsa, es decir, tiempos, si es brazos, no sé todo. También los tipos (los hombres) pueden ver cómo es más efectivo, son profesionales ¿no? Tienen ese ojo para ver que estás bailando bien o que está mal (Ortiz, Estefanía, comunicación personal, 18 de marzo de 2018). Las diferencias en el estilo no se pelean con el conocimiento que se pueda dominar de ambas, me parece valioso este punto de vista que no pretende colocar a nadie en su lugar sino que permite a cada quien colocarse donde mejor pueda expresar su creatividad, con todo el esfuerzo corporal, artístico y emocional que ello implica. Considero que puede ser un camino a fortalecer dentro de los estudios corporales y etnomusicológicos, en los que se libera de victimizaciones a los sujetos para devolverles su capacidad de decidir y el impacto de ello en el campo que se estudia. En este caso la corporalidad, más allá de su construcción y aprendizaje a través de generaciones, asoma de posibilidad de quedar sujeta a la voluntad de su ejecutante: una mujer habitante del mundo actual, posiblemente consciente de las luchas femeninas y sus progresos, posiblemente coherente con ello y comprometida a revolucionar desde su práctica.

Conclusiones

La solista femenina de salsa manifiesta en su práctica un baile construido por diversas situaciones que abarcan desde su origen, su relativa estandarización al hacerse presente en los concursos de baile y, por supuesto, sujeto a las decisiones e innovaciones por parte de sus intérpretes. Aunque obedece a una dinámica heteronormada, donde está claro lo femenino y lo masculino como contrastes, no impide a algunas mujeres empoderarse a través del beneficio que les otorga la premiación, aun cuando este reconocimiento favorezca a un pequeño porcentaje del total de bailarinas que concursan y dedican tiempo, esfuerzo y dinero en su práctica. Considero que la clave para comprender con mayor profundidad todo lo expuesto respecto al concurso es considerar que es decisión de ellas acatar toda la normativa histórica, musical y dancística porque también es real la independencia y autorrealización que las bailarinas generan para sí, aun si la probabilidad de ser premiadas resulte pequeña.

Es la música, entonces, una herramienta contundente en su interpretación por ser punto de partida para desarrollar su discurso (guión). La música de salsa en su conjunto es materia prima para esta interpretación solista. Me refiero a en su conjunto por todos los elementos que la componen y sugieren significado en torno a lo femenino, la negritud, el cuerpo de la mujer, su forma de bailar, de seducir, sus raíces, su herencia, la música en sí, el toque de tambor, clave, congas, trompeta, trombón, piano, flauta, varios más, y como ella le da forma a todo eso con sus movimientos.

La música, por su naturaleza, irá construyendo nuevos discursos que atañen a una realidad en donde existe mayor conciencia sobre la femineidad, su deconstrucción y una postura política que replantee esos valores del siglo pasado sobre la sensualidad, la corporalidad, el gozo y el valor que se reconoce a cada mujer que decide enfrentarse sola ante un escenario a expresarse a través del baile.

Por otro lado, no quisiera dejar de mencionar en este apartado que claramente el género determina mucho la experiencia sobre este estilo solista, siendo diferente para hombres y mujeres. No dudo en las posibilidades que esta modalidad abre para los hombres, pero puedo hablar por la gran oportunidad que ofrece a las mujeres de

crecer en su formación artística sin la necesidad de una pareja, e incluso generando nuevas categorías donde dos mujeres pueden bailar en pareja y calificar para premios internacionales.

La salsa, por el lado musical, podría no estar aún a la vanguardia. Son aun pocas las orquestas que consideran miembros femeninos y las actuales productoras del estilo siguen reproduciendo, en su mayoría, música que perpetúa viejos valores. Pero lentamente se han generado nuevas propuestas donde las mujeres toman instrumentos en los que pocas veces vemos a una ejecutante. Así mismo un discurso diferente en el que se aprecia otra perspectiva sobre temas como el amor, la política y ellas mismas.

Por el lado dancístico, considero que la salsa ha logrado mayor inclusión con esta apertura de categorías que convocan a niños, jóvenes, adultos, gente mayor, mujeres y hombres solistas, en pareja, en grupo, etc. Por supuesto que existe un grado de exigencia como en todas las actividades deportivas y artísticas. La vía más inmediata a la creatividad es en muchas ocasiones la disciplina y determinación.

Para cerrar este apartado y el trabajo mismo, quisiera destacar la importancia de esa teatralidad presente en la interpretación de la Solista. Es un guión, como se mencionaba antes, que se constituye por elementos de la música, del cuerpo y presentación visual de la bailarina, de su baile y la intención con la que lo ejecuta.

Pero los dos minutos que dura su pieza no es toda ella, porque cuando baja del escenario deja su personaje y continúa ese andar en que ser mujer sigue marcando diferencias y dilemas con los que, considero, todas tratamos de tomar el rumbo más conveniente. No solo para nosotras, sino para quienes no pudieron decidir en el pasado y para quienes vienen detrás con nuevas dudas, habilidades, inquietudes y asuntos que decir-cantar-bailar.

APENDICE

1. Estructura de las entrevistas para 2018

Categoría Amateur y Profesional

- 1) Por favor, di tu nombre, edad, estado de procedencia y en caso de que representes a otro estado del que procedes menciónalo por favor
- 2) ¿Qué te motiva a concursar en la Categoría Solista?
- 3) ¿Qué pieza bailarás para este concurso y qué te llevó a escogerla?
- 4) ¿A qué aspectos le diste importancia al momento de hacer la edición?
- 5) Trata de recordar alguna otra canción que hayas bailado para concurso o presentación de la que también puedas mencionarme algo como lo que acabas de decir sobre la canción de este evento.
- 6) Resumiendo ¿Qué características debe tener una canción para montaje de coreografía Solista Femenino?
- 7) ¿Tienes entrenador, entrenadora o algún tipo de asesoría para prepararte?

SI

¿Desde cuándo y cómo comienzan a trabajar en conjunto?

¿De qué manera colabora para tu participación?

Cuando llega a haber desacuerdos respecto a algunas decisiones ¿Qué acciones toman?

¿Tiene ventajas contar con este tipo de trabajo a comparación de las bailarinas que no lo tienen?

NO

¿por qué?

¿Alguna vez has trabajado en conjunto con entrenador(a)? ¿Cuál fue tu experiencia?

¿Consideras que existen ventajas del entrenamiento independiente sobre el trabajo en equipo y constante negociación que realizan otras concursantes?

- 8) Respecto a los diversos estilos de Salsa ¿hay alguno de tu preferencia para concursar? ¿Crees que deba interpretarse un solo estilo para concursar o abarcar más de uno?
- 9) ¿Si pudieras cambiar algún rubro de la tabla de porcentajes, o hacer re-ajustes sobre ella, que cambiarías? ¿O consideras que así está bien, por qué?
- 10) ¿A qué personas consideras como influencia para tu interpretación como bailarina de Salsa? No tienen que ser exclusivamente mujeres.

Jurado

- 1) Por favor, di tu nombre completo, país o estado de procedencia y una breve semblanza de tu carrera como bailarín (a), es decir, si te enfocas en alguna interpretación dancística en específico o si eres parte de algún proyecto en referencia al baile.
- 2) En tu experiencia como jurado ¿Existe alguna categoría por la que sientas mayor interés o en la que puedas aportar puntos de vista más específicos por tu trayectoria?

- 3) ¿Cuál es tu expectativa ante las diferentes mujeres que concursan en la categoría Solista Femenino? ¿Qué esperas de sus interpretaciones?
- 4) Respecto a los diversos estilos de Salsa y la interpretación femenina solista ¿hay alguno de tu preferencia? ¿Crees que deba interpretarse un solo estilo para concursar o abarcar más de uno?
- 5) ¿Consideras que las canciones deben cumplir características específicas para montaje de coreografía Solista Femenino?
Si- ¿Cuáles y por qué?
No- ¿por qué?
- 6) ¿Si pudieras cambiar algún rubro de la tabla de porcentajes, o hacer re-ajustes sobre ella, que cambiarías? ¿O consideras que así está bien?
- 7) Considerando todo lo tratado en esta entrevista, por favor menciona 5 palabras, que se relacionen con una bailarina solista de Salsa.

Bibliografía y referencias

- @burgosdanceshoes. *Instagram*. 20 de 06 de 2019. <https://www.instagram.com/p/By8dWnShmyk/>.
- . *Instagram*. 13 de 08 de 2019. <https://www.instagram.com/p/B1IbA0-BNAw/>.
- @deliamadera. *Instagram*. 29 de 11 de 2018. https://www.instagram.com/p/BnFMVqDli7_/.
- @karelflores. *Instagram*. 19 de 04 de 2019. <https://www.instagram.com/p/Bwmw0Jrhy4P/>.
- @nataliavillanuevaortecho. *Instagram*. 14 de 08 de 2017. <https://www.instagram.com/p/BXxquewjea8/>.
- @raquelobaton. 07 de 02 de 2022. <https://www.instagram.com/p/CZreq3SrMUZ/>.
- Andrés, Osorio. *Semana*. 30 de 06 de 2016. <https://www.semana.com/musica/articulo/la-fania-all-stars-en-africa-concierto-hector-lavoe/49556/>.
- Aprodanza. *Youtube*. 24 de 06 de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=GJkzllcjVc0>.
- Bardavio, Georgina. *Escuela Thuya*. s.f. <https://escuela.thuya.com/766-conceptos-principales-del-maquillaje-teatral/> (último acceso: 27 de 03 de 2020).
- En Clave*. Dirigido por Natatcha Estébanez. Producido por WGBH Educational Foundation. Interpretado por Rubén Blades. 1993.
- Blades, Rubén. *Siembra*. 3. 1978. CD.
- Blanco, Maykel. *Dale lo que lleva*. 2013. Live Session.
- Butler, Judith. «Actos performativos y construcción del género.» Editado por Sue-Ellen Case. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Johns Hopkins University Press), 1990: 270-282.
- Castro, Maricruz. «Recepción periodística, cine de autory el Caribe cinematográfico.» En *Sensibilidades negras y mulatas en la narrativa audiovisual del Siglo XX*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018.
- Commons, Wikimedia. 02 de 04 de 2010. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3-2_2-3_son_clave.png.
- De las Casas, Bartolomé. «Brevisima relación de la destrucción de las Indias.» Universidad de Antioquia, 2011.
- De Lauretis, Teresa. «La tecnología del género.» En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30. London: Macmillan Press, 1989.
- Echeverría, Bolívar. «El juego, la fiesta y el arte.» Quito, Ecuador, 2001. 8.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra, 2004.

- Esteban, Mari Luz. «Antropología encarnada. Antropología desde una misma.» *Papeles del CEIC*, 06 2004.
- Fernández, Yesenia. «Los itinerarios de la rumba y las intermitencias del cuerpo negro.» En *Sensibilidades mulatas y negras en las narrativas audiovisuales del siglo XX*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018.
- Fusion SalsaFest. *Facebook*. 20 de 06 de 2020.
<https://www.facebook.com/fusionsalsafest/photos/a.232697916772787/4005311376178070>.
- . *Facebook*. 2019. https://www.facebook.com/fusionsalsafest/photos/?ref=page_internal.
- Gardeta, Carles. «Jazzitis.» s.f. <http://www.jazzitis.com/articulos/la-mujer-jazz-anos-40/> (último acceso: 19 de 02 de 2020).
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1959.
- GT Dance Photo.
- Havana d' Primera. «Me dicen Cuba.» *La vuelta al mundo*. Comp. Alexander Abreu. 4. 2015. CD.
- Hernández Prado, José. «El gusto humano por la música. Las observaciones de Thomas Reid, el filósofo del sentido común.» En *Música, Sociedad y Cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, de Alan Edmundo Granados Sevilla y Jose Hernández Prado, 420. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- la capital salsera de México, Oaxaca. *Facebook*. 07 de 04 de 2020.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/a.800932353303436/3019438434786139>.
- La capital salsera de México, Oaxaca. *Facebook*. 26 de 06 de 2016.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/a.802008043195867/1130671013662900>.
- . *Facebook*. 22 de 01 de 2019.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/a.802008043195867/2159218927474765>.
- . *Facebook*. 05 de 07 de 2016.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/a.1136411459755522/1136410393088962>.
- . *Facebook*. 22 de 01 de 2018.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL>.

- . *Facebook*. 2018.
[https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/?ref=page_ternal](https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/?ref=page_internal).
- La Capital Salsera de México, Oaxaca. *Facebook*. 16 de 01 de 2017.
<https://www.facebook.com/OAXACASALSAYBACHATAFESTIVAL/photos/a.800932353303436/1334940419902624>.
- Lauretis, Teresa De. «La tecnología del género.» En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30. London: Macmillan Press, 1989.
- Martínez, Jorge. *Reglamento para las categorías solista amateur y profesional, hombres/mujeres*. 22: 01, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. «The Body in its Sexual Being.» En *Phenomenology of perception*, traducido por Collin Smith. Boston: Routledge and Keagan Paul, 1962.
- Montero, Susana. *International Dance Examinations Board*. 22 de 03 de 2013.
<https://www.istd.org/news/istd-news/a-life-in-salsa/> (último acceso: 27 de 02 de 2020).
- Ortíz, Fernando. «IV. Los ritmos y las melodías en la música africana.» En *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Editorial Música Mundana Maqueda, 1998.
- Perez, Carlos. *Los bailes de Salón*. 2017. <http://www.losbailesdesalon.com>.
- Pérez, José. *Los bailes de Salón*. s.f.
<http://www.losbailesdesalon.com/reportajes/reporsa7tipossalsa.html> (último acceso: 26 de 02 de 2020).
- Quintero, Angel. «El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las música mulatas a la modernidad eurocéntrica convencional.» En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- . *Migration and Worldview in Salsa Music*. Texas: University of Texas Press, 2003.
- Rodríguez, Victoria Eli. *herencialatina.com*. 11 de 2004.
http://www.herencialatina.com/Musica%20Cubana/musica_de_Cuba.htm (último acceso: 22 de 03 de 2020).
- Saiz, Laura. *Webconsultas*. 2017 de 09 de 29. <https://www.webconsultas.com/ejercicio-y-deporte/vida-activa/boot-camp-entrenamiento-militar-para-civiles-10642> (último acceso: 2020 de 03 de 26).
- Salsa Ksino en Línea*. 27 de 02 de 2014.
<http://salsaksinoenlinea.blogspot.com/2014/02/sabias-son-los-shines-en-el-baile-de-la.html> (último acceso: 27 de 02 de 2020).
- SalsaCam. *Facebook*. 2017. <https://www.facebook.com/SalsaCam>.

- Salsaventura. *Youtube*. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=AQFVCR2v6-w&t=71s>.
- SalsolicosAnonimos. *YouTube*. 10 de 12 de 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=0KPIFRbz518>.
- Sanchez, Carolina. «Archivo visual y fotográfico personal.» 2017.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory*. Universidad de Michigan: Drama Book Specialists, 1977.
- Sonora Ponceña. «Moreno soy.» *Energized*. 1979. CD.
- Suarez, V.L. 2012.
<http://www.raco.car/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102462/1635199>.
- Tovalín, Luisa. *Revisión historiográfica de la mujer como instrumentista de jazz*. Ciudad de México: Universidad Internacional de la Rioja, 2015.
- Turner, Victor. *Antropología del ritual*. Editado por Ingrid Geist. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México), Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escual Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Ulloa, Alejandro. *La salsa en discusión, música popular e historia cultural*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, 2009.

Entrevistas

- Alducin, Diana 3er lugar en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2018
- Alí, Jennifer, concursante en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2018
- Aquino, Nohemí, concursante en Categoría Salsa Solista Femenino Profesional, comunicación personal, 17 de Marzo de 2018
- Ávila, Evelyn, 2do lugar en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2018
- Baez, Greysa, Juez del OSBF, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018
- Bautista, Erika, Juez del OSBF, comunicación personal, 15 de Marzo de 2018
- Castillo, Milena, 1er lugar en categoría Salsa Solista Femenino Profesional, comunicación personal, 18 de Marzo de 2017

Cervantes, Jana, 1er lugar en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018

Colón, Dicky, comunicación personal, 21 de marzo de 2018

Conuezy, Nadia, bailarina profesional, comunicación personal, 4 de febrero del 2020

Flores, Diana, concursante en categoría Salsa Solista Femenino Amateur comunicación personal, 17 de Marzo de 2017

Fontán, Gabriela, concursante en la categor categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 26 de Marzo de 2018

Gauyacs, Sandra, concursante en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de Marzo de 2017

González, Pedro, concursante en categoría Salsa Solista Masculino Profesional, 16 de Marzo de 2018

López, Belén, concursante en Categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018

López, Joel, Juez del OSBF, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018

Martínez, Jorge, anfitrión y organizador del OSBF, comunicación personal, 17 de febrero de 2017

Martínez, Karen, bailarina de Salsa y hermana de Jorge Martínez organizador del OSBF, comunicación personal, 10 de Marzo de 2018

Muñoz, Omar, Juez del OSBF, comunicación personal, 18 de Marzo de 2018

Ortíz, Estefanía, 2do lugar de la Categoría Solista Femenino Profesional, comunicación personal, 18 de marzo de 2018

Rodríguez, Teresita, concursante en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2017

Romero, Melisa, 1er Lugar en categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 18 de marzo de 2017

Romero, Melisa, concursante en Categoría Salsa Solista Femenino Amateur, comunicación personal, 16 de Marzo de 2018

Roque, Alejandra, comunicación personal, 5 de Marzo de 2020

Toledo, Carlos, comunicación personal, 7 de julio de 2020

