



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

## **Salseridad en la CDMX:**

### **Performatividad, discurso, género, baile, sujetos y poder.**

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
Maestro en Música (Etnomusicología)

PRESENTA

Luis Alberto Marmolejo Vidal

TUTORA

Dra. Marina Alonso Bolaños  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Ciudad de México, Junio 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A Guadalupe Ávalos Cárdenas

A Luis Vidal Díaz

Mis abuelitxs. Lxs llevo en cada paso de baile,  
mis maesrtxs en muchas artes que salen del corazón...

A mi mamá, Ana María Vidal, mi primera maestra de la salsa

A Miguel, a mi hermano Miguelito por su apoyo incondicional

A mi tía Bety, mi tía Lydia, mi tía Rosy, mis tíxs, primxs: siempre animándome, siempre acompañándome en las aventuras de la vida, en las aventuras salseras

A mis queridxs amigxs salserxs, a mis amigxs todxs

A mis amigxs maricas, lenchas, jotxs, disidentes y lgbtqiap2\*+

Agradezco profundamente a mi querida tutora Marina Alonso, por su paciencia, contagiarme ánimo, confianza, orientación, comentarios, observaciones y por creer en mí y esta investigación siempre. Personas como ella, hacen de la academia una experiencia que vale la pena vivir y compartir.

Muchísimas gracias, queridxs profes, Kelley, Lizette, Vilka, Teresa, Gonzalo, por su amable lectura, comentarios y apoyo en estos tiempos difíciles.

Gracias Taly, Polo, por compartir el etno-camino y, sobre todo, la amistad conmigo.

Agradezco a la UNAM, por abrirme sus puertas una vez más, gracias a lxs trabajadorxs, profesorxs y compañerxs que la habitan y la mantienen como un espacio crítico y de avance para el conocimiento, de diálogo y de oportunidades para el desarrollo individual y colectivo.

Declaro bajo protesta de decir verdad que la presente obra se conduce bajo el código de ética de la Universidad Nacional Autónoma de México y que el contenido aquí expresado es producto de mi investigación y reflexión personal, citando autores y sus ideas donde corresponde. Declaro que no tengo ningún conflicto de interés y que este texto no persigue fines proselitistas religiosos ni partidistas.

# Índice

Introducción	5
Capítulo 1 – La salsa	13
<i>1.1 - Estudiar la salsa</i>	23
<i>1.2 - La escena salsaera de la CDMX</i>	26
Capítulo 2 – La Salseridad	56
<i>2.1 - Salseridad</i>	61
<i>2.2 - Salseridad, dimensionalidad, dinámica,         inteligibilidad, límites y alcances</i>	69
Capítulo 3 – Otras salseridades son posibles	80
<i>3.1 - El laboratorio-taller de salsa con perspectiva de género</i>	92
Conclusiones	103
Bibliografía	108

*Salseridad en la CDMX:  
Performatividad, discurso, género, baile, sujetxs y poder.*

## **Introducción**

Salsear en la Ciudad, salsear de día, de noche, de gala o en ropa de diario es parte del acontecer cotidiano en nuestra urbe. Para salsear, no se requiere más que un poco de disposición, dejarse llevar por la música, fluir con ella. Esta investigación inicia, en buena medida, de la pregunta sobre la forma en que la salsa ha impactado mi vida después de unos 10 años de estar *en-salsado* de manera intensa, y de cómo podríamos comprender mejor el fenómeno música-baile que conocemos como *salsa* en interacción con lxs habitantes de nuestra ciudad; sobre cómo han configurado muchas personas sus subjetividades, discursividades y corporalidades en y a través de salsa; sobre cómo las relaciones de poder y los imaginarios configuran la práctica salsera, y al hacerlo también rastrear y proponer gestos, movimientos y acciones que apunten a transformar o reconfigurar todo aquello heredado o aprendido y susceptible de mejora; es decir, la agencia dentro de la salsa como una forma de poder constructor, reconfigurador o actualizador de la experiencia y de la subjetividad.

Una exploración rápida revela la transversalidad social de la salsa en la vida musical de lxs ciudadinxs; por ejemplo, podemos encontrar en prácticamente todas las Alcaldías de la CDMX, lugares donde la salsa suena y se baila: salones de baile (calculo que aproximadamente entre 25 salones/bares con música salsera en vivo), plazas públicas, tianguis, fiestas privadas, etc. La salsa es sinónimo, para muchxs de nosotrxs, de alegría, de un entusiasmo que (casi) siempre está acompañado de la fiesta, del baile; pero no sólo de esos momentos, también la encontramos tejida con la cotidianidad: justo en estos momentos mientras yo escribo, escucho salsa, y en la mañana, en contra esquina de mi casa, donde un autolavado abría sus puertas a lxs clientes, una salsa se escuchaba con fuerza hasta el otro lado de la acera y más allá, quizá.

Salsersxs por aquí, salsersxs por allá. ¿Por qué bailamos salsa los ciudadanos?, ¿hay acaso algo más que la recreación detrás de la performance de esta música?, ¿y si nos aventuramos a hacer una interpretación del discurso —la interpretación pensada como una suerte de baile hermenéutico también— y de la fiesta, de la rumba, como un espacio de liberación y de ruptura con la enajenación de la vida ajetreada de ciudad?

Mi investigación se ubica en un mundo reducido de investigaciones sobre la salsa como fenómeno música-baile en México en general y la CDMX en particular. Si bien existen algunos trabajos en México que hacen un recuento histórico de la salsa y su desarrollo en el país, por ejemplo Figueroa (1996) y Montalvo (2008); el baile salsero (el estilo *en línea*, como la tesis de López (2016)) y la construcción de identidad a partir de la música salsera en Tepito, Ávila (2009), poco se ha hecho en el terreno de la construcción de la subjetividad, de la pregunta sobre el (micro)poder y su dinamismo: los vectores del mismo que generan nudos y tensiones dentro de la subjetividad y dentro de una escena que, además, dialoga con otras dimensiones igual de complejas de la subjetividad y de la colectividad como la clase, la racialidad, el género, la economía, las corporalidades, etc. Pese a lo difícil que es generar una interpretación que pudiera dar cuenta de toda esa complejidad de manera cabal, de sus bordes y sus cruces, a lo largo del presente trabajo intentaré explicar algunas formas en que se puede observar en los discursos y en los actos performáticos una dinámica dialógica entre las diversos componentes de un entramado (micro)político complejo. El centro de esta propuesta busca generar un paradigma de interpretación que problematice a partir de datos empíricos dichos factores y poder dar pautas que guíen una hermenéutica del fenómeno para futuras investigaciones de estos y otros posibles entrecruzamientos.

Obras similares existen en otros países como el trabajo de Washburne (2008), que nos comparte la experiencia de primera mano de un músico de salsa y su interpretación de las complejidades y disputas en el ámbito de la interpretación musical de la salsa en Estados Unidos a través del trabajo etnográfico. Las tensiones que se generan en la labor, por ejemplo, de la industria de los clubes de baile y las orquestas salseras (Washbourne, 2008:124), que compiten de manera férrea entre ellas para conseguir clientes, por un lado, y lxs músicxs por conseguir los mejores *gigs* (eventos musicales, generalmente en estos espacios) desde la

década de los 90 en Nueva York debido, entre otras cosas, al cierre de algunos salones de baile.

En la presente obra pretendo hacer un acercamiento sucinto desde una mirada reflexiva a la vida salsera de la Ciudad de México desde los discursos que he capturado en conversaciones informales y eventos a los que he asistido, de algunos ejemplos de vida alrededor de la salsa, y también los conflictos que detecto dentro de la escena salsera. En el transcurso de los años, ya sea bailando en bares, salones de baile, en sonideros, en la calle, en la fiesta con amigos, tocando salsa en escenarios tan dispares como podría ser un auditorio en una casa de cultura en Milpa Alta o una sala-comedor en una fiesta para celebrar un cumpleaños, o el encuentro de salseros del Centro Nacional de las Artes sobre Av. Tlalpan donde tuve mi primer beso (ok, quizá ahí no me concentré tanto en otras cosas que no fuera aquél, aquél...), aquí y allá he visto una gran diversidad de posibilidades de vivencias en y a través de la salsa que me interpela y genera preguntas sobre la caracterización de esta actividad musical en la urbe. ¿Cómo clasificamos la práctica de la salsa?, ¿cómo hacemos distinciones entre diferentes formas de vivirla?

Sospecho, por ejemplo, en el primer capítulo, que existe una especie de estafeta generacional a través de la salsa, que continúa y es heredera (aunque de manera sincrónica, como presento más adelante), del mundo de los salones de baile en la primera mitad del siglo pasado; lxs hijxs o nietxs de muchxs bailadorxs de aquella época ahora frecuentan los salones de baile salseros, y aunque ya no saben muchos bailar danzón, pervive el sentido del baile como experiencia que establece vínculos significativos y que, asimismo, se convierte en eje importante de la vida de lxs participantes, compartiendo una emotividad y un hábito que antaño tenían lxs asistentes a los salones antiguos. He detectado a través del discurso algunas pistas de un imaginario que ha romantizado a los bailes antiguos, con todo lo que eso implica: quien baila danzón y mambo, es bien visto por algunxs bailadores salserxs; “es un conocedor”, quien sabe cantar bolero, dentro del mundo de quienes cantamos salsa “es un cantante”.

En el capítulo I, hablaré de cómo la salsa forma parte de este conglomerado genérico conocido como *música tropical* dentro del imaginario clasificatorio musical de lxs otrora

defeñxs<sup>1</sup>; en él se aglutinan no sólo varios estilos y géneros de música como la salsa, la bachata, la kizomba y el merengue —por mencionar algunos— sino también prácticas bien definidas: los famosos *sonideros* (fiestas urbanas con Djs de música tropical, especialmente salsa y cumbia), clases, congresos y la llamada *vida nocturna*, en general. Este conglomerado de elementos lo llamaré *escena tropical*, término que discutiré retomando las investigaciones sobre la apropiación de los géneros venidos del Caribe en la primera mitad del siglo pasado.

También en el primer capítulo revisaré brevemente el concepto de *escena*<sup>2</sup> y cómo se puede emplear para el caso de la salsa en la CDMX, al mismo tiempo, problematizo la categoría y trato de complementarla con algunos otros elementos que me permitan generar una propuesta de análisis que nutra o interactúe con otros modelos.

En el segundo capítulo continuo con esta problematización del análisis de la salsa como fenómeno baile-música complejo y profundizo en dos construcciones teóricas analíticas para desarrollar lo que llamo *salsividad*, que me permitirá hacer una propuesta más compleja hacia una caracterización de la salsa en la Ciudad de México: el performance y el discurso. Ambas dimensiones creo que aportan elementos que se nutren mutuamente y que permiten generar observables contrastables, confluencias y contextos de esta práctica musical, así como su ubicación y contextualización con respecto a otras expresiones musicales y prácticas extramusicales. Entenderé al baile como parte integral del performance de género y al mismo tiempo considerarlo discurso que dialoga entre lxs participantes y con la sociedad que mira a la pareja; vemos cómo las parejas del mismo género presentan una ruptura con la normatividad, pero al mismo tiempo encuentran un espacio de tolerancia e incluso aceptación en algunos lugares antes privilegiados, como los concursos de baile. También problematizo si es posible en la urbanidad hablar de comunidades salseras que están más o menos bien definidas y que giran en torno a ciertas actividades específicas, una de ellas, quizá la más visible y estudiada, la de los grupos y escuelas que ofrecen clases de baile, y ésta, a su vez, vinculadas a los salones de baile, espacios donde, naturalmente, se generaron estrategias de

---

<sup>1</sup> Hasta 2016 la Ciudad de México fue llamada oficialmente Distrito Federal, de ahí el gentilicio “defeñx”.

<sup>2</sup> Una escena musical es una red de relaciones entre elementos vinculados a una práctica musical. Hablaré de este concepto con más detenimiento en el primer capítulo.

negocio al permitir que grupos de baile independientes usaran sus instalaciones en días en los que no hay eventos para impartir clases a grupos muy numerosos.

En la búsqueda de información sobre el performance y el discurso, decido utilizar (de manera principal, pero no únicamente), una metodología autoetnográfica. Siguiendo a Blanco (2012), ésta nutre la actividad investigativa y sus métodos de obtención de datos a partir de la relación investigadorx-informantes y hace una revisión epistémica en el orden sujeto-objeto, que incidió en los métodos no sólo de la investigación cualitativa sino en la manera de hacer etnografía, enfatizando la necesidad de hacer evidente la subjetividad de lxs investigadorxs, resaltar elementos antes no vistos o descartados como poco objetivos, como las emociones, los sentimientos, los deseos, desacuerdos y otras minucias que normalmente se quedaban en el diario personal de lxs investigadorxs. Todo esto pasando desde paradigmas de autobiografía en sus inicios hasta actuales propuestas de complejas narrativas donde se intermezclan las voces de investigadorxs e interlocutorxs como co-constructores del dato, de la interpretación del dato y la negociación del sentido y la representación. Aspiro, en el presente trabajo, a generar una forma de horizontalidad epistémica a través de una transparencia de las intenciones y de las diferencias, las complicaciones y los problemas, sin dejar de ser una práctica reflexiva y crítica por contraste y similitud.

El paradigma de *observación participante* del que habla Guber (2001), donde lxs investigadorxs deciden insertarse en las actividades de las culturas estudiadas o de los fenómenos en la búsqueda de datos, es pertinente desde una óptica autoetnográfica toda vez que mi participación salsera no nace *ex profeso* para la investigación, sino que es esta investigación la que me permite hacer una reflexión crítica de mi experiencia pasada y generar una metodología para entender esos datos a partir de exponer mis diálogos internos, preocupaciones, intuiciones, emociones e inquietudes, que son la característica básica dentro del universo de herramientas de la autoetnografía, además de aquellas charlas y vivencias con otrxs para tratar de entender los contextos, tratar de interpretar lo que pasa alrededor del fenómeno, junto con lo que pasa al interior de mi propia subjetividad como un dato más a interpretar, contrastar y ser tomado en futuras investigaciones. Al tener en mi vida salsa desde muy pequeño (como escucha, muchos años más tarde como aprendiz de bailaror y luego como intérprete compositor de salsa), el proceso de des-naturalización me genera un reto

pero a la vez una riqueza en dos dimensiones; la primera, como participante crítico de una comunidad, con todo lo que eso implica en términos de acercamiento de primera mano de algunos detalles que no se observan siempre desde el *afuera*; y la segunda, como potenciador de reflexión-acción dentro de la práctica misma. Con esto último quiero enfatizar el trabajo que se puede hacer a nivel de la incidencia de una investigación en las políticas de la cotidianidad en un primer momento y quizá después en culturales de algunas instancias y de los mismos integrantes de las escenas, de los negociantes y comerciantes de la salsa; por ejemplo, recuerdo cuando un gerente no quería dejarnos entrar al salón Sociales Romo, argumentando que no estaba permitido entrar con zapatos-tenis, mi amenaza de demandar ante la Procuraduría Federal del Consumidor y otras instancias creo que tuvo impacto, toda vez que nunca volvieron a ponerme una condicionante tal en futuras ocasiones. Asimismo, los procesos de legitimación entre orquestas salseras, la cubanía salsera, los conflictos sindicales no son ajenos, el machismo casi perenne en la performance y en el baile también son un entramado de discursos que está ahí no sólo para ser analizados, sino para generar más preguntas y aventurarse a plantear posibles explicaciones y soluciones.

También en el aspecto metodológico debo mencionar que la mayoría de las voces ajenas plasmadas en este trabajo fueron resultado de conversaciones informales con amigxs y personas amigxs de amigxs del mundo salsero y de otros mundos que habito (habito algunas comunidades veganas, por ejemplo, donde conocí grandxs amigxs salserxs y veganxs, como mi querida amiga Lau o mi amigo Chimalli, salserxs bailadorxs de *hueso colorado*<sup>3</sup>). Me gusta particularmente este tipo de acercamientos, porque la confianza permite tener conversaciones más largas, con más detalles y, fundamentalmente, intercambiar sentires, pensares y construir planes, construir-nos juntxs. Hay algunas voces de las cuales decido no poner autorxs porque son comentarios que considero desafortunados o fruto del conflicto y no veo razón para usar nombres y sólo decido usar un nombre donde hubo una denuncia formal en la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) por violencia y homofobia; de modo que no es únicamente un asunto de rumores, de “oídas”, sino una acusación formal llevada a las instancias correspondientes. En este tenor también decido

---

<sup>3</sup> Expresión coloquial que significa que son personas muy afines o con un arraigo muy grande por la cosa en cuestión.

bloquear los nombres e identificadores en las imágenes que extraigo de Facebook, como parte de una breve ciber-etnografía<sup>4</sup>, conservando únicamente los discursos a través de capturas de pantalla modificadas.

Las redes están llenas de vida social salsera y requieren un estudio independiente, el mundo de discursos estalla ahí, pero me limito sólo a una participación mía y sus respuestas en el capítulo III. En este apartado de la etnografía digital incluiría que tanto las fotos como muchas de mis notas de campo las hice con un celular smartphone modelo Sony Xperia X Compact. Me parece relevante poner el nombre porque es un celular con una cámara con buena resolución en condiciones buenas de luz, pero no tanto en condiciones de poca iluminación, como es el caso de la mayoría de los eventos salseros a los que he ido. Decido sacrificar un poco esto porque acceder a un salón de baile con una cámara profesional no es sencillo, no sólo por lo difícil que puede ser justificarse para entrar, sino porque muchas cosas suceden mientras uno está bailando, y la cámara resulta una preocupación para alguien siempre, sobre todo en espacios con muchísima gente por todos lados y cuidar una cámara resulta una distracción cuando no es esencial la captura de fotos. Lo mismo con algunas de las notas de campo. Me resultaba al principio un poco incómodo escribir mucho texto en el celular, pero rápido me acostumbré y me pareció una gran ventaja para anotar datos en condiciones de poca luz y también para no parecer un ente extraño, ¿quién se pone a escribir cosas en una libreta en medio de un salón o en una fiesta salsera?, bueno, sí, es evidente que alguien que investiga o alguien que ama hacer tarea a todas horas, claro, pero el celular como herramienta en el trabajo de campo me facilitó muchísimo la toma de notas *in situ*.

En mis andares salseros de los últimos 10 años, creo que pude estar en aproximadamente 80-100 ocasiones salseras; sin embargo he perdido la cuenta de las veces que visité los espacios y los espacios mismos, pues tuve años en los que me daba a la tarea de conocer un lugar distinto cada mes (mi único criterio era la novedad en aquel entonces) y mis exploraciones me llevaron desde un macroevento salsero en la entonces Delegación Iztapalapa hasta un bar minúsculo con salsa y cumbia en vivo muy cerca de Tenayuca, en el Estado de México (que ya sale de los márgenes de esta investigación, pero pienso que la zona que rodea a la CDMX

---

<sup>4</sup> Mayans i Planells (2002) la ubican dentro de las ciber-antropologías, que buscan problematizar cómo se reproduce la vida social en el ciberespacio. También es llamada etnografía virtual o digital.

es rica en salseridades, hay contrastes interesantes como los grupos etarios que visitan algunos bares salseros en el Estado de México, me sorprendió ver, en algunas de mis expediciones a espacios del EdoMéx, a muchos jóvenes en salones de baile, pues casi no hay jóvenes (18-28,30 años) en la mayoría de los salones de la CDMX, más que los que van a veces en grupos grandes de compañías o escuelas de baile, pero lo dejaré para futuras investigaciones. Mi labor reflexiva más fuerte y mis visitas durante el periodo de esta investigación sólo abarcan los últimos dos años de esos 10 y decidí visitar espacios variados también, pero tratando de visitar espacios disímiles para poder tener al menos un ejemplo de diversas formas de eventos posibles; es decir, eventos organizados por el Estado, salones de baile, fiestas informales, etc.

Una parte de la movilidad para esta investigación fue en transporte público, pero las más de las veces fue en patines de ruedas, en línea. Aproximadamente un 70 por ciento de mi movilidad en la Ciudad la hago en patines en línea y esto me pareció una ventaja aprovechable y significativa en la investigación musical<sup>5</sup>. En un primer momento, permite escuchar la ciudad en rincones insospechados o encontrar lugares poco conocidos. Me encontré en mis andares por la Merced, por ejemplo, con un puesto de discos que vendía mezclas (llamadas también djsets) de sonideros y de otras personas con cumbias y salsas a precios muy bajos, o colecciones hechas por ellxs mismxs, lxs vendedorxs, de Héctor Lavoe, la Fania, salsas románticas y demás. Es un pequeño local de lona amarilla en una calle paralela a la calle General Anaya frente a un pequeño mercado, y fue un evento fortuito; en realidad, yo voy a esa calle a comprar algunas cosas para mi despensa y un día decidí cambiar mi ruta de regreso a casa y encontré sin planearlo en esa nueva ruta, ese lugar. También una vez encontré un grupo de manifestantes que descansaba y hacia la media noche (yo regresaba de un recorrido nocturno) me acerqué a su campamento atraído por el sonido característico de la campana de la salsa: estaban bailando felizmente. Creo que también ver a un patinador por las calles como si fuera un medio de transporte más resulta algo curioso para algunas

---

<sup>5</sup> De Walt & De Walt (2011) hacen referencia al uso de bicicleta o de las caminatas como formas de mapear los espacios para encontrar nuevos lugares o poder entrevistar a personas de manera menos formal, y que puedan dar información sobre lugares o eventos relevantes para las investigaciones.

personas y me ha servido como un detonante de conversaciones casuales que luego llevan, y muchas veces trato de llevar también, hacia temas salseros.

Patinar en las ciudades debería ser considerado un deporte extremo y no lo recomendaría sin una serie de consideraciones previas, como el uso de protecciones y muchas horas previas de prácticas y demás; sin embargo, me parece, sin duda, idóneo como método de mapeo y de exploración en contextos ciudadanos.

En suma, en el primer capítulo contextualizo la práctica salsera a través de un modelo escénico complementado por la dimensión discursiva y performativa, dando ejemplos y problematizando los cortes o límites y fronteras de la escena salsera frente a otras, haciendo énfasis en esta contextualización en la práctica del baile y algunos factores de análisis del discurso multimodal como datos sobre el género, la clase, la racialidad, etc. También comparto algunos apuntes sobre cómo se ha estudiado la salsa en otros textos y cómo podrían enriquecerse hacia un panorama que contemple elementos como el poder y otros en la caracterización de las escenas. En el segundo capítulo abordo la categoría salseridad como un cúmulo o nodo de performatividad y discursividad y su relación con la construcción de subjetividades atravesadas por una lógica del poder, que no sólo es opresivo, sino también productivo en la interacción, siguiendo a Arendt<sup>6</sup>. Por último, en el tercer capítulo problematizo la agencia como elemento motor de esta investigación y los resultados de una propuesta agencial para tratar de configurar otras salseridades que, a su vez, configuren otras formas de ser en y a través de la salsa desde una reflexión en el ámbito sexogenérico, tratando de abordar un problema de desigualdad de manera teórica y práctica nutrida por la investigación misma.

Originalmente pensada ésta como una exploración a la ciudad salsera, fui descubriendo y reorientando la investigación, confrontándome a cada paso y generando un proceso de auto-

---

<sup>6</sup> Para Arendt (2006), el poder es acción concertada, diferenciándolo de la violencia, la dominación y la autoridad. Para mí, esta acción no es sino un punto de inflexión en un proceso más amplio de un vector de fuerza que puede devenir en violencia en algún punto de su trayectoria cuando hay rupturas en esta concertación (ya sea de manera tácita o explícita) entre lxs involucradxs.

reflexividad en el que a través de la escritura iba observando y contrastando mis propias nociones de valor y sentido dentro de la práctica salsera.

En esta investigación quiero compartir una parte de mi subjetividad, mi *yo*, y mi *yo* salserx, mi salseridad; y desde esa base, con toda honestidad y horizontalidad, aspiro detonar diálogos con otrxs investigadorxs, salserxs, comunidades de bailadorxs y otrxs actorxs de las escenas salseras para tratar de comprendernos mejor a nosotrxs mismxs y a otrxs. Estos datos son, a su vez, mis aportaciones para un mosaico más amplio de datos de salserxs de la urbe, datos que pueden servir en algún momento para otras formas de bailar, cantar, para escucharnos más y mejor. No puedo sino entender a la música también como una práctica macro y micro-política, este texto problematiza el aspecto micro del poder, pero sin dejar de ver las asimetrías macro del poder, en particular el eje sexo-género. Es un tema que me atraviesa personalmente, pero no quisiera verlo sólo en un ámbito de la denuncia, sino desde un lugar muy salsero, un lugar recurrente en la salsa, una actitud importante, lógica de vida que inspira todo el tiempo: cuando me siento triste, cuando me siento contento; ese sentimiento y actitud frente a la adversidad, una resiliencia que resumen muy bien Lavoe y otrxs cantantes aquí y allá en sus pregones, ¡vamo'a echar pa'lante!, ¡pa'tras, ni pa'coger impulso! Que este texto sea un pregón así para todxs mis amigxs maricas, lenchas, jotxs, disidentes, lgbtqiap2\*+, que siempre hemos estado en la salsa, pero ahora ¡vamos a estar más!, je, je.

Agradezco de antemano la lectura, espero podamos dialogar pronto sobre este texto, queridx lectorx.

## Capítulo 1. La salsa

Sábado 5 de agosto de 2017, 12:30pm. Estoy viendo a mi abuelita y a mi abuelito bailar un pasodoble; la fiesta es por los noventa años de mi abuelito. Toda la familia se reúne y los ve bailar. Mi abuelita, Lupita, de 85 años, baila con una sonrisa discreta, pero visible; ella siempre fue una persona alegre y recatada, muy religiosa, pero crítica y de mucha fuerza de voluntad. Hoy baila con vestido y zapatos blancos, con su pelo recogido y mirada serena; mi abuelito, por otro lado, se mira serio, vestido de blanco y sombrero de ala ancha (del mismo color, para no desentonar), camisa y gasné (su vestimenta favorita), concentrado, con la postura siempre elegante, resistente. Con mucha delicadeza, con suavidad se mueven, sus movimientos son cortos, sus pies apenas se despegan del piso, sus brazos se entrecruzan y se les percibe concentrados. No cruzan sus miradas más que un poco, y por momentos.

El pasodoble de la grabación se cubre de aplausos al verlos comenzar, toda la familia aplaude al verlos bailar a tan avanzada edad: llevan ya 60 años juntos bailando sus músicas, bailando sus vidas, sus dificultades y sus momentos felices. El pasodoble lo han puesto por mi abuelito Luis, él fue torero en sus tiempos de juventud, y lo hizo con mucha destreza por algunos años (siempre nos contaba en las anécdotas de sobremesa que estaba en las más grandes plazas y en varios lugares del país) hasta que un día un toro lo embistió y no pudo esquivarlo: lo mandó al hospital, le rompió unas costillas, algunos golpes, moretones, casi pierde una pierna. Ante esto, decide no hacerlo más, pues –“mis hijas me necesitaban”–, dice siempre que nos cuenta la historia. Siete hijas tuvieron<sup>7</sup>. Mi abuelita fue una mujer realmente trabajadora, desde pequeña ayudaba a su mamá a repartir comida y quizá pudo ir a la universidad, pero a la muerte de su padre, cuando ella era muy joven, el hermano mayor asumió el papel del “hombre de la casa”; mi abuelita me contó que ella quería ir a la universidad y ser abogada, pero su hermano se lo prohibió. Ella era muy buena con los

---

<sup>7</sup> No entraré aquí en detalles sobre la forma en que el patriarcado afectó su vida, pero sí es importante notar la agencia y cómo mi abuelita fue una mujer resiliente, de lucha por la supervivencia individual (ella tenía cáncer, una parálisis, diabetes y otras enfermedades cuando todo esto narrado acontecía) y por su familia toda su vida.

números y estudió una carrera técnica de auxiliar contable y de eso trabajó casi toda su vida, además de estar al cuidado de sus 7 hijas.

Siempre he tenido conflicto con eso de la tauromaquia, desde la temprana adolescencia comencé mi viaje a favor del respeto a las vidas de los animales no humanos; pero, cuando veía a mis abuelitos bailar, por momentos olvidaba el vínculo de la tauromaquia con el pasodoble; éste deja de representar a mi abuelito el torero, para llevarme a otro lugar: a un abuelito grácil y amable, y, con esa imagen, a mí vienen recuerdos y la imagen de alguien que cuidó de mí en la infancia, con quien también aprendí lecciones importantes sobre la vida. Tras ser torero, se dedica a la construcción, llega a ser representante sindical, y lo traicionan, me cuenta, en un intento de huelga por mejores condiciones de trabajo allá en los años 50.

Junto con el danzón y el mambo, siempre que escucho el pasodoble mi mente se llena del recuerdo de la pareja bailando. Crecí con ellxs<sup>8</sup> siempre viéndoles bailar, escuchando música todos los días, todo el tiempo. Como es el caso también de algunas personas que conozco que crecieron al cuidado de sus abuelitos/as, el Fonógrafo se convierte en la estación radiofónica que configura buena parte de mi *infancia sonora*<sup>9</sup>. Es una estación de radio, 690AM en la Ciudad de México. Bajo el eslogan: “Música ligada a tu recuerdo”, se caracteriza por tener boleros, mambo, cha cha chá, danzones y música mexicana de la primera mitad del siglo XX: la cortinilla que anuncia la estación tiene un silbido. Hasta el día de hoy recuerdo la melodía, no la olvido, ni olvido a mis abuelitxs silbar, otro marcador sonoro de

---

<sup>8</sup> A lo largo de este trabajo usaré la *x* y la *e* para referirme a un plural neutro; es decir, en lugar de desdoblar todas las desinencias de género (a, o, e), usaré la *x* o la *e* como un marcador de posibilidades múltiples. Esto es fundamentalmente crítico de las categorías de género impregnadas en la lengua. Si bien no se puede pronunciar la *x*, se recomienda pensarla/leerla como *e* o no pensarla desde la pronunciación, simplemente verla como gesto en grafía de una disidencia genérica lingüística. En español no existe el género neutro gramatical más que en el llamado “artículo neutro”: *lo*; sin embargo, en aras de visualizar la crítica de género, decido usarlo de manera abundante en el texto.

<sup>9</sup> Si me preguntaran, ¿a qué sonaba tu infancia?, sin duda diría: a muchas cosas, pero mucho al Fonógrafo, a la música que ponían en esa estación. Todos los días escuchaba esa estación mientras comía, jugaba o hacía la tarea.

mi niñez. No puedo dejar de pensar y recordar los olores, las voces, los colores de la casa de mis abuelitos cada vez que escucho a Glen Miller, a la Sonora Matancera o Los Tres Diamantes.

Termina la canción, el pasodoble, entre aplausos y celulares por montones grabando la escena (la familia entera, unas 45 personas, se ha reunido en casa de una tía en la Ciudad de México para festejar al abuelito, pero en realidad festejamos a ambxs, verlxs bailar a tan avanzada edad juntxs es ya el festejo), se empieza a oír ahora un danzón: los aplausos no se dejan esperar, suben de intensidad: ¡que sigan bailando! (pensamos quizá todas las personas presentes). Deciden seguir bailando, probablemente emocionados por tanta familia reunida, por tanta emoción contenida, por tanta familia aplaudiendo, pero ya están cansados, puedo verlo en sus ojos, puedo verlo en sus pasos.

Ésa sería la última vez que vería a mi abuelito y abuelita bailar: ella moriría seis meses después, él nueve meses más tarde que ella.

Desde que era pequeño recuerdo que cada fiesta o reunión familiar era día de música y baile; a mi familia le gusta, como a un montón de familias ciudadinas de manera casi ritual y necesaria, bailar y bailar hasta altas horas de la madrugada. El baile parece ser esa feliz forma de pegamento social que alegra los espacios entre las pláticas y la hora de la comida, es el intersticio perfecto. Las tías (así les llamamos cariñosamente a las hermanas de mi mamá), lo mismo ponían música pop que cumbias, salsa, éxitos de los 80 y a veces boleros, danzones, bossa novas, y pasodobles “para lxs abuelitxs”. Las familias, sospecho, van generando prácticas de cariño y convivencia a través del reconocimiento de las afinidades generacionales de los llamados “géneros” o estilos musicales<sup>10</sup>; es decir, recuerdo siempre la apertura a nuevos bailes y espacio para que las primas y primos pusiéramos la música “de moda” y lo mismo bailaban adultos y jóvenes, convivir, bailar en familia es lo importante.

---

<sup>10</sup> No abordaré aquí la discusión sobre el concepto de “género musical” porque desbordaría los objetivos de este trabajo; no obstante, me parece que es una discusión pendiente y pertinente. La definición que da Camacho (2009) de *culturas musicales* me parece apropiada para poder hablar de la salsa como dispositivo de identidad que ayuda a la configuración de sentido. No obstante, apelaré a otros conceptos para tratar de caracterizar a la salsa en términos performativos y discursivos por la diversidad y fluidez de los comportamientos, lo explicaré más adelante.

Ahí en estas fiestas surgía la inquietud del baile en mí. Nunca vi bailar salsa a mis abuelites: “Es como lo que hacía Melón<sup>11</sup>”, decía mi abuelito sobre la salsa, “por ahí tengo unos discos de él, pero yo prefiero el son”, se refería al son cubano, más lento, creo más de su gusto.

En varias ocasiones durante mi infancia y adolescencia mi abuelita me compartió pacientemente su técnica para bailar danzón. No logré aprender debido a mi falta de disciplina; al hecho de que en aquel entonces me parecía un baile muy lento y yo, como típico adolescente, necesitaba más “movimiento”, más “acción”; pero el ejercicio de compartir el baile era ya suficiente para sentir también otra forma de cariño de abuelita (recuerdo que mi mamá me insistía: baila con tu abuelita, te va a enseñar los pasos, me decía), y sólo terminábamos riendo de lo mal que yo bailaba el danzón.

Nunca supe cómo o dónde aprendieron a bailar mis abuelitxs. En alguna ocasión le pregunté a mi abuelita y me comentó que ambos se acoplaban, ambos dialogaron por años con el cuerpo para acoplarse perfectamente el uno con la otra; también me contó que ella cuando era joven iba a algunos lugares de baile como el salón Ciro de la Lomas (lugar del que no he podido encontrar referencia más allá del testimonio de mi abuelita<sup>12</sup>) donde me dijo ella, muy emocionada, que Luis Alcaraz y su orquesta un día tocaron y cantaron su canción favorita *Bonita*, “me la cantó así, de frente a mí, se acercó y me dijo: bonita”, recordaba mi abuelita siempre con mucha alegría. También me habló del Salón México y de otro lugar llamado Las Catacumbas, pero me dijo que no frecuentaba mucho esos lugares, pero sus hermanos sí, mi

---

<sup>11</sup> Mi abuelito hablaba de Luis Ángel Silva Nava “Melón”, músico mexicano que cantaba sones cubanos y en 1977 graba un disco con la disquera Fania, con piezas mucho más en el estilo salsero de Nueva York, pero al tocar con Johnny Pacheco, mantuvo el fraseo y ciertas estructuras del son cubano, la bomba, la plena, la pachanga y otras. Rondón (2007) habla sobre este fenómeno; es decir, Johnny Pacheco como uno de lxs salserxs más apegadxs a las músicas tradicionales y menos experimentales en el boom de la producción salsera que se dio en Estados Unidos en la década de los 70.

<sup>12</sup> Amparo Sevilla (2003) hace una lista de los salones de baile más conocidos de la Ciudad de México, pero no lo menciona.

abuelito al parecer también, él había nacido y crecido en el barrio bravo de Tepito<sup>13</sup> y me contó cómo en su infancia trabajaba en las obras de construcción y también ayudaba en un negocio de reparación de instrumentos de aliento, y a veces le tocaba llevarles los instrumentos a lxs músicos en los salones de baile, antes de sus presentaciones. No obstante, nunca me quedó muy claro dónde aprendieron a bailar, y no logré preguntarles lo suficiente, creo que me di cuenta de esto ya muy tarde. Pese a su avanzada edad, ambos eran muy lúcidos y su memoria muy buena, sin embargo, no me di cuenta de que había mucho que podía descubrir ahí en sus memorias no necesariamente para comprender la escena salsera o los bailes en la ciudad, ideología, historia, quizá las perspectivas de clase o valor alrededor de las prácticas, hacer una descripción densa<sup>14</sup> únicamente, sino mi propia afinidad por el baile, entender mi propio *yo salsero* a partir de una reflexión sobre mi propia historia de vida, entenderse unx mismx para poder entender a otxs como una máxima necesaria en el trabajo de investigación, entendernos y transformarnos juntxs también.

La muerte de mis abuelitxs y las consecuencias familiares de la pérdida no fueron de inmediato un motor de la reflexión profunda y significativa desde la emoción (en este caso la tristeza), todo lo contrario. La salsa y el baile perdieron mucho de su sentido para mí. Sin duda, remontar el trabajo en medio de la tristeza y hacer de ella una potencia creadora y de autoconocimiento no ha sido una tarea fácil. Para mi familia, ellxs eran el pilar y la fuente de cohesión; sin ellxs, los problemas no se dejaron esperar. Yo era como el *hijo que nunca tuvieron* me decía constantemente mi abuelita cuando platicábamos, ¿cómo superar la pérdida de gente tan importante para mí y cómo reconciliarme con el baile que por varios años le dio sentido a mi existencia? Sin duda las emociones no sólo nos impactan en la vida personal, sino que nos llevan a otros lugares de comprensión de la subjetividad, de la interioridad, nos transforman. El trabajo de Rosaldo (2000), por ejemplo, nos cuenta cómo

---

<sup>13</sup> Tepito fue bautizado en el habla cotidiana como *El barrio bravo* por su alto índice de delincuencia y violencia. Se encuentra al norte del Zócalo, en la Colonia Morelos, en la Alcaldía Cuauhtémoc en la CDMX.

<sup>14</sup> Término usado por Geertz (1987) para referirse al abordaje hermenéutico de los fenómenos de la cultura, buscando el significado profundo de las prácticas en un universo de significados culturalmente contruidos.

la muerte de su esposa y los sentimientos de tristeza e ira que le detonó le permitieron entender mejor la vida y las emociones de los *ilongots* de Filipinas. Sin duda, conectarnos con estos sentires de la interioridad nos permite entendernos mejor con otrxs sujetxs. En mi caso, siguiendo los consejos de mi estimada asesora, Marina Alonso, logro pensar en este trabajo como una forma más de conocerlxs, de revincularme desde una pasión compartida, homenajearlxs también. Yo quiero bailar hasta el final, así, como ellxs.

A diferencia de ellxs, soy un hombre soltero, millennial, café, flaco, universitario, *marikón*<sup>15</sup> y en una situación precaria pese a la formación académica (mal de nuestros tiempos, se dice por ahí). No importa tanto (me digo muchas veces), yo comparto con ellxs el placer del baile. Aunque me pregunto hoy cómo se hubieran sentido si me hubieran visto bailar con un novio o con algún amigo varón. Estoy seguro de que a mi abuelita no le habría importado, en varias ocasiones me dijo que no le importaba si dos hombres se amaban como pareja (a propósito de unos vecinos que tenía), no sé si a mi abuelito le habría importado, nunca podré saberlo, pero creo que su cariño habría sido más grande que el prejuicio. Nunca supe si mi abuelito se *dejó llevar* por mi abuelita o si ella era feliz *siendo llevada* siempre; sin duda, el afecto hace que exista una suerte de romantización del evento y no haga una lectura de inmediato desde las dinámicas de la cis-heteronorma y de la dominación masculina; sino, más bien, sin una metodología reflexiva y crítica es fácil hacer una interpretación selectiva que haría que

---

<sup>15</sup> Decido usar este término despectivo para referirse a las personas homosexuales en países de habla hispana como un acto de reapropiación de la injuria desde la disidencia sexogenérica. Decido usarlo como un ejercicio de nombramiento de un ser injuriado y subalterizado históricamente, siguiendo a Vidarte (2007). La enunciación es un paso para el (auto)reconocimiento de un sujeto político que se (re)conoce en su historia: el apodo, el insulto es resumen de historia política. Por otro lado, el término (usado con k en este caso) es uno de los empleados en el multiverso de la llamada *disidencia sexogenérica* junto con otras identidades como *jotx*, *marica*, *lencha*, *trans*, *gordx*, etc., que es llamada así por *disentir* (*sentir de otro modo, estar en desacuerdo*) de la “normalidad”; la disidencia hace alusión y crítica a la normatividad identitaria cis-heterosexista: lo único normal es la persona cis-hetera, lo demás, es abyecto, indeseable, causa de malestar. Algunas colectivas como la Manada de Jotas, hablan del *analkismo*, por ejemplo, para celebrar lo abyecto, pero al mismo tiempo, reclamar la no obediencia a la norma, muy en sintonía con el anarquismo de género o *queer* y otras propuestas similares.

viera esto únicamente como una expresión de la afectividad de una pareja que fue muy feliz en el baile.

Abu-Lughod (2012) menciona que la aproximación antropológica feminista difiere de la hecha desde un paradigma de dominación masculina en que parte desde una reflexión sobre la desigualdad y de una consciencia de la posición de enunciación desde la dominación, y ésta, a su vez, detona reflexiones sobre la otredad, naturalmente, una otredad desde una posición de dominación<sup>16</sup>. Me detengo en este momento a pensar en la construcción de la otredad, necesito pensarme a mí mismo, como sugiere la reflexividad, y desde ahí construir no sólo la otredad, sino el objeto de estudio a la luz de mi propia posición en un enclave dentro de un sistema de poder. Sí, no soy el hombre de la cis-heteronorma, pero no dejo de ser hombre para una gran parte de la sociedad y en ese sentido, la (auto)reflexividad desde las aportaciones feministas permiten ver esa dominación y cuestionarme a mí mismo desde ahí en un primer momento. En un segundo paso, desde otro eje de la situacionalidad, como hombre no-hetero me pregunto, ¿son el objeto las comunidades salseras a las que no pertenezco?, ¿a qué comunidad salsera pertenezco?, ¿cómo se caracterizan estas comunidades en relación al eje sexo-género?, ¿es la comunidad el eje de mi reflexión o es la identidad salsera como una macrocategoría la que me interesa?, ¿cómo se relacionan estas categorías: identidad y comunidad en un contexto de urbanidad?, ¿soy un *insider* (persona dentro) salserx o soy un visitante observador de la experiencia salsera hetera?, ¿qué se puede descubrir en ese paradigma situacional desde el punto de vista del poder?

Un primer objetivo de esta investigación es descubrir pistas sobre diferentes formas de manifestación del poder en algunas expresiones discursivas y performativas de la salsa en la CDMX, sus implicaciones políticas e influencia en la construcción de subjetividades, pero, para acceder a esos datos desde un paradigma etnográfico, se requiere desarrollar cercanía con el tema, las comunidades, con lxs sujetxs salserxs, y esto, a su vez, detona preguntas toda

---

<sup>16</sup> Restrepo, 2012 reflexiona también desde otros vectores del poder, como la academia eurocentrada y la periferia, no me detendré ahora a explorar las minucias de sus propuestas, pero es muy importante desde el inicio de esta investigación hacer un deslinde político de la misma y reflexionar sobre las condiciones políticas de quienes estos trabajos escribimos.

vez que la perspectiva *emic*<sup>17</sup> y su interpretación ha sido el objeto de muchas críticas a las antropologías<sup>18</sup>: lo émico se ha pensado en relación a la cultura, como si fueran las culturas unos entes uniformes frente a otros, unx sujetx “enculturadx” (desde su sí mismo social-cultural de origen) frente la cultura de lxs sujetxs y fenómenos que estudia. Siendo así, me pregunto si no, al ser hombre marika, tendré siempre una perspectiva de *outsider* (desde afuera, *ethic*) de las comunidades heterosexuales salseras (que son las más numerosas), y, claro, sortear las posibilidades de un sesgo epistémico cuando hago ese corte arbitrariamente, junto con otros factores como la clase, la racialidad, el género (al final, soy hombre, y tampoco he encontrado espacios salseros únicamente de mujeres). Esta multifactorialidad del análisis me interesa principalmente desde una diferencia que constituye mi subjetividad: la disidencia sexogénica, la disidencia marika; una diferencia que, históricamente, ha sido silenciada. Hay que reconocer que ha habido avances en el ámbito de los derechos humanos en las últimas décadas; sin embargo, sigue habiendo violencia en la vida cotidiana, como dan a conocer algunas investigaciones recientes, cf. Boivin (2014) y Laguarda (2010). Los discursos y las prácticas salseras existen en un contexto social de fuerte homolesbitrans odio en la cotidianidad: como lo muestran esas investigaciones, México es el segundo país en crímenes de odio contra la población homolesbitranssexual; la cultura del ocultamiento y la “discreción” son parte de estrategias de supervivencia para las personas no cis-hetero y no es casual que las mismas estén silenciadas de alguna manera o ausentes en, por ejemplo, letras salseras, salones de baile, y clases, por enunciar algunas formas de producción salsera.

---

<sup>17</sup> Según Geertz (1987) es la perspectiva de las personas “nativas”, misma que según el enfoque semiótico, le corresponde al antropólogo interpretar. La división “nativo-no nativo” es pertinente desde la antropología; sin embargo, presenta retos esta división cuando se estudian culturas propias o en contextos de urbanidad, donde la división entre sujetxs no es tan visible o delimitada.

<sup>18</sup> Una crítica política fuerte a la antropología es verla como parte de un proyecto colonial eurocentrado que aún hoy sigue teniendo vigencia y formas de neocolonialidad. Restrepo (2007) discute las formas operantes de la colonialidad, por ejemplo, pensar a la antropología como “indióloga” que “indiólogiza” a la otredad desde una perspectiva exotizante, homogeneizante, atomizante. En el terreno de la música, el trabajo de Alonso (2008) además ve el impacto macropolítico de estas perspectivas y cómo opera en detrimento y generación de prejuicios para las comunidades en la creación de un imaginario de lo “nacional” como proyecto de Estado.

La etnomusicología como disciplina emparentada con la antropología y la etnología no deja de tener en el centro de la práctica la relación del llamado *yo antropológico* y lxs otrxs, así como el problema de la representación. Es un problema que naturalmente no pretendo resolver, pero sigo a Abu-Lughod cuando propone repensar la otredad como algo no dado, sino construido, y, pienso, desde ahí, en cómo renunciar a lo que ella llama “comodidad de un yo antropológico” claramente distinguible y en asepsia de lxs otrxs. Resulta entonces imprescindible hacerse responsable de esa situación; reconocer la posicionalidad de lxs sujetxs como una posición política histórica, de raza, género, etc.

¿Qué representa esto para este trabajo? Me parece fundamental entender que la identidad salsera en las ciudades se construye a partir de factores no únicamente de afinidad por el baile y por la música, sino que abundan otras características de clase, racialidad, género, etc., y que estos factores operan en el reconocimiento entre sujetxs. ¿Cómo me reconozco salsero desde el baile, desde el hacer música, desde la escucha?, pero cómo es que no me reconozco por momentos con casi ninguna comunidad de las varias en las que he estado o visitado: ahí está esa percepción de “ser otrx”, la otredad, en mi caso, está en la cis-heterosexualidad, por ejemplo, ahí reconozco la diferencia claramente pues, aunque comparta la misma salsa, no me siento parte de aquellos grupos, no encuentro una comunidad de salserxs disidentes<sup>19</sup>, personas que con su forma de sentir, ser y expresar su sexualidad y género desafíen las convenciones sexogenéricas impresas en la salsa de manera manifiesta (no únicamente en el juego de roles, quién lleva y es llevadx, sino en todo una serie de repertorios de movimientos, gestos, ademanes, letras de canciones, eventos sociales salseros, etc.) y configuren espacios de prácticas salseras otras. ¿Dónde está la Chavela Vargas, el Elton John, el Freddie Mercury, el Juan Gabriel de la salsa?, pregunto seguido en todos lados, no porque ellxs sean símbolos de las disidencias o ejemplos necesarios (faltarían acá personajes no binaries y trans), sino porque al menos son músicxs que de alguna manera no reproducen la cis-heteronorma<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Me refiero a la disidencia sexo-género, conocido generalmente como personas LGBT.

<sup>20</sup> Este concepto se usa para hablar de los mandatos sociales en diversas culturas sobre las identidades, roles, actitudes, actividades, etc. que tienen como centro y obligación a la heterosexualidad y la

No he encontrado personas trans, mariconas, amaneradas, lesbianas y otras identidades no cis-heteronormativas en las primeras filas de la visibilidad salsera aún. Sí que existen los concursos de baile con su categoría *same gender* (de los que hablaré más adelante), pero son algo aislado dentro del inmenso mundo de la práctica salsera; también existen prácticas de baile salsero entre hombres en los eventos callejeros conocidos como *sonideros*<sup>21</sup> y algunos ejemplos de baile homogénero (hombre-hombre, mujer-mujer) en algunos bares LGBT en la CDMX, pero no logré encontrar grupos, comunidades o espacios dedicados a bailar, enseñar a bailar salsa o hacer música con una perspectiva crítica de género.

Me siento confrontado todo el tiempo dentro de la misma práctica salsera, lo compartido se confronta con la otredad en un diálogo interno que me genera cierta incomodidad; después de varios años de convivir y bailar, no me siento tan “unidx” en algunas cosas importantes con ellxs; un *ellxs* que se concreta como tal debido a las diferencias, es una otredad que deviene tal luego de los años de constante convivencia, contacto, y es que la otredad como un elemento multifactorial que se va construyendo desde este juego de espejos en y a través del encuentro con las demás personas y sus subjetividades, me lleva a pensar en cómo problematizamos la unidad y la colectividad desde la identidad, en cómo es un diálogo constante y cuando se profundiza o densifica la convivencia y el conocimiento mutuo hay matices importantes; pues, sí, somos todxs salserxs, nos une la salsa, nos unen diferentes experiencias significativas alrededor de la salsa, un sentir, un hacer, un bailar, mas no sé si luego de varios años de vivir la experiencia salsera llego a sentir de manera más clara los bordes y contrastes de esas distinciones significativas: diferencias de clase, racialidad, identidad y expresión de género, orientación sexual, corporalidad, edad, etc., que me resultan cada vez más difíciles de dejar a un lado porque configuran para mí ejes importantes de la convivencia y la cohesión.

---

cisgeneridad (en muchas sociedades esto se traduce en el vínculo vagina-mujer, pene-hombre, con sus respectivas asociaciones en las expresiones de género: si tienes pene, eres hombre y debes actuar así..., el tema es mucho más complejo, el enunciado es una sobre-simplificación, pero igualmente opera).

<sup>21</sup> Estos bailes son muy populares en muchos barrios de la Ciudad de México como Peñón de los Baños, Martín Carrera, Tepito, Aragón, en la Alcaldía de Iztapalapa, etc.

Como todo salsero inquieto ciudadano he rondado por varios lugares, varias comunidades y tenido conciertos en diferentes contextos cuando en algún momento toqué salsa; debo decir que sólo me he sentido incómodo en algunos lugares y momentos donde hay una marcada diferencia de clase, por ejemplo en algunos salones de baile frecuentados por gente de clase media y alta, como el Mambocafé de Insurgentes Sur, no me siento “entre mi gente”, no sabría explicarlo, aún lo estoy reflexionando; o situaciones donde, por ejemplo montando una coreografía de rueda de casino (un estilo cubano de baile salsero) el coreógrafo me regañó por no tener más movimiento y contacto pélvico con mi pareja de baile mujer porque, decía él, el baile cubano es más sensual y de más contacto, y yo no estaba haciéndolo lo suficientemente bien, con suficiente “sensualidad”. Fue incómodo para mí como marika: ¿cómo fingía la hetero-sensualidad del baile?, ¿y si hubiera sido con otro hombre, lo habría hecho?, creo que no, creo que no he desarrollado aún esa habilidad.

He platicado con varias parejas de baile sobre los límites del contacto y las formas del mismo. Hay una serie de juegos distintos que cada persona decide jugar de manera consciente o inconsciente; con el tiempo he visto que los contactos más “cercaños” entre lxs cuerpxs y los reservo para parejas de baile que también son parejas sentimentales/sexuales, yo lo he decidido así porque así es mi sentir, pero no es el común de la gente con la que he platicado o bailado; para muchas de ellas, el baile “cercano” es un juego que no tiene un interés necesariamente sexual más allá del momento del baile, es un juego de placer y disfrute del momento y nada más. En lo personal, lo veo difícil de dominar, mi intimidad está muy conectada con el contacto corporal y sexual, es una forma quizá de subjetividad influenciada por cómo se configura mi sexoafectividad; sin embargo, hay quienes tienen cercanía corporal en el baile con todas sus parejas de baile y lo disfrutan sin más, es también una forma de ser en la salsa. Ahí hay una diferencia importante para mí en el bailar. Hay un contraste que genera continuidades y rupturas, afinidades y diferencias que configuran salseridad.

En el cantar y escuchar también he sentido esa diferencia; los temas amorosos no son nunca representativos de la homosexualidad, son salsaailable y maravillosa, pero es salsa heterosexual. Algunas veces no me importa, esas mismas salsas las canto con la letra modificada para poder sentir las mías. No obstante, luego de casi 10 años, me siento

distanciado de cierta manera, esta diferencia empieza a pesar más que las otras desde el cantar.

En un primer momento, pienso en que las diferencias son relevantes no sólo en términos de la caracterización y apreciación de la otredad, sino (siguiendo de nuevo a Abu-Lughod) la *diferencia* con sus implicaciones en las relaciones de poder y el efecto que tiene ésta en la configuración de los espacios y las prácticas como la salsa; por eso la otredad requiere ser situada, el yo no es apolítico ni ahistórico, igualmente, pensar a la otredad como estática, sin agencia, como sujetx pasivx, me parece es otra forma de colonialidad epistémica. ¿Cómo hacer para no caer en esencialismos o prejuicios?, ¿esencializar a las comunidades o a lxs sujetxs?, de esto hablaré en el siguiente capítulo, pues podemos adjetivar el performance (la propuesta de la salseridad, sus adjetivos calificadores como situadores o localizadores del fenómeno) y el discurso de lxs sujetxs en contextos situados, para generar posibilidades de comprender fenómenos en movimiento y la posibilidad de comprender mejor la agencia política en tanto que resistencias y propuestas para reconfigurar estas mismas condiciones performativas y discursivas que a su vez detonen otras dinámicas relacionales intersubjetivas. La subjetividad es política y politizadora.

Desde mi investigación, y siguiendo una idea de trabajo etnográfico reflexivo me abro además de la auto enunciación de la posición para pensar más en una investigación intencionalmente pensada y practicada como un *devenir ontológico y dialógico entre sujetxs*; entendiendo que un trabajo como éste es oportunidad para moldear quiénes somos a través del diálogo con la realidad, con otras personas, renunciando por momentos a una identidad de estudiante escritor de tesis y más como un reflexionador salserx marika, café, precarizado que busca compartir reflexiones y problemas sobre su devenir salsero, su vida salsera en la ciudad y sus intentos agenciales para incidir en esa vida salsera, para hacerla menos asimétrica en sus relaciones de poder a través del performance y del discurso. No lo hago solo, nunca, este trabajo es el resultado de mucho diálogos y experiencias con otrxs salserxs, con mis amigxs y profesorxs-amigxs de la maestría en etnomusicología, con mi familia, etc.

En los siguientes apartados quiero explorar algunas de las propuestas que se han hecho para estudiar la salsa en la CDMX con la intención de aprovechar sus potencias y poder enriquecerlas con una propuesta en el capítulo II.

## 1.1 Estudiar la salsa

¿A quién o qué quiero estudiar dentro del universo salsero de la CDMX?, ¿una breve auto-historia de la salsa en el contexto de la ciudad?, ¿qué sabemos de la salsa en este espacio geográfico? En este capítulo me voy a centrar en la salsa en la urbe y cómo detona discursividad y la performatividad como prácticas políticas que dialogan con lxs sujetxs y les aportan diferentes elementos en su configuración subjetiva en diversos ámbitos, no sólo el musical o del baile, sino en el afectivo, en las relaciones de género, raza, clase, etc.

Eddie Santiago fue quizá el primer salsero que escuché cuando era pequeño, mi mamá recuerdo que tenía su disco de acetato y los domingos que estábamos en casa lo escuchábamos mientras desayunábamos. Sólo éramos mi mamá y yo, creo que tenía 8 o 9 años, no recuerdo muy bien; no obstante, esa canción y todas las del disco me generaban una alegría intensa, no sabía ni siquiera el significado de las letras (dentro del mundo salsero es conocido Eddie Santiago por ser un cantante de salsa romántica) pero yo las cantaba y me las aprendía felizmente. Creo que más que salsa, mi casa era un popurrí donde predominaba el grupo favorito de mi mamá: Pandora. No tengo más recuerdos de la salsa además de ese durante mi infancia, y sólo recuerdo a mi abuelito hablando de la Sonora Matancera: *escucha*, me decía siempre, mientras él agarraba sus claves o una cabaza de madera con la que acompañaba la música. A veces también cantaba suavemente, mis abuelitxs siempre cantaban suavemente, susurrando; creo que se perdían tanto en la música que quizá no querían interrumpirla, no lo sé. Mi abuelita rara vez cantaba, pero siempre asentía con la cabeza con casi todas las canciones, como diciendo: sí, yo también lo viví...

No intento hacer una genealogía estricta de mi subjetividad salsera, por supuesto, pero creo que es importante hablar de cómo se construyen los discursos y las emociones desde edades tempranas. Yo vengo de una familia no muy salsera. Mi papá, aunque no vivió conmigo, es músico de blues y probablemente no habría escuchado mucha salsa de haber convivido más

con él. Por eso creo que es importante enunciar los primeros vínculos, porque generan asociaciones, creo, de sentido y de emoción a partir de experiencias afectivas profundas, como en mi caso, la relación con mi mamá y con mis abuelitxs.

En alguna ocasión, con la orquesta de salsa que inicié junto con mis amigxs de la escuela de Iniciación Artística no.3 de Bellas Artes, tocamos en una fiesta en medio de la calle cerca de unas antiguas vías de tren en La Raza. Era una fiesta organizada por lxs vecinxs de la calle donde una amiga saxofonista, Estefanía (Fania, para lxs amigxs) vivía. La Santa Sabrosura, el nombre de nuestra orquesta, estuvo tocando ahí por un par de horas, y recuerdo lo interesante que fue esa presentación —que fue una de las que recuerdo con más cariño junto con una que hicimos para festejar a nuestras familias—, porque había gente bailando en la calle por doquier (como en cualquier otro evento callejero), pero acá lxs vecinxs se habían organizado entre todxs para pagarnos por tocar, y, no sólo eso, también se habían organizado para dar comida y bebidas a todas las personas que estábamos ahí. Durante el evento, olvidé cuál había sido la ocasión principal. Creo que estaba tan concentrado en tocar, cantar y que todo saliera bien que olvidé por completo la festividad; era el cumpleaños de varias personas, si no mal recuerdo... No lo sé, pero me llevó muchísimo a pensar en el trabajo que hacen mis amigxs etnomusicólogxs en las fiestas en muchas comunidades y sus formas de organización, como las mayordomías, por ejemplo, y cómo éstas, naturalmente, son parte indispensable de la reproducción social y cultural comunitaria. Ser parte de ese proceso comunitario (no directamente en la organización, pero sí en el evento) me pareció un ejercicio que generó preguntas sobre las dinámicas sociales y políticas, pues era distinto a otros eventos en restaurantes, fiestas privadas, en auditorios (para mí tocar salsa en un auditorio era algo muy seco y disciplinario, hasta que un día tocamos y ese prejuicio desapareció un poco cuando la gente igual se paró a bailar donde podía) o en las universidades (en la UNAM tocamos unas 6 veces en diferentes eventos). La autogestión, el apoyo mutuo, la convivencia, la acción directa, la horizontalidad, como prácticas políticas y valores libertarios<sup>22</sup> para mí iban cada vez más tomando forma y contenido. El evento en La Raza me parecía la práctica de muchos

---

<sup>22</sup> Libertario como categoría la empleo como sinónimo de anarquista. En muchos casos se hace este uso para separarse un poco de los prejuicios que se han hecho al anarquismo como movimiento violento, imagen perpetuada por los medios de comunicación, fundamentalmente, cf. Taibo (2013).

valores así. Ése fue uno de los temas por el que nuestra orquesta se disolvió: yo quería tocar en más eventos culturales y autogestivos, pero ahí no había mucha posibilidad de ganar dinero y la presión económica no era la misma para todos y había quienes sí necesitaban el dinero y tenían que tocar en lugares en la lógica “comercial” para solventar sus gastos. No logramos una negociación exitosa y la banda se desintegró. Retomo la cuestión de las experiencias y de cómo se generan asociaciones profundas desde la salsa. Probablemente los niños que estaban ahí en ese evento tienen una vida muy llena de salsa desde sus primeros años, algunos la seguirán, otros no. Me pregunto también sobre el impacto de la salsa en la vida de los adultos, que hicieron de la salsa el género predilecto de la fiesta, que decidieron pagar entre todos a un grupo de salsa para tocar por casi tres horas y bailar hasta bien entrada la noche, sin duda algo les aporta, algo en sus historias de vida les une de tal manera a la salsa, que deciden pagar por la música en vivo en lugar de poner las grabaciones comerciales de salsa.

Vislumbro entonces desde estas reflexiones un objeto de estudio que me parece significativo: la construcción de las subjetividades influenciada por la salsa; es decir, ¿cómo dialoga la influencia de la salsa en nuestra construcción como sujetos<sup>23</sup>? Para mí, tocar con mis amigos de La Santa Sabrosura, la salsa era parte de la forma en que festejar la vida, pero también era la manera en que podía expresar cierta crítica, me permitía ejercer entonces mi yo creativo de una manera que nunca había podido hacer. El mismo nombre La Santa Sabrosura era ya una provocación intencionada, un juego de contraposiciones semánticas porque mezclaba desde el nombre mismo dos conceptos disímiles dentro de un mundo de referentes opuestos, a saber: la santidad, vista como algo prístino y de cercanía con la divinidad, desde el discurso religioso, y la sabrosura, como algo más vinculado al gozo, muchas veces desde lo carnal, el movimiento y la cadencia rítmica, el baile, las congas y el tumbao. La bienvenida sabrosa<sup>24</sup> comienza con una frase en un estilo modal eclesiástico, que da la sensación de un comienzo

---

<sup>23</sup> La noción de sujeto que usaré a lo largo de este trabajo es aquella que discute Foucault (1983), donde el individuo se transforma en “sujeto” por un proceso de vinculación con la realidad y de ejercicios del poder que lo “atrapan”, lo “sujetan”.

<sup>24</sup> Nunca pudimos grabar de manera profesional, pero se puede encontrar una versión de esa pieza de mi autoría con arreglo grupal aquí: «<https://youtu.be/K-v7dbaVhmw>»

similar a un canto gregoriano, para después contrastar con el tumbao de piano y demás instrumentos. Este juego es parte la construcción de la subjetividad en el entendido que permite ejercerla, es decir, la subjetividad como proceso actualizante y en ejecución constante.

### *1.2 Estudiar la escena salsa de la CDMX*

Pensar en las músicas de una urbe multicultural es pensar, en un primer momento, en una investigación aproximativa que intente captar el trenzado de los elementos que conforman el tejido de la estructura a la que nos enfrentamos; la CDMX, se me presenta como un intrincado complejo multiforme que parece retar un análisis sistémico, con sus inesperados movimientos, transformaciones y reconfiguraciones rápidas y con una multitud de agentes que influyen los fenómenos sociales desde una multiplicidad de medios y acciones, muchas de ellas improvisadas y en algunos casos, sin una coherencia aparente. Un día en 2016 está Willie Colón en la Alcaldía Venustiano Carranza y meses antes, Marc Anthony y Rubén Blades en el Zócalo capitalino. Es impredecible y no podemos dejar de vista que hay un componente macropolítico detrás de esas presentaciones, no es aquí el lugar para examinarlos, pero resulta interesante que tras el triunfo electoral de algunos partidos políticos como el PRD y el ahora en turno, Morena, parece ser que hay más eventos salseros públicos, esto es una especulación a partir de una simple observación de los eventos salseros y cómo se distribuyen en alcaldías también con altos niveles de marginación, pero se requiere más investigación al respecto y ver si hay una tendencia en los partidos llamados de “derecha” para apoyar algunas otras prácticas musicales, por ejemplo las músicas tradicionales o las orquestas sinfónicas. Pensar si hay algunas formas de discriminación en la macropolítica hacia la salsa no es ocioso, muchas veces son actitudes que devienen del prejuicio, por ejemplo, de la salsa como una música *no prioritaria*, recuerdo que así me dijo el coordinador de grupos musicales del Instituto de la Juventud (INJUVE) de la CDMX cuando le presenté el proyecto de la Santa Sabrosura como una orquesta de jóvenes que buscábamos generar comunidades salseras e incidir en la configuración de espacios de baile libres de violencia, pero él me dijo que no, que los grupos prioritarios eran las bandas que no tenían apoyos de

otro tipo, como las bandas de jazz, de música tradicional y la de música clásica. No quise generar polémica en ese momento, sin embargo, en retrospectiva me parece que partía de un prejuicio cotidiano en algunos círculos musicales, sobre todo académicos, que defienden sus apoyos bajo la diferencia “música comercial” vs. “música no comercial”, generando dicotomías cuestionables que llegan a niveles de decisión política concretos, como en este caso, pues de haber contado con el apoyo del INJUVE, habríamos tenido lxs integrantes un cobijo institucional para nuestras presentaciones y una beca de apoyo por tocar conciertos todos los meses. Una investigación más profunda podría revelar el lugar que ocupa la salsa dentro de los imaginarios que circulan entre lxs sujetxs que toman las decisiones en materia de políticas culturales, por ejemplo, y permitiría ver cómo el nivel de la sujeción repercute de manera sistémica en tanto que, al final del día, son sujetxs lxs que toman las decisiones, y su sujeción está basada en dinámicas de reproducción, actualización o disrupción de ciertas corrientes discursivas o performativas que configuran los sistemas culturales y políticos.

Pensar a la salsa en la ciudad en términos de lo escénico (o lo propio de una escena) me parece adecuado porque de cierta manera una escena tiene dentro de sí una temporalidad y movilidad que es propio de este fenómeno. El concepto de escena, siguiendo a Straw (2004), designa conjuntos determinados de acción social y cultural sin especificar las delimitaciones geográficas; este concepto permite mapear expresiones culturales cuya ubicación geográfica puede ser múltiple, pero tienen una producción cultural que le da coherencia. En el caso de este fenómeno, el primer paso fue rastrear la salsa en toda la ciudad y, si bien ya tenía una idea de qué y dónde buscar, hubo casos encontrados que fueron generando observables no planeados, fue una aventura de descubrimiento también que permitió, aunque sea de manera somera, hacer una caracterización de la complejidad de la práctica musical en torno a un género<sup>25</sup> como la salsa, que a lo largo de este trabajo entenderé como un ensamble música-

---

<sup>25</sup> La salsa como género ha sido debatido por músicos y estudiosos por igual, Ulloa (2009) compila y confronta a lo largo de su libro una multiplicidad de imaginarios “genéticos” de la salsa; discute a profundidad los discursos de propiedad y origen de la misma desde sus inicios, desarrollando, también, una categorización propia desde la lírica y la ubicación geográfica como criterios fundamentales, además de los elementos formales extraídos de las tradiciones musicales llamadas “folclóricas” de las Antillas.

baile de raigambre afroantillana con influencia del jazz e interpretada por músicos principalmente latinos y generalmente en español<sup>26</sup>.

Desde ya me parece fundamental entender que hay múltiples escenas salseras dentro de una ciudad tan grande, algunas conectadas entre sí, algunas en franca pugna por la legitimación (por ejemplo, es constante ver la escena de las academias de baile salsero “a la cubana” vs. las “linieras”, que se legitiman bajo argumentos del origen y de la “pureza”, muy probablemente por asuntos de atracción de clientes, aunque también pienso que hay razones de orden simbólico y status, capital cultural, lucha por el campo, incluso, siguiendo a Bourdieu), otras en trabajo conjunto, por ejemplo, el vínculo entre salones de baile y grupos de clases baile como La Maraka, al sur de la Ciudad y el grupo Amigos del Solar, y otras escenas como la del así llamado baile y danza deportiva, con su federación y grupos afiliados, entre ellos la UNAM, por ejemplo y sus equipos de salsa *deportiva*<sup>27</sup>. El mundo de la salsa es increíblemente grande, como vemos, y las escenas requieren atención especial, aquí sólo menciono algunas de las más visibles, quizá las más numerosas.

No es el objetivo de este trabajo abordar la discusión sobre la conceptualización de la salsa. No obstante, sigo a López Cano (2009) cuando la define como una práctica social más que un género musical vinculada a un conglomerado de músicas de base antillana y neoyorkina. Este último aspecto de la definición es poco exacto en términos de las formas musicales, toda vez que obedece a un criterio geográfico-cultural, localista, con lo cual abro la puerta al debate de los imaginarios y *discursos configurantes*<sup>28</sup> de las prácticas musicales y las interpretaciones que se han hecho de ellas, ya que gran parte del debate sobre la definición

---

<sup>26</sup> Comparto aquí una de mis listas de reproducción con únicamente música denominada salsa:

«<https://youtube.com/playlist?list=PL2DE95A44FFB01657>»

<sup>27</sup> La llamada *salsa deportiva* es una modalidad de competencia que convive con otras modalidades de talleres llamados *libres* en la Universidad. La diferencia entre ambas es el carácter competitivo de la primera y su generación de grupos representativos en certámenes de la Federación Mexicana de Baile y Danza Deportiva y otras federaciones mundiales, con coreografías y entrenamientos de alta demanda física.

<sup>28</sup> Defino al discurso como un elemento constitutivo, eficiente y operador de los imaginarios, así como de la ideología, siguiendo a Jafré (2007).

de la salsa ha sido en torno a los orígenes de las estructuras sonoras, y, naturalmente, no ha escapado de los afanes nacionalistas, pasando desde los *cubanocentrismos* que niegan su total existencia (de la salsa como tal), en un extremo, hasta el *newyoricanismo*, que afirma su existencia y emancipación de la isla, por el otro. En los discursos identitarios y ontológicos de la salsa, el cubanocentrismo se refiere a pensar en Cuba como el origen de la salsa (en el discurso cubanocéntrico la salsa no es sino una modificación del son cubano y actualmente a una de esas modificaciones se le conoce como timba o salsa cubana) y de la cultura cubana como la detentora de la legitimidad y autoridad en materia de la salsa, tanto para afirmar como para negar su existencia. Ha sido tema de polémica desde los primeros escritos publicados sobre la salsa, siguiendo a Ulloa (2009), la salsa y su origen es un fenómeno en disputa, para muchas personas un debate abierto. Rondón (2007, 1978), prefiere llamarla música del Caribe urbano, para caracterizar su localización cultural, lo cual es pertinente para mi definición apelando al origen geográfico-cultural, aunque prefiero una definición que apele más a lo performativo, al discurso y a la práctica, como propondré más adelante. Nuyoricans, o newyoricans son puertorriqueños que viven en Nueva York, fueron los principales exponentes de la salsa en lo que llamó Rondón (2007, cap.3), el “boom de la salsa” en los años 70. Quintero (1998) hace una defensa de los orígenes puertorriqueños de la salsa que podría ser, sin él llegar al extremo, la base del imaginario de esta postura que llamamos newyoricanismo. Prefiero pensar en la comunidad latina como un conjunto donde también hubo músicos mexicanos, panameños, venezolanos y de otros países, desde la misma génesis de la salsa.

Una investigación exhaustiva podría ayudar a descubrir y describir las tensiones que se crean desde el discurso y la performatividad de lxs sujetxs y tratar de dar una explicación de estas tensiones desde paradigmas socioculturales y coyunturas sociopolíticas, y cómo estos a su vez construyen discursos que configuran las prácticas. En este momento sólo me limitaré a dar algunos ejemplos y posibles explicaciones cuando sea pertinente, pero es un terreno fértil para futuros estudios.

Volviendo a las definiciones que apelan al origen bien pueden ser satisfechas cuando pensamos en lo urbano neoyorkino, los agentes —la comunidad latina precarizada de Bronx, masculina principalmente— y el mosaico musical, del cual se privilegiaron las formas

musicales de Cuba y se fusionaron con elementos sociomusicales de otras prácticas como el jazz, el blues, el bugaloo y otros.

La salsa, entonces —pese al reto que supone su definición misma<sup>29</sup>— ha funcionado como un término que ubica una experiencia música-baile en un entorno urbano y globalizado, generando comunidades en torno al baile y una industria disquera y del espectáculo en vivo que la sustenta. El término *escena*, como una categoría de análisis, pretende dar cuenta de la complejidad constitutiva del fenómeno musical, insertando elementos como el consumo y la industria, la cotidianidad y los medios masivos de información. Estos elementos no están fuera de otras propuestas analíticas; por ejemplo, la propuesta de Silver et al. (2010), plantea un modelo que pone en juego elementos como los locales o establecimientos donde se llevan a cabo las prácticas y el ocio, la lógica de las amenidades y el consumo, o la membresía y el status como configurantes esenciales de las prácticas, insertando así, cuestiones importantes desde la perspectiva económica y de la cotidianidad como modeladoras de las escenas en un contexto geográfico urbano y de industrialización. Sin duda, esta propuesta resulta útil para entender algunos fenómenos dentro de la escena, y, de entre ellos, sumaría dos componentes producto de las interacciones entre otros elementos del modelo escénico, que a su vez son permanentemente operantes eficientes y complementarios: el discurso y el performance<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> No obstante, creo que sí existe una delimitación formal musical aceptada como algo genérico para la salsa (con todo y sus elementos de fusión con otros estilos), toda vez que existen elementos que la distinguen de otros estilos musicales y le dan identidad; la forma del son tradicional cubano (son y montuno), donde el son expone versos de un solista y un acompañamiento básico consistente en un ciclo armónico I-IV-V-IV con un ritmo sincopado (tumbao) y una base polirrítmica compuesta principalmente por la clave de son y los bongós; en el montuno, se introduce la campana de bongó a la base y el cantante improvisa versos que se alternan con un estribillo (pregón y respuesta). Esta base de son montuno, además, se alterna con solos y coros instrumentales (a la manera de las big bands de jazz, que claramente influyeron en la gestación de un sonido diferente del son cubano tradicional, incluyendo una fuerte influencia del lenguaje armónico del latin jazz de la década de los sesenta). Para un análisis más profundo de los elementos formales de la salsa, ver Quintero (1998, cap.2), y Washbourne (2008, cap.6).

<sup>30</sup> Seguiré a Madrid (2009) en este momento, definiéndolo como acción-acto-interpretación-ejecución, proceso. Performance tiene un amplio espectro de definición, nos dice Taylor (2011), y en

Ambos los considero como operadores configuradores (y configurantes) de la escena en un nivel tanto material como simbólico en la caracterización de la escena salsera en la Ciudad de México. La metodología consistirá en la identificación y caracterización de ambos operadores, ya sea por sus influencias en los procesos configuradores de subjetividad o sus efectos políticos y económicos, de los cuales sólo hago un análisis sucinto de sus entrecruzamientos o vínculos en los análisis a lo largo del texto y de las imágenes que van ilustrando cada capítulo.

El caso de la salsa en la Ciudad de México presenta algunos retos en su caracterización, pues parece —a partir de la observación en campo— que se inserta dentro de otra escena más grande, que llamaré la *escena tropical*, y no logra separarse del todo al compartir lugares, eventos, participantes, performances y discursos; por ejemplo, los eventos, concursos y clases de baile están hoy por hoy acompañados de otros géneros como la cumbia, la bachata, la kizomba y el zouk, principal, pero no únicamente.

La escena tropical como macro-escena contiene a la práctica salsera dentro de ella, la salsa es parte de este mundo de la *tropicalidad*. Pensar en la salsa desligada de la escena tropical parece arriesgado, pues no sólo no he encontrado aún espacios y participantes que vivan aislados o desvinculados totalmente del complejo circuito tropical sino que hipotetizo que existe una herencia de la escena tropical que surge a finales de los años treinta del siglo pasado, así como una continuidad de la práctica musical en los salones de baile que se muestra casi ininterrumpida a través de la renovación de los repertorios de la tropicalidad.

---

el capítulo siguiente usaré una definición más amplia de la teoría de la performatividad desde la propuesta de la reproducción de la huella, que discute Derrida (1972), y lo simbólico se materializa performativamente y se actualiza constantemente, lo discutiré más adelante. En cuanto al discurso, sigo la definición de Verón (1993:126) que lo define como una “configuración espacio temporal del sentido”, dentro de una red de relaciones sociosemánticas. Esta materialidad puede ser texto, voz, imagen, etc.

**Fig.1**

Los tres pilares de la *tropicalidad contemporánea*. Detalle del Gran Salón Central, sobre Av. Central, muy cerca de la colonia Doctores, conocida por ser un lugar de mucho baile salsero. En una ocasión me acerqué a unas personas que bailaban salsa casi en frente de este salón, me dijeron que estaban ensayando para los sonideros, era un grupo de



amigxs. Sus pasos y coreografías siempre me han parecido una marca distintiva del baile de la salseridad sonidera, por ejemplo, pasos largos alternando con pasos cortos y levantamiento de manos. Requiere este rico lenguaje de baile un estudio aparte.

**Fig. 2**

Miércoles de danzoneras en La Maraka. La vigencia del danzón en la CDMX me parece importante pues hay varios lugares de paga, como éste, que dedican un día a este pilar de la tropicalidad. En la titulación de un colega de la Facultad de Música, Ángel Fabricio Picazo, una danzonera que él dirigía con estudiantes muy jóvenes tocó un concierto



de danzón. Pude platicar un poco con Julio, el bajista de esa danzonera, y me comentó que a él no le gusta bailar, pero sí tocar el danzón, a él y su familia. Él estudia Ingeniería Química, tiene 20 años, pero también le apasiona el danzón. No es mi tema en este momento, pero ahí queda la cosquilla, la reminiscencia de mis abuelitxs y su memoria, quizá un día explore eso y me ponga a bailar danzón y a tocar en una danzonera (soy flautista y mucho del repertorio incluye la flauta en su instrumentación).



*Fig. 3*

El salón Los Ángeles celebrando su 80 aniversario. Vemos lo mismo una orquesta de tributo a Pérez Prado que a Héctor Infanzón, pianista de latin jazz y salsa, que cumbia con la Sonora Dinamita. La tropicalidad en su máximo esplendor se da en estos espacios.



**Fig. 4**

Salón Caribe, muestra de la tropicalidad, los grupos tocan salsa, pero también son, mambo y otros géneros en diferentes días. Resalta la página de problemas de adicciones en el

borde inferior. En este bar, hay días donde toca un dj de *sonidero* (eventos de luces y música callejera, generalmente salsa y cumbia, pero también los hay de música electrónica u otros géneros musicales), lo mismo pone cumbias que salsas, pero llama la atención que se genere la dinámica de saludos (el dj sobrepone su voz sobre la música mandando saludos a todas las personas que así lo soliciten, esto es característico de los eventos llamados *sonideros*) y demás pero en un entorno cerrado. Los matanceros, grupo de “covers tributo” a la matancera, conviven con La Revelación, orquesta de salsa que hace covers.

(Fotografía tomada con celular en condiciones pobres de iluminación)



*Fig. 5*

El Centro de Convenciones Tlatelolco es un lugar muy frecuentado al norte de la ciudad. De jueves a domingo tiene actividades de la tropicalidad (bailes con música grabada y presentaciones en vivo) y en ocasiones músicos de otros países se presentan ahí a precios no tan altos como en el teatro Metropolitan. El componente de clase es esencial para entender estos lugares. Arriba, por ejemplo, el salón Caribe cuesta 10 pesos la entrada o es gratis a determinadas horas. El de Convenciones Tlatelolco cobra entre 60-200 pesos según el evento,

constrastando con Mambocafé, que puede tener cover de hasta 200-300 pesos por persona.



**Fig. 6**

Este cartel permanente está en el Eje 1 Norte, cerca del Barrio Bravo de Tepito. Ávila (2009) habla de la historia de la salsa en Tepito y cómo se vincula con la identidad tepiteña a través de las relaciones entre los valores de lo diría yo y la “tepiteñalidad” y los valores que ella identifica en la salsa. Su abordaje sociológico me parece interesante, pero me llama la atención que no estudia el vínculo afectivo corporal entre la salsa y la gente, y reduce la afinidad al vínculo de valores representados por la salsa como el componente detonador del gusto salsero en Tepito, y creo que sí influye, pero no es necesariamente el factor determinante, además, que su lectura esencializa el eje axiológico de lxs sujetxs tepiteñxs y de la salsa y no sé si sea tener esas barreras tan definidas en un universo complejo de posibilidades y realizaciones de la *tepiteñidad*, por decirlo de alguna manera.



*Fig. 7*

El salón California tiene días de danzonera lo mismo que días de salsa y de cumbia. Entrar ahí es como hacer un viaje en el tiempo a los años 70. La estética del

salón es igual a lo largo del tiempo, lo mismo que otros salones como Los Ángeles, por ejemplo. En el trabajo de campo que hice en ese lugar pude ver una gran diversidad de personas, desde gente muy joven en pareja, gente sola, personas que bailan en silla de ruedas y señorxs de muy avanzada edad.

Este movimiento me parece una muestra de *negociaciones de supervivencia* de una escena, que, si bien tiene una base económica; es decir, adaptarse a las necesidades del mercado para poder seguir existiendo, hay otra serie de motivaciones que van más allá de lo económico o dialogan con él, por ejemplo, no sólo la nostalgia, sino la resistencia identitaria o incluso la salud mental, como lo comenta Amparo Sevilla (2003), quien describe en su investigación que los salones de baile constituyen un axis de supervivencia para muchos individuos: su medicina, incluso; un eje de configuración de su identidad, que naturalmente no están dispuestxs a dejar morir. Aquí podríamos hablar de los movimientos nómadas de los participantes —de lxs bailadorxs en particular—, que van de salón en salón en busca *del mambo o el danzón perdido* y de lxs músicxs mismxs, que se niegan a que muera la tropicalidad y aceptan, aun con sueldos muy bajos, tocar en espacios *míticos*, con tal de tener esa experiencia (maravillosa, por cierto, de tocar para un público bailador, abundante) y que

no se muera la práctica, además, claro, de disfrutar el goce de tocar las nutridas y sabrosas tropicalidades.

Un colega músicx, trombonista, Gabriel, estudiante de la Escuela Superior de Música del INBA me contaba que había veces que podía recibir 200 pesos, cuando le iba bien, por tocar un turno de una hora en un salón de salsa de renombre. —“No se vive de eso, pero se hace por amor a la salsa...”—, me comentaba. Es también mi experiencia que los sueldos para lxs musicxs en muchos lugares es realmente bajo y por eso muchxs trabajan en un circuito de salones de baile tocando en dos o tres por noche para poder *salir al paso* (ganar lo suficiente para poder vivir), generalmente se trabajan dos o tres días a la semana, y eso exagera la competencia, muchxs músicxs buscando esos pocos trabajos y hay muchas orquestas que son *de planta*, que han ganado su espacio en esos lugares y tienen un trabajo más o menos estable, pero estar en esas bandas tampoco es tan fácil. Condiciones económicas de la salseridad que modifican la forma en que viven las personas la salsa. No abordaré ahora éstas, pero queda un espacio ahí, fecundo para la investigación, por ejemplo: ¿Qué relaciones de valor atravesadas por un eje simbólico dado se establecen entre lxs sujetxs que participan en la escena de los circuitos de salones de baile en la CDMX y determinan la situación laboral de lxs músicxs? En la esfera de lo simbólico podrían establecerse preguntas sobre los discursos que configuran los imaginarios de las escenas, ¿qué tipo de músicxs se contratan bajo qué condiciones materiales y simbólicas?, pondré un ejemplo más adelante.

El término escena permite también abarcar el estudio de una práctica que se desplaza de manera constante o que no tiene un lugar fijo de producción; incluso lugares virtuales o mediáticos, como estaciones de radio o programas de televisión, se vuelven lugares de análisis del itinerario de las prácticas. Este paradigma permite observar los discursos y los performances y, naturalmente, sus cauces y complejidades políticas.

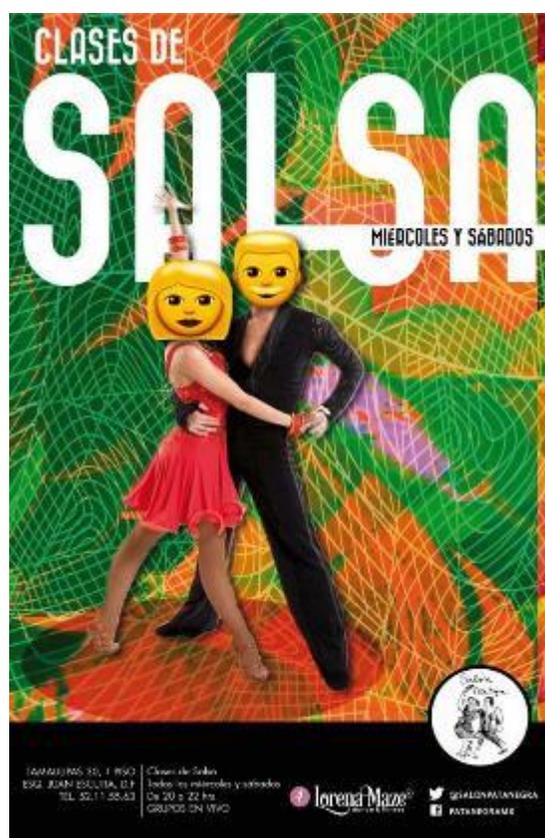
Cada año nacen y desaparecen espacios, festivales, eventos y congresos en torno a la salsa; espacios de clases de baile y otros de baile como La Maraka, el Salón Sociales Romo (ahora salón G y R), el Salón Caribe, el Gran Salón, y el Salón Hidalgo, festivales como el Iztapasalsa y el VíveloSalsero, configuran una buena parte del espacio público en el que se configura gran parte de la escena salsera de baile. Estos espacios —vinculados al consumo y

a lo que llaman algunos teóricos de la escena<sup>31</sup>: las amenidades—, parecen haber roto fronteras de clase, Como lo atestigua la reciente (quizá no más de 10 años) apertura de salones y escuelas de baile en zonas como Polanco, La Condesa y Coyoacán, por mencionar algunas zonas de mayor poder adquisitivo de la Ciudad, donde hasta hace poco era poco probable, (dentro del imaginario sociocultural ciudadano atestiguado en conversaciones informales) que la salsa fuera a tener adeptxs, toda vez que se le asocia “al barrio”, a la “baja cultura”. configurando un espectro más amplio de participantes y de escenas posiblemente fugaces.

**Fig. 8**

Clases de salsa en la Condesa, colonia de clase media alta y alta. El juego de colores resulta interesante porque el verde y el rojo parecen ser colores relacionados también con la tropicalidad. El vestido rojo podría ser también interpretado desde la óptica del erotismo, un vínculo clásico con la salsa dentro del imaginario de lo salsero, reproducido principalmente por las corrientes llamadas *salsa romántica* y *salsa erótica* que surgieron al final de la década de los 80 y principios de los 90 con figuras como Eddie Santiago y Lalo Rodríguez.

También llama la atención los rostros: son emojis, claramente le habla a la generación cis-hetero-blanca (¿rubia?) millennial, que es quizá el grueso de la población que asiste al lugar. Este lugar es frecuentado por muchxs turistas y es fundamentalmente un bar de rock, pero desde hace unos seis años decidió incursionar y tener días de salsa.



<sup>31</sup> Cf. Silver, D. et al. (2010).

Fig. 9



Fig. 10



Imágenes del Foro Cultural Hilvana. Este centro tiene todos los viernes una orquesta salsera. Apuntaría este lugar como parte de la cultura nocturna millennial de clase media y alta, que, junto con el salón Pata Negra, ofrece salsa y baile un día o dos a la semana a jóvenes con tratamientos interesantes del discurso: “baile pesado en la casa”, muy al estilo del “in the house” del discurso de fiesta afro-anglo-estadounidense. El grupo Chilangos de la Habana tiene como vocalista a un chico homosexual de quien me enteré por una amiga que frecuenta seguido ese lugar. Creo que hay cierta apertura en cuanto a temas de la orientación sexogenérica en este lugar, pero las ocasiones en que fui, no atestigüé más que un par de casos de mujeres bailando en pareja. Resalta la mujer blanca delgada como parte de un discurso que reproduce el imaginario salsero que permea la escena.



*Fig. 11*

La salsa se inserta en eventos de índole múltiple. Esto genera preguntas sobre la transversalidad de las prácticas salseras pero también sobre cómo se ha instrumentalizado por parte de algunos sectores, en este caso, el Estado, para llamar la atención y convocar a la gente a una actividad como ésta. Es curioso ver que el evento se llama Reforesta-Rock, pero también aparece en el cartel la salsa y el jazz. También resulta interesante que la imagen tiene a una bailarina de ballet y no a unxs bailadorxs de salsa o rock.



*Fig. 12*

La salsa convive con otros géneros en el mundo de las competencias de baile. Interesante es destacar el discurso visual, de nuevo la pareja heterosexual blanca y delgada, la mujer rubia con un vestido rojo y el hombre con un esmoquin. Símbolos, probablemente, del “baile elegante”, “refinado”, pero también puede interpretarse como una marca de clase, no se visten así lxs trabajadorxs ni la gente de las clases menos privilegiadas que va al ISSSTE (Un órgano de salud del gobierno

mexicano que presta servicios de salud a lxs trabajadorxs del Estado y poco a poco fue abriéndose para tener espacios de esparcimiento y cultura, entre ellos, de baile).



*Fig. 13*



*Fig. 14*

Fotografías del Mambocafé, en el sur de la CDMX. Este salón de baile ha sido en los últimos años un referente salsero para la clase media alta y alta de la ciudad. Como salsero bailaror que busca bailar toda la noche salsa, me generaría un poco de confusión un lugar donde alternan salsa y música de banda (sobre todo porque no sé bailar banda). Me llama mucho la

atención este evento porque la banda no es parte de la tropicalidad cotidiana, sin embargo, creo que debió haber sido un experimento interesante. No pude asistir, pero pienso que era un evento enfocado a un público de gustos mixtos y no a un público que sólo gusta de bailar salsa, como en el caso de otros espacios donde algunos días son exclusivamente de salsa, como en el salón Sociales Romo.



*Fig. 15*

Manolito Simonet y su trabuco es una agrupación cubana. Es curioso porque no alterna con otros grupos de salsa, como es el caso de muchos otros grupos y artistas. Es común también que la gente que aprende salsa estilo cubano o de la llamada rueda de

casino, promociona estos eventos únicamente, así como los eventos de salones de baile que tienen únicamente salsa cubana o timba. Intuyo que hay cierta reticencia a mezclar estos músicxs con otrxs no cubanxs.



*Fig. 16*

Evento de salsa cubana. La Maraka, como muchos otros espacios, es plural y tiene lo mismo eventos de salsa cubana que de salsa portorriqueña. Lo interesante es que hay una división y casi nunca he visto que se junten eventos de salsa cubana con otros estilos de salsa más allá de las clases que dan algunos grupos de baile en sus instalaciones. La asociación de espacios con estilos no es tan clara, pero sí creo que en el imaginario existe ésta a partir elementos que he visto en los discursos:

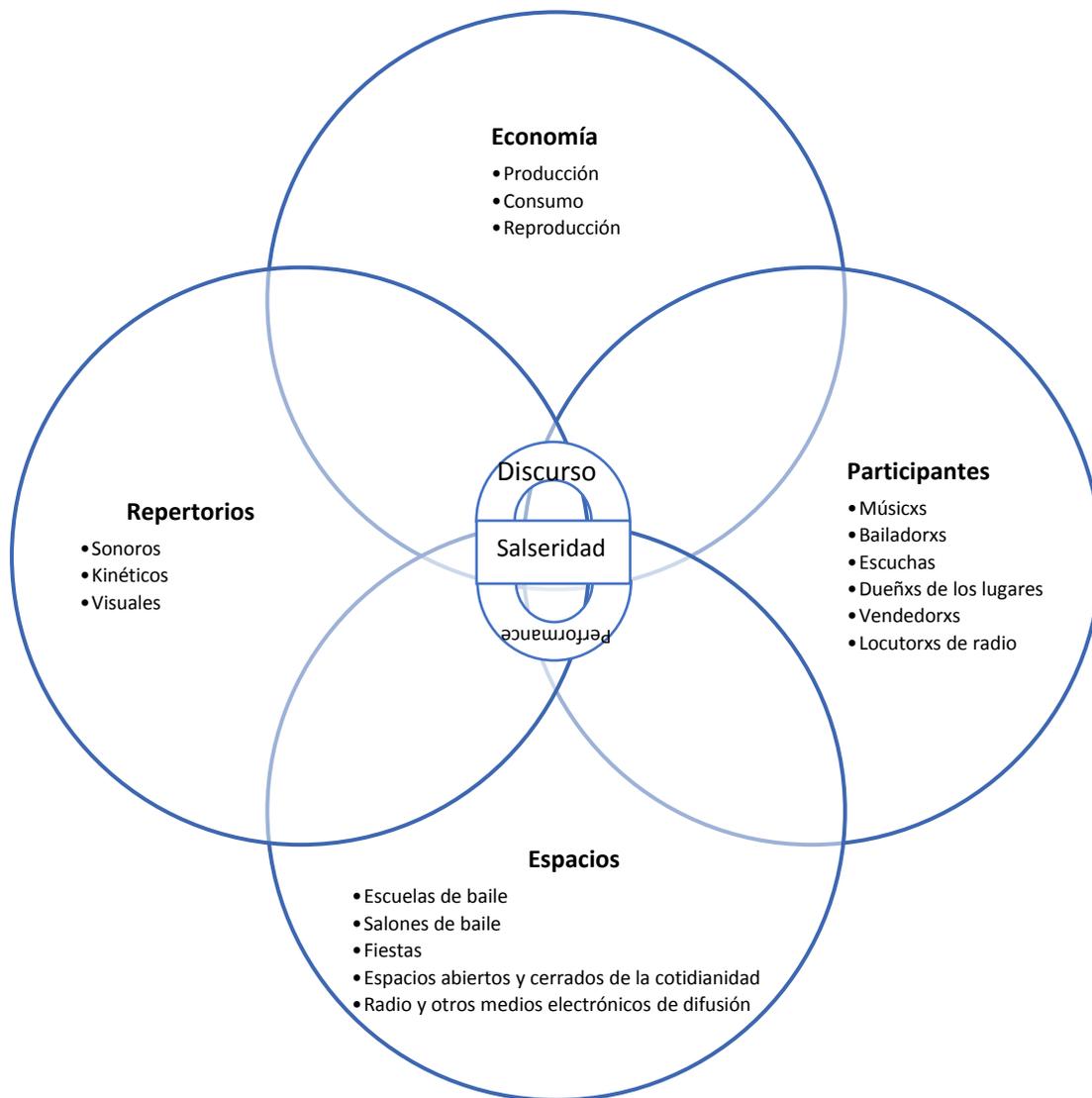
timberos o casineros se les llama a quienes bailan estilos cubanos de timba y casino respectivamente, linieros (se les llama a quienes bailan salsa en línea). La creación de las categorías por estilo de baile (y el énfasis en ellas por parte de algunas personas) creo que es producto de la búsqueda de identidad propia y ajena.



*Fig.17*

Cierre del festival Iztapasalsa. En este evento hay conciertos y competencias entre diferentes academias y categorías al margen de las competencias organizadas por la Federación Mexicana de Baile; es un evento organizado por la Alcaldía Iztapalapa y en esa ocasión, diciembre de 2016, se presentó Maelo Ruiz y Óscar de León. Fue la primera vez que vi en vivo a una pareja mexicana bailar el estilo caleño, muy ágil e intrincado.

En términos generales, considero importante pensar a la escena como un conjunto dialógico de *espacios*: públicos y privados, eventos de música y baile llamados “sociales”, clases, congresos y talleres, etc.; *participantes*: bailarores, músicos, escuchas, trabajadorxs, dueñxs de los establecimientos, visitantes, vendedorxs relacionados con la industria o con los lugares, locutorxs de radio y muchas más personas que puedan estar relacionadas de manera directa o indirecta con la salsa; *repertorios*: estilos y subgéneros de la música y del baile que se articulan con la *economía*: producción, consumo y reproducción y tienen como sustento una estructura sonora; mediatizada toda ella a través del *discurso* y del *performance*, y atravesada, del mismo modo, por imaginarios (a su vez, dispositivos de las ideologías) y configuraciones sociopolíticas que vienen de otras escenas y esferas de la actividad humana. Debo resaltar, además, que existen otras *dimensiones* que están íntimamente relacionadas entre sí con los participantes que están en juego todo el tiempo, creando una fuerza que pareciera ser una suerte de *combustible* y *pegamento* permeando toda la escena: la dimensión subjetiva: corporal y afectiva, y su extensión natural (micro)social/comunitaria. Estas últimas se revelan en el trabajo de campo una y otra vez, de ella hablaré en el siguiente capítulo. También es posible ver a las escenas como el campo macropolítico de juegos y a las salseridades como un campo micro político en constante diálogo con el primero, generando todo el tiempo reproducciones, actualizaciones y rupturas a través de tensiones y otros fenómenos de otras esferas de la subjetividad o del ámbito macropolítico.



**Fig. 18** En la estrella central de este diagrama coloco al discurso y al performance, con sus dimensiones corporal y afectiva, generando subjetividad y colectividad, permeando todas las áreas de este modelo de relaciones al interior de la escena. En el centro está la *salseridad*, de la que hablaré a profundidad en el siguiente capítulo.

Retomo la crítica al concepto de cultura de Abu Lughod (2006), donde se discute la cada vez más habitual práctica en la antropología de hablar de discursos y prácticas en vez de una macrocategoría como culturas porque este paradigma permite dar cuenta de las contradicciones, los problemas y demás dinámicas al interior de las sociedades. En esta investigación, el nivel discursivo nos da acceso a los imaginarios que los hacen operantes, y esos imaginarios también están envueltos en prácticas de poder, de rupturas, conflictos, contradicciones. A riesgo de parecer discursocéntrico, el discurso se manifiesta prácticamente en todos los niveles: visual, corporal, musical, textual, sonoro y verbal. Tener una visión compleja del entramado discursivo y performativo posibilita entender las dinámicas de poder y viceversa. En la Ciudad de México, encontramos una multiplicidad de discursos en torno a la salsa; por ejemplo, en su definición misma, como habíamos mencionado arriba, existe una tendencia a la invalidación de la salsa por parte de un sector de influencia (en la figura de Jorge Barrientos, del Sindicato de Músicos SUTM), para quien la salsa no existe<sup>32</sup>, y no es sino una categoría comercial de gente que hace música que ya hacía la Sonora Matancera; por otro lado, también hay posibilidades de análisis discursivo en la lírica de las piezas producidas por los músicos de la capital, que si bien no son muchos, sí encontramos continuidades y disrupciones en relación con lo que se hace en la escena mundial de la salsa. Mucha de esta música no llega nunca a los anaqueles y su difusión se queda en las presentaciones en vivo, desafortunadamente; no obstante, hay en estas letras rasgos de *movimiento agenciales*, que no son sino acciones con una trayectoria bien definida hacia el desafío de las pautas culturales naturalizadas y ya establecidas de manera histórica por discursos hegemónicos; en este caso, las temáticas de las letras en canciones que abordan de manera crítica asuntos como el machismo o la diversidad sexual apuntan hacia direcciones

---

<sup>32</sup> Lo dijo en su taller de clave cubana en las instalaciones del SUTM, al que asistí en julio del 2014, ejemplo claro de cubanocentrismo que niega la existencia de la salsa. Es particularmente preocupante esta postura en el ámbito de las políticas musicales porque me parece que cancela, al menos discursivamente, a muchxs músicxs y prácticas. Este fenómeno lo entendería desde una lógica de la territorialidad y la lucha por el campo, siguiendo a Bourdieu (2005), donde hay una lucha por lo que podría llamarse una forma de capital cultural, un capital musical, un *capital musical tropical*.

que renuevan los discursos. Con la orquesta La Santa Sabrosura y sus letras tratamos en algún momento de desafiar los prejuicios sexogenéricos, apuntando hacia la configuración de otras posibilidades dentro de la escena; “de tristeza también se vale bailar”, también es otra de las apuestas de aquella orquesta en nuestra canción de apertura de las presentaciones; muestra de una corriente discursiva ya vieja no sólo dentro de la salsa, sino también de otras músicas, por ejemplo en el blues y la saudade de los choros brasileños: sentimientos y acciones que se encuentran a manera de un oxímoron, un placer dentro del pesar, una tristeza que a su vez alumbra de alguna manera a lxs sujetxs y les habla desde la emoción y del afecto, conecta con ellxs.

Los discursos abundan y crean un sinnúmero de reivindicaciones, descalificaciones y alteridades que impactan los procesos económicos e identitarios en varias comunidades. La importancia de los discursos (y de los imaginarios que los alimentan y viceversa) no puede ser soslayada, las epistemologías de la purificación que alimentan estos imaginarios relacionados con la música, de las que habla Ochoa (2012), conducen a lxs sujetxs, muchas veces desde posiciones donde las audiencias son amplias, a conductas que violentan a otrxs participantes, políticas de cancelación, por ejemplo, se ejercen al negar identidad, legitimidad o validez de sus prácticas. La violencia discursiva en la escena salsera opera en la escena. Si en la época en la que el llamado movimiento intelectual “la rumba es cultura” en el entonces Distrito Federal a finales de los setenta y principios de los ochenta<sup>33</sup> la tropicalidad era vista de manera prejuiciosa y debía ser reivindicada por la intelectualidad de la ciudad, ahora vemos cómo dentro de la escena el juego de prejuicios no viene de las calles, sino que detecto en los músicos entrevistados y en los textos académicos, incluso, discursos de *subalternidad* y *subalternización salsera* que, por supuesto, configuran un imaginario legitimado y hegemónico que va poco a poco permeando en las nuevas juventudes salseras. En pláticas con mi amigo Poncho, saxofonista de la banda Latin Madness, de jóvenes salerxs, me cuenta que le fue difícil encontrar espacios para su banda en el circuito de salones de baile, donde la

---

<sup>33</sup> En Figueroa (1996:86).

competencia es feroz y se le da preferencia a músicxs cubanxs o bandas que tienen integrantes cubanxs porque ellxs tienen *el sabor*<sup>34</sup>. Los imaginarios tienen impacto en la vida económica.

Relaciones dentro de la escena entre lo discursivo y lo económico son evidentes, el discurso visual, las palmeras y las mujeres en bikini han sido parte del imaginario visual que se ha construido desde muy temprano en la escena salsera de otros países; Rondón (2008:34) menciona cómo la palmera y la mulata que servía ron a un norteamericano era parte del imaginario de los estadounidenses con respecto a la isla cubana (paradigma de lo tropical y de la fuente de la salsa en el imaginario), otrora paradisíaca y vacacional para ellos; ¿es esta idea de lo paradisíaco lo que fundamenta este discurso visual que ha sido explotado hasta la saciedad en las escenas salseras?, es posible, pues es fácil quizá el vínculo entre playa y vacación, no obstante, la visión acrítica de la mujer objetizada y su explotación es, sin duda, parte de la vorágine de los discursos que ha empleado la publicidad multimedial desde hace mucho tiempo: la música no podría ser la excepción. ¿Qué ideología está detrás de ellos?, la reflexión sobre el género se asoma ya<sup>35</sup>, con sólo percibir el discurso visual (por cierto, La Maraka, en el sur de la Ciudad, tiene sendas maracas y palmeras en su marquesina, no es mera coincidencia, me adelanto a suponer, es configurar el discurso visual acorde a los estándares del imaginario de la tropicalidad). La conducta y sus condicionamientos, las

---

<sup>34</sup> De Ávila (2017), habla de cómo este discurso del sabor se convierte en un dispositivo de construcción de la subjetividad vinculado a la posesión de *un ritmo que corre por las venas*, una habilidad propia que se entiende como elemento de valor en el contexto de la música. Este discurso del sabor es común también en los discursos sobre las personas que hacen música y sobre todo sobre lxs cubanxs, a quienes se les vincula por antonomasia con el sabor, en muchas conversaciones que he tenido, este prestigio, vinculado a lo negro, resalta, y tiene implicaciones políticas como se puede ver aquí, en la competencia por el trabajo. Sospecho que el sabor tiene una dimensión performática y performativa que tiene que ver con el baile y el movimiento, la cadencia y lo que se percibe son la base del nivel simbólico.

<sup>35</sup> No he encontrado muchos trabajos aún en el ámbito del género y la salsa, en español y desde el sur he visto pocas menciones, pero Aparicio (1998) es pionera y resalta la objetización de la mujer y el machismo alrededor de las prácticas salseras, o la poca o nula visibilidad que tienen muchas mujeres en la industria más allá de las mujeres que lograron abrirse paso con muchos esfuerzos como Celia Cruz o La India tiempo después.

vinculaciones intencionadas de la industria no son gratuitas, el discurso se configura a partir de este juego semántico<sup>36</sup>, y tienen condicionantes históricas.

Muchos otros juegos semánticos como éste son muestra de la dinámica discursiva que se genera dentro de la tropicalidad. Anunciados como salones de baile salseros, vemos espacios cuya oferta real responde a “noches de bachata”, “noches de Matancera”, “noches de son y guaracha cubana”, etc., quedando así un imaginario amplio de lo “salsero” en la escena, pero no sólo es eso, he observado cómo tampoco el baile (en tanto que conjunto de repertorios kinéticos) distingue mucho la salsa de la cumbia en la Ciudad de México; a menos que se trate de personas que toman clases de salsa en línea (estilo Los Ángeles), salsa cubana, caleña u otro estilo, la gran mayoría de los participantes baila casi de manera indistinta ambos géneros, no así la bachata o los géneros dentro de los llamados “bailes de salón”, complicando de esta manera la caracterización del baile de la salsa al no tener una serie de repertorios discretos en una gran cantidad de lugares. En conversaciones con bailarines e instructores de salsa en línea (un estilo que los bailadores asocian con Los Ángeles y Nueva York, y a Eddie Torres como su principal exponente), detecto discursos interesantes que muestran rasgos de legitimación entre los estilos de baile y también de infravalorización del estilo de baile llamado “salsa de barrio”, “salsa de fiesta”, “salsa callejera”. Esto lleva a pensar de nuevo en el ámbito político y el conflicto, la lucha por la legitimación y las jerarquizaciones. Algunas ocasiones considero que este rechazo hacia lo “no-académico” o lo “poco educado” que se extiende como criterio de valor en otras áreas del conocimiento se reproduce de manera constante en este actuar de desprecio hacia las formas de baile no “estudiadas”; en otras ocasiones me parece que es parte de una actitud aspiracional que busca dejar en el pasado este tipo de baile porque ya *se rebasó*, ya se logró llegar al estilo *correcto*; esto lo vi particularmente en algunas clases y comentarios de profesorxs de salsa que decían: “antes yo

---

<sup>36</sup> Y en esta identificación de éste, veo un movimiento agencial del académico, toda vez que busco la deconstrucción de la huella, en el sentido derridiano, y de la crítica que busca la desestabilización de los discursos de objetización mercantilista de otrxs. Queda aquí la inquietud, para ser nutrida todavía por investigaciones posteriores sobre el género, la sexualidad y sus vinculaciones mercantiles en la sociedad contemporánea.

bailaba así, pero ahora ya no” o “esos son errores comunes de la salsa callejera y no se ven muy bien”, etc.

Lo dicho y lo no dicho (en tanto que discurso no verbal) genera condiciones políticas que a su vez crean redes de significados y sentidos ancladas en conglomeraciones de ideas, prejuicios y discursos; Jofré (2007) explicando la tesis de Verón sobre el fundamento social de todo discurso, nos da un marco desde la sociosemiótica que nos permita indagar lo que Verón (1993) llama *condiciones de producción* del discurso, a su vez dimensionado bajo el poder y la ideología, construyendo, cada una, *gramáticas discursivas*, que son patrones o reglas de producción y lectura de discursos y dinámicas al interior de su ecosistema semiótico, vinculado, naturalmente, a la reproducción de las estructuras de poder. Las condiciones de producción de los discursos tienen que ver con la vida social, en el caso de la salsa, por ejemplo, la economía, la clase social, las políticas culturales, las relaciones hombre-mujer; estas últimas, situadas dentro de un contexto político complejo en un país donde la desigualdad entre hombres y mujeres y la violencia en contra de ellas es parte de la cultura cotidiana<sup>37</sup>. Esta realidad le da forma y contenido a los discursos y las prácticas de la sociedad en general, y la música no está exenta. Las macroestructuras del poder informan las producciones discursivas y permean las sociedades, incluyendo sus manifestaciones culturales, como la salsa.

Cabría preguntar cómo la consciencia opera en esa creación de un discurso; muchas de las producciones discursivas no atraviesan una decisión razonada o por la conciencia del acto en todas sus dimensiones políticas. La producción de un discurso está constreñida al sujeto, pero el sujeto no se construye de manera autoinformada, sino que existe una construcción social y política de su subjetividad y ésta genera discursos cargados de información política, ética, estética, etc. con una intención determinada.

El discurso entonces, entendido como una materialidad cargada de sentido es un producto de las relaciones sociales y sus condiciones de producción están influenciadas así, por ejercicios y pugnas por el poder y, naturalmente, el capital. Desde la propuesta de Bourdieu (2005),

---

<sup>37</sup> Para más detalles de esta violencia en sus múltiples vertientes: institucional, social y simbólica, ver Castañeda et al. (2013).

dentro de un campo de acción, se puede pensar a la escena o las escenas como campos, redes de relaciones de poder simbólico, además del económico: los estilos de baile son cargados de valorizaciones que el discurso se encarga de difundir, reproducir y sustentar, las gramáticas discursivas ordenan la información y juegan con elementos como la legitimidad apelando al origen (en el caso del estilo cubano, por ejemplo), la estética, lo refinado y lo “corriente”<sup>38</sup>, sobre “el saber” y el “no saber” bailar salsa (donde el sí saber significa haber tomado clases); lxs músicxs y los espacios también tienen formas de ser categorizados según criterios similares. Es curioso (y, preocupante políticamente hablando) que un elemento discursivo similar se encuentra en la valorización de músicxs profesionales vs músicxs amateur en muchos diálogos que he tenido con colegas músicxs a lo largo de los años: yo toco, pero no soy músico, “yo no leo música”, “no sé bien de música”, recuerdo que me decía un amigo salsero que tocaba increíblemente bien los bongós. Este tipo de discurso está vinculado directamente o es un efecto de alguna forma de colonialidad epistemológica de la que habla Gómez-Quintero (2010), donde el *saber académico* significa *saber*, frente a otras formas no académicas del *saber* o del conocimiento. No he encontrado, empero, una academia “formal” que imparta grados de licenciatura (pensando a este grado como un paradigma de estudios académicos), ni en el ámbito musical salsero ni en el baile salsero, sino más bien academias de estudios sin la llamada “validez oficial” (avalados por el Estado) que ofrecen las variantes que he discutido más arriba. Esto hace pensar en la cierta jerarquía de los estilos impostada en los discursos de valor, donde la salsa “de barrio” está al fondo del escalafón en los imaginarios, reproduciendo una especie de jerarquía salsera que configura a su vez *clases* y *un clasismo salsero* como efecto político.

El performance, como otra dimensión, siguiendo a Madrid (2009), es el movimiento mismo de las personas desde y en la práctica musical, desde su dimensión de realidad en acción, es otra forma de operación de los imaginarios, los afectos y el deseo; en el baile, la corporalidad en movimiento es configuración imaginada donde juego, entre otras cosas, que llamamos *del*

---

<sup>38</sup> Adjetivo muy usado por algunas personas en México para hablar de manera despectiva de algo que no está *bien hecho*. Este menosprecio tiene tintes clasistas también en algunas personas, pues lo *corriente* está asociado a las clases precarizadas y me parece que hay un doble desprecio ahí, en tanto que expresión de una pretendida superioridad de clase como de educación “salsera”.

*llevar y ser llevado* se acciona y construye las relaciones dialógicas entre los cuerpos (y las construcciones sexogenéricas, de clase y otras a discutir y descubrir también). He vivido en campo cómo la práctica tropical, y salsera en este caso, ha generado espacios que considero de *relajamiento del prejuicio sexogenérico*, quizá una heterotopía de las que habla Foucault (1999), como espacios otros de excepción, incluso abyectos, para la cultura dominante, donde pareciera que la fuerza del performance sobrepasa aquella de las hegemonías y las fobias por instantes. ¿Podríamos hablar de *performances disruptivos, actualizantes* y de *continuidad* culturales que la salsa posibilita?, lo abordaré en el segundo y tercer capítulo, bajo la propuesta del término *salseridad*, como núcleo de posibilidades de performatividad cuya base es la salsa.

El discurso y el performance como una materialidad de la historia, de los imaginarios y demás elementos, crean un tejido que conforma una escena musical; como todo tejido, requiere un análisis minucioso de las fibras que la componen sin perder de vista ni la forma ni la figura que la caracterizan. En este capítulo va vislumbrándose ya una caracterización de la escena que indaga los efectos de los discursos sociales y de la performatividad. De estos elementos surgen otras preguntas, ¿qué continuidad, actualización y ruptura encontramos en el discurso y el performance de la salsa en la Ciudad de México en relación con elementos como la clase, la racialidad, el sexo-género y otros elementos?, y, así, ¿cómo aporta la práctica salsera en la construcción de la persona y la sociedad otrora defecha?, igual de importante, quizá, es encontrar la agencia como respuesta a condiciones adversas, abrir la puerta a otras preguntas sobre la configuración del cuerpo, de la episteme corporal (como relación conocimiento-cuerpo-sonido), de micro y macro sociedades, por supuesto, de la escucha y del diálogo a través del baile; reflexionar en el proceso de nuestra construcción del *ser* a partir de la *salseridad* como una forma performativa del ser desde la práctica musical: desde y a través de la salsa. La agencia la entiendo como un esfuerzo por mejorar las condiciones actuales de vida en la búsqueda del bienestar en la transformación de las situaciones y los contextos, desde rasgos como los hábitos hasta movimientos de alcances macrosociales.

## Capítulo 2. Salseridades

Como cada sábado —o prácticamente cada uno desde hace siete años y un poco más—, me alisto para mi clase de salsa que comienza a las 5 de la tarde en el Salón La Maraka, al sur de la Ciudad de México. No es un espacio cercano para mí —vivo del otro lado de la ciudad— pero decido cruzarla porque después de haber estado en algunos otros lugares donde se dan clases de salsa, encontré en este lugar un espacio agradable, amplio, y con clases con muchas explicaciones de la técnica de baile a un buen precio: 60 pesos una clase de dos horas.

Me gusta que siempre hay pasos nuevos, casi cada clase tiene nuevos pasos, el lugar tiene la ventaja de contar con una gran variedad de niveles y maestros, siento. La desventaja que he notado y compartido con algunas personas es que, si no se tiene una práctica entre semana, fácilmente se olvidan los muchos pasos del día, y eso dificulta el aprendizaje. En otros lugares se ve una misma serie de pasos por un periodo de tiempo más largo, y entonces sí que se quedan en la memoria; diferentes estilos de enseñanza-aprendizaje del baile, me digo. Acá a veces los pasos sí vuelven a repetirse, quizá en un mes, quizá un poco más.

Éste, es un lugar de intersección que se ha hecho cotidiano, que revisito para aprender el estilo que ellxs llaman *base internacional*, que no es otra cosa que lo que se conoce en el mundo del baile salsero como *salsa en línea On 1*, *LA style*, estilo de baile llamado *en línea*, porque los bailarines mantienen una línea imaginaria en el piso, sobre ésta, los pasos son desarrollados y los bailarines caminan sobre ella cuando es necesario cambiar de posición (paso llamado crossover), se llama On1 porque es en el tiempo 1 de la cuenta de la música que se lanza el primer paso, el “acento” del baile empieza ahí, frente a otros estilos como el estilo NY, donde el acento está en el tiempo 2 de la cuenta de la música. La salsa en su mayoría está en un compás de 4/4 (cuatro cuartos, cuatro tiempos), que el bailarín a su vez subdivide en 8 tiempos y en estos tiempos distribuye sus pasos. No es el objetivo en este momento detallar los orígenes de este baile, mezcla de elementos de varios estilos. Hutchinson (2014:9) describe las complejas relaciones políticas y sociales que existen entre los lugares y los estilos de baile salsero, las *kinetopías*, pertinentes para este estudio porque los lugares y las dinámicas políticas son detonadoras de discursos y performances. Este estilo

es muy popular entre las compañías o grupos de baile, dicen que es más fácil aprenderlo y *muy elegante*. Yo pienso que es bonito, sí, pero en la práctica, he visto que es difícil aplicarlo, pues cuando quieres bailar con alguien que no lo conoce o nunca lo ha aprendido, simplemente no se puede bailar, y la gran mayoría de las personas está familiarizada con el estilo llamado *callejero, fiesta o swing*, una forma de bailar muy parecida a la forma en que la gente baila el *rock and roll* de los años 50.

Esto lo he escuchado de varios amigos hombres, que quienes, como yo, nos acercamos a estos grupos de baile para aprender y a veces terminamos con un poco de frustración cuando queremos bailar con amigas o parejas que no están familiarizadas con la salsa en línea. Decidí hace muchos años aprender a bailar de las dos formas, y también la llamada *rueda de casino* para tener más posibilidades de bailar, pero también para explorar, la aventura de los movimientos, del baile, es muy emocionante, las aventuras, las combinaciones son muchísimas.

Sigo bailando en la clase, concentro mi atención en los pies, el baile me permite mirarme de otra manera frente a los demás, me miro bailando y me concentro en mi cuerpo bailante, me concentro en mis manos, en mis vueltas, en los pasos: —“no vaya yo a doblar mal la mano y lastime a la pareja que me toca en esta ronda...”— Me reencuentro a veces con algunas personas que también asisten a la clase, al mismo nivel (pues la compañía de baile *Amigos del Solar* tiene diez niveles diferentes: —“el último nivel está muy difícil, ya son demasiadas vueltas, demasiada técnica, demasiada vanidad”—, me digo, yo sólo quiero poder moverme y disfrutar, creo que me genera demasiada preocupación ver pasos tan complicados, aunque debo reconocer que hay días que los veo como un reto y un logro cuando consigo realizarlos, también ahí hay satisfacción corporal, pero difícilmente los llevo al salón de baile, al baile cotidiano, a menos claro, que baile con alguna persona que los aprendió ese día junto conmigo o sepa bailar el estilo *en línea*). Me reencuentro con una práctica que alimenta mi *salseridad*, no como una identidad estática, sino como condición, como experiencia y performance, acto, como parte de una posibilidad de sujeción (Foucault, 1983) en constante devenir. Bailar me libera, me conecta con mi cuerpo, olvido de pronto las cadenas de las preocupaciones de la vida, también me permite aumentar una consciencia del presente, de la

existencia en el aquí y ahora, expandir la energía que traigo adentro, experimentar la libertad, la fluidez, yo quiero ser libre.



*Fig. 19*

“Los amigos del Solar”, el grupo con el que estudié por varios años, tienen convenio con el salón de baile La Maraka, para dar sus clases y organizar fiestas cada mes. Es interesante resaltar cómo lo mismo dan clases de salsa en línea que salsa cubana y la bachata en este grupo de clases de baile; dar clases de dos estilos de baile salsero no es algo muy común en los grupos que conocí a lo largo de los años, pero la combinación salsa-bachata sí es cada vez más común en muchos espacios y grupos de baile. Siguiendo el análisis visual, de nuevo, la pareja hetero-blanca, delgada sigue apareciendo. Al lado se alcanza a ver otro grupo de baile que también da clases ahí, la mujer delgada, con traje de baile y rubia en el primer plano apunta igualmente a esta configuración de una salseridad en particular, al menos en el plano de lo visual como una de las dimensiones de una forma de salseridad, que resulta muy alejada quizá del grueso de lxs bailadorxs salserxs que conozco, asistentes a sus clases y otrxs con quienes convivo, con cuerpxs no delgadxs, ni blancos, ni rubixs.



*Fig. 20*

Anuncio de clases de baile en una casa de cultura al sur de la CDMX. Es representativa de la enorme cantidad de lugares donde se dan clases de baile en la ciudad. Curiosamente, no he encontrado lugares donde se enseñe a tocar salsa. La escuela del Sindicato Único de Trabajadores de la Música STUM tiene cursos de percusiones afroantillanas, lo mismo algunas casas de cultura; sin embargo, detecto ahí una falta importante de ofertas y una posible ventana de oportunidad de trabajo para lxs músicxs que quieran enseñar a hacer salsa, pues platicando con varixs de ellxs, me doy cuenta del carácter autodidáctico de esta labor. La mayoría aprendimos escuchando música y algunxs tuvimos la oportunidad de conseguir y leer partituras y teoría musical salsera, pero es escasa; con todo, hay que decir que en plataformas virtuales como Youtube existen videos de pianistas y percusionistas explicando conceptos como el tumbao, las cáscaras (una base rítmica clásica de la salsa), las claves (también una base rítmica de la salsa derivada del son y otrxs géneros) y demás. La salseridad y la educación musical es un tema interesante toda vez que, como comentaba en el capítulo anterior, hay cierta infravolarización de esta música que se lleva también a las aulas y los centros de educación. No obstante, ha habido intentos de inserción de clases como la orquesta de salsa llamada “La Wong” dirigida por el recién fallecido profesor Pablo Hidalgo Wong

en la Escuela Superior de Música. Esta orquesta era parte de una materia opcional de conjuntos instrumentales para las carreras de Música Clásica y Música Jazz que imparte dicha institución. En algún momento intenté audicionar para esa orquesta cuando fui alumnx del profesor Hidalgo durante mis estudios de flauta en la licenciatura de jazz, y quizá pude haber obtenido más información sobre los problemas que pudo haber presentado una propuesta tal en una escuela pública de tipo conservatorio desde su perspectiva como creador del espacio, pero después de diferencias irreconciliables y violencia homofóbica de parte de dicho profesor, no pude conseguir más datos ni ser partícipe de esa orquesta. Por investigaciones con algunxs alumnxs supe que sólo duró un par de años y tuvo un par de presentaciones al interior de la escuela. La materia siguió por un periodo similar, pero sin tener el nombre de orquesta.



*Fig. 21*

Estas clases son interesantes porque son de un estilo poco difundido en la ciudad y porque está en un espacio de la universidad que fue tomado por estudiantes en la UNAM (algunos salones quedan en posesión de lxs estudiantes luego de la toma de las instalaciones debido a alguna protesta política, por ejemplo la huelga que hubo en la UNAM en 1999 o los recientes paros en los últimos años en protesta y solidaridad con las víctimas de la violencia de género o la desaparición de los 43 estudiantes en Ayotzinapa, Guerrero).

## 2.1 - Salseridad

La salseridad es, como mencionaba en el capítulo anterior, una forma performativa de ser en y a través de la salsa, un ejercicio constante junto con otros que me configuran sujeto, como patinar o hacer jazz; es respuesta al proceso de credencialización que he visto una y otra vez, que también genera obligaciones incluso, un *deber ser* en algunas identidades más estrictas. No sé si sea también una respuesta de mi ser millennial: buscar la fuga de la definición identitaria de manera estática y vivir en el devenir constante. Creo que diría que la salseridad puede ser tan fugaz o constante como lxs practicantes de la misma lo decidan, pero más aún: lo performen.

Amparo Sevilla (2003) exploró las experiencias de un grupo de bailadores de la Ciudad de México; gente que encontró en los salones de baile y los bailes de salón un refugio, una terapia y una forma de crear lazos que, a algunos entrevistados por la autora, les han durado toda la vida, les dio una razón para vivir, una comunidad y una identidad; los salones de baile eran sus templos, antiguos lugares de comunión (Sevilla, 2003:9). El pasado tal vez se olvida en el discurso, en la enunciación de la memoria, pero no siempre se va del todo; se inscribe en los hábitos, huellas invisibles, aquello que fundamenta la lógica misma del performance, son huella de otras huellas, siguiendo a Derrida (1972). Yo percibo que, pese a que la forma musical ha cambiado, hay una continuidad en el *performance de comunidad*. Entiendo al performance aquí como un acto performático y performativo, siguiendo a Taylor (2011), donde la comunidad es performada como repetición con diferencia, pero es conducta que se vincula con el pasado (Schechner, 2011) y es performática en tanto que es una materialidad con una configuración específica, es acto presente. La *comunidad performativa*, sugiero, es una forma de ver a las personas que asisten a las clases de salsa, o a los salones de baile, en tanto que aparece durante el evento mismo y se comporta de una manera moldeada por un ejercicio histórico del mismo acto en otras situaciones antiguas: es heterogénea, hay un flujo constante de participantes que no son los mismos siempre, se reúnen con muchos fines diferentes, pero la salsa es el elemento unificador, hay una serie de repertorios kinéticos vinculados a la música, vestuarios, etc.

En términos performativos, la escena es una macrocomunidad que se reifica por los actos, por los eventos performáticos y performativos (se performan las salseridades, de las que

hablaré más adelante) además de la dimensión simbólica-discursiva, y no únicamente por las identidades, el territorio compartido o los factores económicos o sociales, como se han caracterizado en general a las escenas musicales (cf. Bennet & Peterson, 2004, y Straw, 1991). No hay quizá danzón o pasodoble, mambo o chachachá en algunos espacios; y, aunque hay un par de salsas que aún tienen aquellas formas, no son sino citas al pasado, nostalgia y, por supuesto, vinculación con los antepasados *tropicales* de los que salsa hacemos. Es noche de *Matancera*, así se presenta en algunos de los salones de baile grandes que tienen un día a la semana dedicado a la música tropical “del ayer”, por ejemplo, en el salón Caribe, ubicado en la Av. San Cosme y casi esquina con Circuito Interior, en la Ciudad de México, los sábados son días en que el salón tiene a orquestas que hacen tributo a los conjuntos tropicales de la primera mitad del siglo XX, como la Sonora Matancera, de Cuba y la Sonora Santanera, de México. Esto es especialmente importante, frente a los viernes de salsa, que se hacen en varios salones en la capital, como el mismo Salón Caribe, o foros de reciente creación como El Nuevo Foro Cultural Hilvana (que aparece en el capítulo anterior). Unx puede esperar, de lleno, que la noche esté repleta de esa antigua tropicalidad musical (y en algunos espacios convive en la misma noche con una tropicalidad más reciente, como apuntaba en el capítulo anterior, con otros géneros musicales que no existían, como la bachata y la kizomba). La salsa convive con otras músicas, otras expresiones, otros *géneros tropicales*, que se niegan a morir, pues existen elementos que permiten establecer un continuum de las prácticas que ha sobrevivido pese al cierre de los antiguos salones de la urbe, por ejemplo, el muy famoso Salón México, el Salón Colonia; algunos otros no han cerrado, pero se han adaptado al siempre cambiante mundo de la música tropical, como el salón Los Ángeles y el California Dancing Club, que, según nos comentó Amparo Sevilla en una ponencia en la Facultad de Música, UNAM, han tenido que diversificar sus antiguas prácticas para poder sobrevivir. Esto lo pudimos comprobar en el salón Los Ángeles en enero de 2016 cuando con una agrupación de son jarocho presentamos un disco en aquel lugar; en conversación con un mesero, nos comentó que el lugar tiene días de salsa, de matancera y de otros estilos incluso lejanos al mundo tropical. También hay mucha actividad diversa en el California Dancing Club, hay días de cumbia, de salsa, de danzón e incluso de música norteña, según su página oficial de Facebook y las marquesinas afuera del establecimiento.

Regreso a mi clase, la diversidad es ineludible: me toca bailar con mujeres que bailan de diferentes formas, que tienen cada una personalidad distinta, una serie distinta de estilos, *configuraciones y disposiciones*: incluir variables como edad, altura, fuerza, movimientos y otras características del individuo que se ponen en juego en la práctica del baile salsero, como la sociabilidad, empatía y disposición al diálogo en el baile, etc. Configuraciones corporales, pero también emocionales y actitudinales son las que se experimentan durante este diálogo de lxs cuerpxs que entiendo por baile.

En clases grandes de salsa, como en otros bailes de pareja, los aprendices hacen rotación de parejas de manera frecuente (es decir, intercambio de parejas para aprender), lo que les permite conocer otras formas de llevar (y para las mujeres dentro de estos lugares, *ser llevada* por la pareja); en algunos lugares de enseñanza de baile hay incluso un nivel completo dedicado al llamado *mando*, donde se explica cómo se debe *llevar o guiar* a la pareja; llevar con las manos, con el cuerpo, la pisada y llevar con el peso; especial atención pongo atención aquí: es en prácticamente todos los lugares que he visitado (y escuchado a mis amigxs decir en su experiencia) *el* que lleva y nunca *la* que lleva. Esto ya es acto performativo, en el sentido derridiano; es un acto que produce una situación que es, a su vez, reiteración, en este caso, de una huella, una huella de movimiento corporal y dominación, que podrían ser analizadas siguiendo las reflexiones butlerianas, de comportamiento de género dentro de una matriz cis-heteropatriarcal que codifica de manera histórica al performance.

Esta movilidad de la que hablo me ha permitido acercarme a diferentes personas y platicar un poco sobre sus experiencias de vida alrededor de las clases de salsa. Cuando iba en el nivel 3 (de 8 niveles), recuerdo muy bien el caso de una familia completa: mamá, papá e hijas, acudían cada sábado a sus clases, primero fue una de las hijas, y luego la otra, después ambos padres decidieron ir y pasar las tardes sabatinas bailando. Otra compañera de baile, Tania, a quien conocí en las clases de los martes, me compartía que el martes era su día de salsa, llegaba corriendo de la oficina y me decía: “tarde, pero llego”, “necesito bailar”, — nuestra dosis semanal—, siempre pienso.

Con el pasar del tiempo he conocido varios pequeños grupos de bailadorxs que se reúnen de manera frecuente luego de haberse conocido en las clases; organizan sus salidas de práctica en otros salones, se reúnen en fiestas privadas e incluso van de “expedición” a nuevos

salones; yo mismo lo he hecho, pero muchos de mis amigxs son amigxs de otrxs lugares: de la escuela, del trabajo, de la vida, que luego de probar la salsa, deciden seguir la aventura salsera. Mi hermana, por ejemplo, cada fin de semana está en algún lugar salsero, ya no puede no bailar, ya es también su vicio, su estilo de vida. Decididamente no entro en detalles de las microcomunidades que se generan desde la práctica salsera, por ahora sólo los rasgos pertinentes de reiteración de emoción y de continuidad con la antigua práctica de los bailes de salón resuena: ¿no son las clases y los eventos en los salones de baile la terapia de quienes no podemos dejar una semana sin bailar salsa a la manera que descubre Sevilla en su investigación de los antiguos salones de baile en la CDMX?

Ahora me toca bailar con una dama a quien le calculo no menos de 60 años, ya la he visto antes en otros niveles, ya hemos bailado una vez en otra clase, pero no hemos intercambiado más que un par de palabras, no cruzamos la vista en el baile más allá del primer saludo fugaz cuando comenzamos a bailar; ambos estamos muy concentrados, no hemos siquiera preguntado nuestros nombres:

— Perdón, llegué tarde, no tengo todavía los pasos, pero ahorita me salen, le digo.

— No hay problema, con una sonrisa tímida, me responde.

Bailamos...

La escena compartida, en tanto que texto autoetnográfico<sup>39</sup>, detona una serie de preguntas que me planteo en el momento de acercarme a una práctica musical dentro de una urbe. Decido en este momento apostar por la autoetnografía con la intención de compartir, interpelarme e interpretarme y poner ahí mi subjetividad al descubierto para también ser interpretada en el diálogo con otrxs, pretendo con este trabajo el inicio de dicho diálogo.

No obstante, sí tengo preguntas sobre la generalidad, ¿qué hacemos como personas con y a partir de la salsa?, ¿qué nos posibilita generar, reproducir, performar y discursivar?

Otras preguntas se pueden detonar desde mi investigación; por ejemplo, pensar en elementos que permitan entender el papel de la salsa en la vida de los habitantes de la Ciudad de México:

---

<sup>39</sup> Siguiendo a Blanco (2012), la autoetnografía apunta a la creación literaria que vincula reflexividad, el trabajo de campo y la experiencia individual encuadrada dentro de un marco teórico-metodológico.

el papel que desempeña esta práctica en la construcción de las convivencias urbanas, por un lado; por el otro, el papel que ejerce en la construcción del individuo urbanita (si podemos hablar de algunas características comunes a quienes la habitan, sin ninguna pretensión de homogeneizarlas, claro), entendiendo ambas dimensiones como mutuamente configurantes de manera *dialógica*. Para este fin, propongo emplear el término *urbanidad* como eje articulador de ambas dimensiones de la práctica; es decir, la ciudad como contenedor de urbanidades y la urbanidad como configuración del individuo. Revisemos, estimadx lectorx algunas propuestas.

Giglia (2001:803) propone reflexionar sobre las relaciones entre los habitantes de la urbe, la *sociabilidad urbana*, en tanto que estrategia o serie de estrategias de relación entre los individuos que comparten la ciudad y ésta como un asentamiento que permite la contigüidad y contacto entre personas diversas. Así, Giglia propone que dicha sociabilidad: “Es la capacidad de combinar el reconocimiento, el distanciamiento, la capacidad de tratar lo desconocido como si fuera uno y lo conocido como si fuera otro. Es una mezcla de proximidad, de interés e indiferencia, que hace posible la convivencia pacífica de seres distintos.” (2001:803).

La urbanidad es para Manuel Delgado (2007) experiencia masiva de dislocación y extrañamiento, heterogeneidad de las acciones y los actores. La prisa de la vida urbana, el hábito del anonimato y lo que llamo, siguiendo a Delgado, el trato de *decente indiferencia*<sup>40</sup>, resulta una forma de existir en la ciudad, el baile, desde mi ejemplo, sólo refleja esta configuración, este modo de sujeción, desde Foucault (1972). La sociabilidad será uno de los componentes de la urbanidad que aquí quiero sucintamente esbozar.

La urbanidad, como condición de la ciudad, según Mongin (2006), es heterogeneidad, espacialidad compartida y disputada, es mezcla, comodificación que, visitando de nuevo a Foucault (1972), será interpretada como detonante de una forma de sujeción derivada de esa condición, con toda la reflexión macro y micropolítica que esa relación dialógica puede suponer. Esta relación no necesariamente se presenta en todas las personas que habitan la

---

<sup>40</sup> Manuel Delgado la llama *Indiferencia de cortesía*, a “una forma de atención, una manera de tener bien presente la presencia de aquellos a quienes se ignora.” (2007:138).

ciudad ni en todos los contactos con la salsa; por ejemplo, existen comunidades que viven la ciudad de una forma muy diferente en términos de la heterogeneidad, y siguen manteniendo hábitos comunitarios y de fuerte raigambre indígena, comunitaria, pero me interesa pensarlo como posibilidad dentro de un análisis de las relaciones de poder, pues, si bien la pregunta principal es qué hace y permite hacer a los ciudadanos la salsa y cómo abona a la construcción de sus subjetividades, esta segunda pregunta busca hacer una interpretación política de esa construcción, es decir, buscar las asimetrías en estos diálogos desde diferentes ópticas, por ejemplo: el género, la raza, la clase, la identidad sexogenérica y el cuerpo y cómo las reproducción de discursos y prácticas que parten desde una configuración determinada generan inequidades. Será así que los tópicos principales de este análisis, sujeción y poder, permitirán establecer, como hipótesis si se quiere, que la salsa (y en general la música) es una tecnología del yo, desde Foucault (1990), pero también una *tecnología del nosotros*, propongo, y en ese hacer(se) y hacer(nos) generar una visión crítica de los ejercicios de poder entre lxs urbanitas a través del performance, la acción, el discurso<sup>41</sup> y reificación de la realidad a través del discurso y de la acción. Decido pensar en la urbanidad como un eje vital articulador de la experiencia, como eje situacional que también detona sus propios procesos de subjetivación distintos a los de otras coordenadas. La urbanidad como paradigma de heterogeneidad y de explosión de posibilidades de encuentros, entrecruzamientos por proximidad, condición de movimiento y fugacidad que produce subjetividades con esas características, informa y configura algunas formas de salseridad, incluso las posibilita de manera inesperada, por ejemplo, en movimientos dentro de las escenas por razones económicas como en el caso de Los Amigos del Solar, que decidieron en algún punto mezclar en una sesión clases de salsa cubana con clases de salsa en línea, y modificaron pasos de la salsa cubana para que fuera más fácil de asimilar por parte de sus alumnxs de salsa en línea<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Retomo la relectura que hace Anabella di Pego de Arendt, donde “la política surge en donde los asuntos humanos son abordados conjuntamente y tratados a través de la acción y el discurso...”, y “configura un mundo compartido” (Di Pego, 2006:101), acción y diálogo son elementos fundamentales su perspectiva política, visión que comparto. El poder también será para Arendt, capacidad de acción, pero no de un individuo, sino en concierto (ibíd., 105). Esta perspectiva del poder es fundamental para la caracterización del dialogismo de la urbanidad y de la salseridad.

<sup>42</sup> Esta información la obtuve en diálogos personales con unx de lxs instructorxs de dicho grupo.

La urbanidad entendida así, me parece que es el contexto, el caldo de cultivo perfecto para una amplia multiplicidad de posibilidades de salseridad. Si a eso sumamos que la urbanidad también puede multiplicar la presencia de vectores de poder en tanto que anuda una serie de posibilidades, por ejemplo, de mercado, de influencias de varias partes del mundo que llegan a la urbe, etc., tenemos entonces que ver que hacer un estudio de una salseridad en particular representa también hacer un rastreo geográfico e histórico de los discursos y los performances en clave de poder y sujeción y los encuentros de los elementos escénicos también. No hay una sola urbanidad, sino muchas, muchas formas de vivir en la urbe, y la que se ha esbozado más arriba es quizá la más visible y susceptible de ser generalizada.

Hasta este momento de la investigación, dos conceptos, siguiendo la propuesta de densidad simbólica de Turino (2014), permitirán hacer el análisis que propongo de la práctica salsera citadina: *densidad performativa* y *densidad discursiva*, ambos, a su vez, hacen alusión a un *ensamblaje de performatividad* y de *discursividad* que tiene no sólo la práctica como objeto, sino al individuo practicante y al conjunto de individuos relacionados con la salsa como objeto de análisis. Acto y símbolo, performance y discurso. Sobre dichos conceptos y sus relaciones dialógicas, comentaré a qué me refiero: en el ejemplo que ponía de la clase de baile, tanto mi compañera como yo estábamos performando<sup>43</sup> urbanidad, pero también masculinidad y feminidad<sup>44</sup>, además, performamos cada uno su salseridad propia y somos parte de una salseridad que se está aprendiendo en esa clase a través del cuerpo y del discurso: el cuerpo dice, la ropa dice, los ojos dicen, las manos también, todo está discursivando y performando de manera simultánea, es acto y símbolo. Este es el nivel de análisis al que me refiero, y, naturalmente, para hacerlo operativo, el concepto de *salseridad*, en tanto que configuración, en tanto que modo de sujeción a través de la salsa.

Naturalmente, la urbe presenta una multiplicidad de *salseridades* que dialogan con las *urbanidades* (como formas de habitar la ciudad también), ambas se superponen y cohabitan los cuerpos de quienes practican la salsa junto con otras formas de sujeción; el individuo no se construye desde un solo filamento, sino muchos, que se condensan en la sujeción. La teoría

---

<sup>43</sup> Por performar pienso desde Schechner como conducta restaurada, conducta reiterada de la que hablaba más arriba.

<sup>44</sup> El género performado, siguiendo a Butler (2002).

del performance, y el dialogismo como procesos fundamentales de esas sujeciones nos llevarán a indagar sobre la dimensión micro-macropolítica, multidiscursiva y multiperformativa de esta práctica musical. Por ejemplo, una *salseridad cubana* dialoga en un contexto de urbanidad, de manera asimétrica (en algunos pocos contextos se invierte la relación) con la *salseridad mexicana* o la *portorriqueña*; la mujer sigue siendo objetizada en casi todas las salseridades<sup>45</sup>, y aún en las *salseridades same gender*<sup>46</sup>, los discursos de la negritud como la detentora del sabor, del ritmo, siguen presentes. Salseridades clasistas existen porque son parte de urbanidades clasistas, no obstante, la agencia de muchos salseros, en los que me incluyo, está por ahí luchando por salseridades incluyentes, salseridades equidistantes...

Esta complejidad es la que abordo desde la teoría de la performatividad, la discursividad, la teoría de la sujeción y la (auto)etnografía.

En resumen, mi propuesta retoma el proceso de sujeción y tecnologías del yo (desde Foucault) como un eje posibilitador y efecto de la performatividad, que a su vez, detona

---

<sup>45</sup> Cf. Aparicio (1998) y Washburne (2008), es un tema poco estudiado, pero cada vez hay más mujeres que desde el feminismo reclaman la forma en que la mujer ha sido invisibilizada o ha tenido que adaptarse a un mundo masculino en la salsa, además de reflexionar sobre ser mujer y ser el accesorio del hombre en el baile, por ejemplo. En alguna ocasión una colega bailadora me comentaba lo disgustada que estaba de este discurso clásico (que también he escuchado por igual en bailadores varones cubanos que mexicanos) que decía: el hombre está para *lucir a la mujer en el baile* o *que ella se luzca*. Este tipo de reflexiones surgieron de los diálogos durante el taller de salsa con perspectiva de género, propuesta de la que hablaré en el siguiente capítulo, así como de más testimonios de amigas bailadoras que sentían esta violencia en el baile.

<sup>46</sup> Además de que siguen performándose roles preconcebidos del género, por ejemplo, pienso en la categoría *Same gender* en los certámenes de baile alrededor del mundo —donde, por cierto, un mexicano Doney Da Silva ha ganado varias veces con su pareja de baile, otro hombre, donde él siempre es llevado—. No obstante, considero que se sigue performando una feminidad salsera construida apriorísticamente y que sigue reproduciendo Da Silva, por lo cual no veo una disidencia sexogenérica profunda o una crítica desde el performance, sino más bien una feminidad anclada al performance de *ser llevado* que es performada por una corporalidad masculina. La misma crítica vería a las prácticas del Tango Queer, por ejemplo. Sobre el Tango Queer sugiero a Cecconi (2009).

procesos dialógicos entre distintos procesos subjetivos; es decir, estoy considerando a la performatividad como acción y efecto subjetivo, como proceso; a la urbanidad y a la salseridad como configuraciones performativas y performáticas (en el sentido de Taylor) y, a su vez, considerar que esos diálogos entre sujetos generan, posibilitan, son vehículo de las relaciones de poder, posible violencia, pero desde Arendt, potencia creadora a través de la interacción y el discurso multimodal. Toda esta interacción, en suma, da cuenta de ese poder que tiene la música para generar comunidad; pero también alteridad, reproducción de la dominación, lucha y disputa.

De esta manera, me pregunto si es posible proponer entonces una tipología de la acción dentro de esta relación dialógica<sup>47</sup>. Tomando en cuenta la contextualidad de la que hablaba más arriba, nutrido por las reflexiones de la interseccionalidad<sup>48</sup>, considero apropiado pensar en lxs sujetxs y sus *acciones actualizadoras*, *acciones reproductivas* y *acciones disruptivas* dentro de sistemas políticos complejos, acciones pensadas desde una óptica del poder y de la agencia, y considerar a estas acciones disruptivas como respuesta política propia de toda interacción salsera. ¿Cómo detectar esas continuidades, actualizaciones y rupturas?, ¿qué metodología podemos emplear para delimitarlas y por qué sería relevante estudiar este tipo de acciones?, ¿qué continuidades y qué rupturas buscamos? La que me atraviesa en este momento de mi vida es la ruptura con la cis-heteronormatividad reproducida una y otra vez

---

<sup>47</sup> Las relaciones dialógicas son, siguiendo las reflexiones que Bajtin (1981) hace sobre los discursos en las novelas, procesos de hermenéutica y producción en el que los discursos se interrelacionan con elementos contextuales y más allá de lo inmediatamente contextual, para configurarse mutuamente, a diferencia de los procesos dialécticos que oponen una tesis a otra para formar síntesis. Un proceso dialógico es un proceso de diálogo, donde ambas entidades conservan sus características, pero se enriquecen. Cuando lo extrapolamos a las prácticas musicales, es posible entender mejor, creo, los fenómenos en tanto que negociaciones de agentes y pacientes, donde hay entonces una red política de relaciones de poder.

<sup>48</sup> La interseccionalidad como propuesta de análisis desde los feminismos negros, en Crenshaw (1994), postula la necesidad de entender el complejo de las configuraciones y posiciones de las mujeres según un intrincado mundo de intersecciones de la violencia, donde operan no sólo el género, sino la clase, la racialidad y otras posiciones de subalternidad detonadas por las asimetrías políticas e históricas.

en las salseridades más visibles; lo mismo aquellos elementos de salseridades que generan jerarquías de lxs cuerpxs y de lxs repertorios sonoros y kinéticos.

Ah, no terminé de platicar sobre mi clase, sólo platicamos un poco sobre una pareja. Ya habrá tiempo de platicar sobre las demás personas con las que me tocó bailar ese día, todavía no llegamos al mambo, apenas vamos en los versos que abren la salsa, que ponen el ritmo y el sabor a lxs bailadorxs, luego viene el montuno y los pregones, esos ya serán para después...

## 2.2 – *Salseridad, dimensionalidad, dinámica, inteligibilidad, límites y alcances*

La salseridad como paradigma hermenéutico del fenómeno performativo permite entrever una serie de configuraciones que apriorísticamente intuyo tienen una manifestación observable; por ejemplo, la masculinidad o la feminidad como fenómenos observables en los repertorios kinéticos puede ser legible o identificable si conocemos las pautas culturales que las nutren. La sutilidad en los movimientos, los ademanes largos y suaves, la posición de las manos entreabiertas y la forma contoneante de mover la cadera, etc., podría ser en varias salseridades una reproducción de la huella de feminidad. Esta serie de repertorios kinéticos son aprendidos en muchas de las clases de baile y refuerzan estereotipos de género, esa salseridad es reproductiva, pero sólo esa dimensión de la salseridad, pues, ¿qué pasaría si esos ademanes, los tacones y demás es performado por un varón?, tiene un grado de disrupción, claro está, y es lo que hace Dionei Da Silva y el baile de homoparejas o *same gender*, muy a la manera del tango queer o de lo que se hace actualmente en algunos lugares lgbtq+ y donde se hace drag, por ejemplo. No obstante, considero que hay otras dimensiones que el paradigma de la salseridad podría permitir ver como por ejemplo la racialidad y la clase. Requeriría un estudio más profundo, pero me aventuro a decir que la racialidad y la clase tienen elementos performáticos específicos dentro y fuera de la salsa.

No pretendo hacer del cuerpo la unidad universal de medida de los eventos performativos, pero sí creo que hay una serie de repertorios corporales que se enseñan en varias clases de música cubana que tienen que ver con la negritud cubana, con un esfuerzo de generar

elementos distintivos, discretos en su forma de bailar que les generen identidad y cohesión, que luego deriven en discursos legitimantes en el caso de salseridades cubanocéntricas (si se puede usar tal concepto que supone una contradicción para quienes de entrada niegan la existencia de la salsa, por ejemplo). La racialidad juega un elemento importante porque, como decía arriba, hay un discurso dominante que asegura que la negritud detenta el sabor, y ese sabor es leído en los repertorios kinéticos y usado, como menciono arriba, como elemento legitimador que tiene un efecto político importante en el caso de lxs músicxs y de lxs bailadorxs (aunque aquí no he investigado lo suficiente, pero sospecho que puede haber un elemento de exotización lxs cuerpxs negrxs y de fetichización que aparentemente les dé ventajas frente a bailadorxs café mexicanxs, pero hace falta indagar más para poder hacer afirmaciones responsables política y éticamente hablando).

El vestuario y el espacio podría ser parte, por ejemplo, de una caracterización de salseridades con distinción de clase. No sólo el performance configura las salseridades, tengo que resaltar al hablar de la dimensionalidad de la salseridad. Salseridades de clase alta podrían compartir rasgos entre sí, por ejemplo, la asistencia a lugares con altos costos de entrada, quizá cuerpxs que han accedido a gimnasios y otras amenidades de procuración de lxs cuerpxs que dependen del nivel de ingresos. ¿Y qué hay de las clases de baile? En alguna ocasión unx amigx me decía: “Las clases son para la gente fresca<sup>49</sup>, unx aprende a bailar en la calle, en el barrio, en la fiesta...”, y creo que resume de alguna manera esta distinción de clase que puede ser atravesada por la posibilidad de pagar clases de baile, sobre todo de variantes estilísticas que quizá podríamos llamar no-mexicanas, si pensamos que los estilos *en línea*, *cubano*, *puertorriqueño*, etc. no son siempre impartidas en clases de bajo costo. En la urbanidad, de nuevo, existen posibilidades no sólo de convivencia entre varios estilos y gente que lo mismo pasa de uno a otro en el mismo día, sino también de contigüidad y competencia comercial muchas veces entre distintas academias de baile. Entonces es posible decir que hay un criterio de lectura de la clase que atraviesa la forma de bailar, con sus consecuentes políticas de valorización. Hay un entrelazamiento del nivel performativo con el nivel simbólico del evento. En una red de significados, el acto performático deviene *símbolo kinético* que no sólo

---

<sup>49</sup> En español de la CDMX, ser *fresa* significa ser una persona de clase media-alta (o que aspira a esas clases), pero principalmente con cierta conducta arrogante, condescendiente, mimada, exigente, etc.

es interpretado como marcador de clase, sino de género, racialidad, etc. Las densidades simbólicas y performativas resultan entonces pertinentes como descriptora de la potencia de ensamblaje de la salseridad no sólo con los referentes propios de la salsa sino extra-salseros que existen en la sociedad y la cultura en la que inserta la práctica salsera.

Este fenómeno de las clases de baile como diferenciador de clase sospecho que se da cuando hay, por un lado, una apropiación (a partir de la aceptación gracias a la influencia de movimientos como el que mencionaba más arriba: La salsa es cultura en los 90) de la salsa por parte de un sector de la población con cierto capital simbólico (estudiantes e intelectuales), dueñxs de lugares que buscan diversificar el mercado en sus locales o emprendedorxs que vieron en la salsa un nicho de oportunidad y gente de clase media/ alta que buscan explorar nuevos horizontes musicales, música con la que no crecieron y no la bailan como consecuencia de esa frecuencia y contexto donde bailarla es cotidiano, pero pese a eso, les gusta; y eso crea un mercado que poco a poco genera diferencias en las prácticas y los imaginarios al respecto de las mismas.

Es en este contexto que me parece pertinente hablar de salseridades hegemónicas o privilegiadas y salseridades marginadas cuando se hace un análisis político que revela una asimetría en la ubicación de centralidad o visibilidad a partir de una serie de asimetrías históricas derivadas de las diferencias de clase. Si ahondamos en las posibilidades, en la dimensionalidad misma, es decir, en la capacidad de generar criterios que permitan medir u observar características discretas de un fenómeno, en este caso la salseridad, es posible hallar elementos y juegos de oposiciones que se presentan como observables en las prácticas salseras, por ejemplo: cuerpxs visibles y cuerpxs no visibles, donde podríamos pensar en salseridades de cuerpxs *fitness* frente a cuerpxs gordxs o no normativxs, incluso cuerpxs con discapacidades. Esto es algo que he visto mucho en espacios frecuentados por la clase media alta (tomemos como un criterio simplemente el precio de las entradas y los lugares donde se ubican), abundan lxs cuerpxs fitness, no así en el sonidero o en lugares como el California Dancing Club, donde la diversidad corporal me pareció mucho más cotidiana, muchas personas más cafés y con menos gente que bailara salsa en línea o cubana, y más el estilo swing y el estilo sonidero.



*Fig. 22*

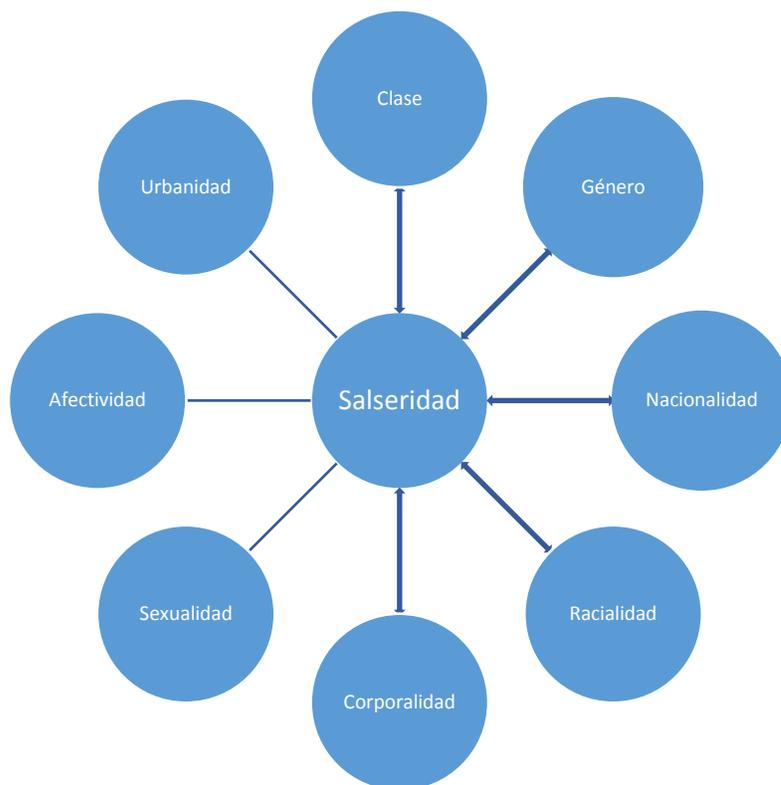
Lona encontrada en el quiosco de un parque al norte de la CDMX. No había visto antes este tipo de anuncios de clases de manera abierta, pero haciendo recorridos en patines en la ciudad lo encontré. No pude entrevistar a la gente encargada de las mismas, ni pude tomar clases, pero espero poder hacerlo porque es un estilo que me llama mucho la atención por su vigorosidad y porque, como mencionaba, en los sonideros y en este estilo de baile propio de ellos, es común ver homoparejas de hombres bailar. En el canal de YouTube llamado *Sonidero Latino TV* hay muchas muestras de este estilo de baile. Llama la atención también que dice: *el estilo nativo de la CDMX*, pues apela, creo, a la originalidad del baile, pero también a cierto orgullo de saberlo bailar que he percibido en algunas personas que conozco que lo bailan, pues creo que tiene ciertas connotaciones de ser una respuesta política ante una percepción de clasismo y de desprecio hacia los barrios y sus manifestaciones culturales. También llama la atención lo que no hay: dibujos o representaciones de bailadorxs o banderas, y, en su lugar, aparecen los nombres de los *sonidos*. Dentro del mundo sonidero, un *sonido* es también es una empresa que lleva al DJ (cuyo apodo da nombre al sonido como en el caso de *La Changa*), las bocinas, lleva al evento la música, el “sonido”—de ahí su nombre—, luces, etc.) como *Siboney*.

Estoy centrando mi atención no sólo en la gente que baila, sino también en la gente que toca la música. En espacios como el Hilvana, los grupos que tocan salsa ahí son grupos jóvenes, con integrantes que quizá no rebasan los 35 años de edad; varixs de ellxs amigxs y colegas de las escuelas de música (como mis amigxs que tocan en una orquesta llamada La Necedad, que toca tributos a diferentes músicxs de los 70 como Héctor Lavoe y otrxs), que también están buscando espacios para desarrollarse profesionalmente, y sus propuestas parecen tener buena acogida en estos espacios para gente que podría estar abierta a sus propuestas, algunas mezclando otras sonoridades de diferentes géneros, algunas son sólo tributo a grupos del pasado, como quiera que sea es gente que está en otro circuito, son quizá lxs nuevxs en las escenas y ahí encuentran espacios; no son los mismos grupos con veteranxs de la tropicalidad tocando en espacios como el Salón Hidalgo, el Salón Caribe o la Maraka; salseridades millennial que no sólo se definen por la edad, sino también por los repertorios que escuchan y bailan, algunxs saben salsa en línea, otrxs simplemente se mueven como mejor les parece.

La fiesta o el salón de baile es el evento por excelencia donde la salsa pone en juego su potencial performativo, el baile, la ejecución musical, la fiesta, etc. son todos actos performáticos donde la salseridad se performa y se perfila como propuesta para generar una matriz de inteligibilidad donde la densidad performativa (de la que hablaba más arriba) encuentra ciertos retos en la urbanidad, donde la movilidad y la fugacidad son comunes, y tratar de configurar lecturas resulta complicado cuando aparecen elementos y personas nuevas en las escenas casi todo el tiempo. En este sentido, encuentro un obstáculo posible al tratar caracterizar a las escenas como si se trataran de tipologías o configuraciones estables y cerradas en contextos dados. Considero que un paradigma de salseridad permite tener una amplia gama de posibilidades combinatorias en una sola escena. La salseridad es un modelo heurístico abierto que ubica de manera dialógica y en interacción a las formas performativas y discursivas en su entramado complejo de texturas ontológicas, históricas y políticas en un contexto de subjetividad y colectividad en constante intercambio de significados, discursos, etc.

La salseridad también podría pensarse como un nodo o cúmulo performativo y discursivo nutrido y conectado con otras formas a manera de una neurona interconectada con otras con

las que intercambia información constantemente. De este intercambio se producen discursos y performances casi únicos debido a que cada sujeto entrelaza estos elementos según su configuración histórica y contextualmente dependiente.



**Fig. 23**

Estos son algunos de los elementos en juego dentro de las salseridades y que constituyen elementos que se performan en y a través de ellas, generando densidad performativa (y densidad discursiva) según se empalmen en la performatividad y discursividad salsera. Cada elemento a su vez puede analizarse desde la óptica de las asimetrías del poder y cómo históricamente se han configurado a partir de él, incrustándose o permeando cada uno de ellos. Profundizar en ellos es objeto de otras investigaciones, en la presente sólo los mencionaré de manera sucinta.

El carácter único de dichas producciones no se contraponen con la inteligibilidad dentro una matriz de salseridades porque existen elementos distintivos que permiten una lectura general que posibilita vincular las salseridades según macrocategorías dentro de la misma matriz, siendo los repertorios kinéticos de los estilos de baile y los repertorios sonoros dos de los grandes elementos discretos que permiten la identificación y categorización.

La salseridad es informada y configurada por otros performances y discursos provenientes de otras matrices, las clases y los espacios de baile configuran propuestas que he visto generan formas estables de diversas salseridades. “Casineros” y “lineeros” como personas que bailan salsa estilo cubano y rueda de casino, lxs primeros y gente que baila salsa en línea serían lxs segundxs, son grandes categorías que he escuchado en el discurso de bailadorxs en varios espacios y grupos de baile. No creo que sean categorías identitarias aceptadas por todas las personas ni que por sí mismas configuren toda la salseridad, pues he visto también cómo es muy común que la misma gente que aprende salsa también tome clases de bachata incluso el mismo día y en el mismo lugar, con la misma gente. Yo mismo asistía a clases de rueda de casino y al terminar empezaba la clase de salsa en línea, sin ningún problema impartida por la misma gente. He escuchado de otros grupos de clases de baile donde prefieren no mezclar estilos y concentrarse sólo en un estilo, y creo que es ahí donde se configuran sentidos identitarios más fuertes, pero no diría que su salseridad sea más visible y legible, sino que *una* forma de salseridad se puede leer ahí, una quizá menos mixta en términos de repertorios y afinidades kinéticas y sonoras. Pero en salseridades donde se mezclan estilos de baile y repertorios sonoros (por ejemplo, donde yo me ubico, pues no sólo me gusta mezclar estilos en mi bagaje de herramientas, sino que me gusta combinarlos al bailar con amigxs que están familiarizadxs con varios estilos de baile salsero, por el puro gusto, por la diversión que ello implica; a veces confundirnos y reírnos de nosotrxs mismxs es más divertido y ameno, a veces bailar muy bien en sincronía y fluidez combinando estilos es el reto, es lo divertido...), se puede ver cierto empalme con una urbanidad de la que hablaba más arriba, una que apunta a la movilidad constante, a una diversidad que explota y que reta las estabildades, incluso a veces patrones que permitan inteligibilidad, generando incluso desacuerdos (he escuchado críticas, varias, a la mezcla de estilos, sobre todo de profesorxs que sienten que de alguna forma amenazan la fluidez del baile y que la desaconsejan no tanto por una asepsia estilística sino por un asunto de desarrollo de las

figuras y los movimientos que requieren mucha precisión, como en el caso de figuras acrobáticas o de mucha complejidad en la salsa en línea o la rueda de casino). No quisiera esencializar a la urbanidad como un paradigma de apertura, fugacidad o movilidad, pero me parece que son condiciones casi obligatorias de la manera de vivir de muchas personas urbanitas y requerimos algunas de esas habilidades para poder movernos de manera fluida en diversos contextos disímiles con muy poca proximidad; por ejemplo, saber bailar *salsa de fiesta* con la familia y amigxs y bailar además dos o tres estilos más es una respuesta adaptativa que muchxs hemos tenido que intentar para poder bailar y divertirnos con mucha gente diversa con la que convivimos día con día. No domino varios estilos, pero conozco gente que sí y lo hace muy bien, conozco pocos hombres que saben ser llevadxs, por ejemplo, y pocas mujeres que saben llevar, sobre todo en estilos como la salsa cubana o la rueda de casino y en la salsa en línea. Aunque, en diversos lugares, las personas que quieren ser profesorxs aprenden ambos roles y a veces con fines didácticos se sugiere el cambio de roles (para que la otra persona *sienta lo que es ser llevadx o llevar* y “entienda” mejor “su rol”). En la salsa callejera o de fiesta, sí que he visto más movilidad por parte de las mujeres, pues a veces cuando “no hay hombres” ellas *llevan* a sus amigas (esto lo escuché una y otra vez en pláticas sobre el juego de roles). En algunas pláticas o intercambios con personas cubanas, escuchaba un discurso sobre la historicidad y la fuerza, lo cual nutre, decían, el baile (y para ellxs, creo que justifica la rigidez del rol, o mejor dicho, la relación *género-rol*). Esto diría que es una muestra del empalme discursivo y performativo en una salseridad. Decido llamarle empalme y no diálogo cuando existen relaciones reproductivas y asimétricas, donde se reproducen de manera casi inequívoca prácticas sin tener un diálogo real con la gente que podría criticar esta asimetría por ejemplo en el ámbito del género. Con vehemencia fui corregido por algunas personas cubanas, como platicaré en el siguiente capítulo, cuando hablé sobre la asimetría de género y cómo su forma de practicar el baile me parecía asimétrico, era inconcebible, era la tradición que el hombre llevara, “él tiene el trabajo de lucir a la mujer, ella luce, no él”<sup>2</sup>, me decía por ahí un cubano, y que eso era muestra de que no era asimétrico el asunto. Para mí sí que lo es, y no sólo por la idea que interpretaría de cierta *objetización* de la mujer en pasividad que va a ser *lucida* a todas luces rechazable, sino por el *naturalismo* como discurso de género que vincula *fuerza-género* en lo que podría sentir

la matriz cis-heteronormativa (y, para el caso, patriarcal) de valores y presupuestos dejándose sentir con fuerza en la práctica.

Aprender a bailar salsa me parece entonces no sólo aprender una serie de pasos, ejercitarse físicamente o disfrutar de la música, sino también entraña en la performatividad una forma de relacionarnos con lxs demás; puede ser que refuerce una conducta previa o genere rupturas con algunos hábitos relacionales: la salseridad quizá puede detonar entonces preguntas genealógicas que nos permitan entender no sólo a la salsa sino conductas sociales y patrones de asimetrías en el poder, o de cultura del bienestar, para el caso, pues tampoco podría negar la potencia de los bailes y de las músicas en la configuración de comunidades e identidades.

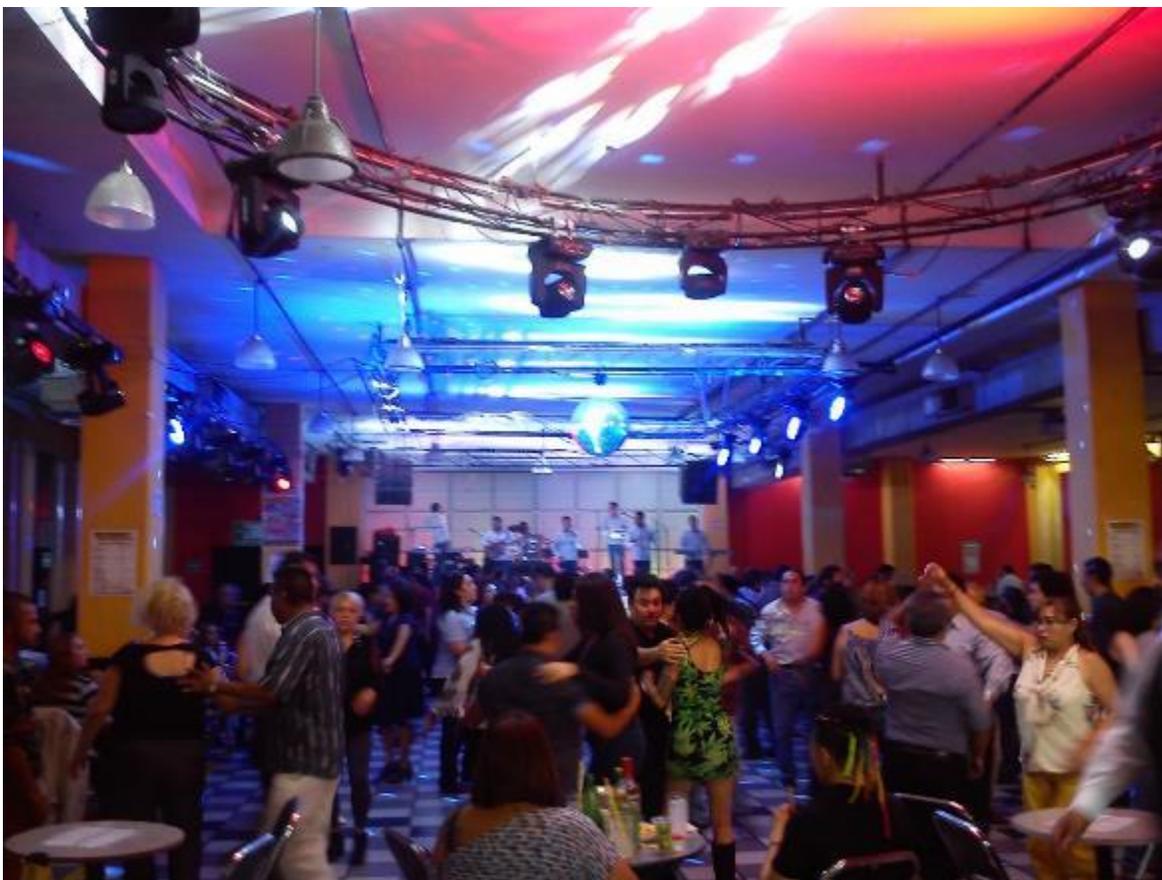
La posible relevancia de la salseridad para el análisis del fenómeno salsero o para otros análisis de los fenómenos culturales es que permitiría dimensionar de alguna manera las relaciones entre discursos, símbolos, movimientos, sonidos, etc. en un contexto complejo, en una red de relaciones muy grande atravesada por el poder no sólo económico, sino también simbólico que afecta la vida de lxs participantes, generando criterios de valor que permean las escenas; los discursos de la legitimidad, la valorización y la jerarquización de las salsas, lxs músicxs, los estilos de baile y bailadorxs son un ejemplo cotidiano, la lucha por la subsistencia salsera parece ser una lucha atravesada por el discurso, los símbolos y el performance. Pensar en la utopía quizá sería pensar en que esta lucha no sea entre nosotrxs lxs salserxs sino hacia afuera, hacia otras manifestaciones opresivas del poder y cómo la salsa puede ser respuesta contrarrestante, disruptiva y no reproductiva de la violencia. La salseridad podría generar estas reflexiones también desde una autovigilancia política hacia adentro, hacia sí misma.

Quizá uno de los límites más importantes a una teoría de la salseridad está en sus alcances prácticos y su uso coloquial, pues desde una autocrítica al concepto podría decir que la recepción de una propuesta nutrida desde la academia (posmoderna, además) puede ser leída también como una marca de clase y ser rechazado por ser visto como una apropiación y sofisticación de algo que no es propio de la clase intelectual (por mucho que el esfuerzo de los 90 en México haya tenido a intelectuales del lado de la salsa, quienes, por cierto, me parece que no teorizaron, sino más bien, se acercaron a los salones de baile y experimentaron el placer salsero de primera mano). He visto por ejemplo con sectores de clase media y alta,

o de gente universitaria, apropiarse y generar discursos y prácticas alrededor de la cumbia (por ejemplo la electrocumbia y sus eventos en zonas como la Roma, la Condesa, de las que hablé antes, y luego en la industria pop hubo cierta reapropiación a mediados de la década de 2000-2010 en la CDMX, al grado de que grupos como *Los Ángeles Azules*, grupo de cumbia mexicana, tuvo participaciones con artistas de pop de Televisa e incluso grabaron un disco con orquesta) o del reggaetón, que también tenía orígenes humildes y se fue moviendo hasta las grandes figuras comerciales del pop internacional.

En la Ciudad de México y su diversidad existen, empero, ambas escenas: fiestas de reggaetón queer en la Condesa o en algún lugar privado con *covers* (costos de la entrada) de hasta 300 pesos y reuniones clandestinas de *combos reggaetoneros* (grupos de jóvenes, generalmente de zonas marginalizadas, que se reúnen a bailar reggaetón), lo mismo pasa con la salsa: clandestinidad y marginalización vs. establecimientos para personas con capital económico y cultural. La salseridad permite estudiar ambos fenómenos, sin embargo, si nos preguntamos sobre los límites políticos y no los límites epistémicos, ¿cuáles son los límites de la salseridad en términos de su interlocución?, ¿a quién le habla y qué códigos necesita para ser interpretada en un contexto ciudadano con escenas dispares y multiplicidad casi imprevisible de actorxs?, ¿es la salseridad algo así como un fetiche por las herramientas hermenéuticas de lxs académicxs, de lo cual se ha acusado a veces a la academia al verla, algunas personas, alejada de la realidad social y los problemas de la cotidianidad?, ¿cómo aterrizar la propuesta de salseridad y hacerla legible para personas no familiarizadas con la discusión académica pero sí con una práctica que al final de cuentas, es política también? De esto me ocuparé en el siguiente capítulo.

### Capítulo 3. Otras salseridades son posibles



*Fig. 24*

Salón Caribe. Segundo piso, fotografía con celular y poca luz. El celular no sólo me ayudó a tomar fotos sin incomodar a la gente, pues es ahora muy común usarlo en todos lados, también me sirvió para hacer mis notas de campo *in situ* sin que hubiera mucha sospecha; claro, unx va a bailar y no a ver el celular, pero como buen millennial que soy, la gente no se extraña tampoco de verme pegado al celular unos minutos.

Yolis, en el vestido verde, es una chica que cumple años, recibe del grupo en el escenario una felicitación y le tocan las mañanitas (sospecho que fueron sus amigxs o su novia quien

avisó al grupo sobre la celebración); la pantalla del lugar muestra la toma de ella muy feliz cuando después de las mañanitas besa a su novia, la gente ululea cuando la besa, comparte su felicidad. Yo estaba sólo aún, esperando a mis amigxs, fue todo un asunto inesperado. El señor al lado mío, de camisa abierta azul cielo con rayas verticales muy delgadas y blancas, cincuenta años tal vez, me comenta —“Son lesbianas, qué desperdicio, es como cuando ellas ven hombres gays...” Sólo asiento y fuerzo la sonrisa: no quiero pelear ni discutir, no quiero que me saquen del lugar o detonar una escena desagradable, aún espero a mis amigxs... Después bailo esa misma noche con un amigo y él me lleva, no sé si me vio el señor aquél, espero que sí...

En el primer capítulo enunciaba esta paradoja del *ser y sentirse parte y no ser y no sentirse parte* de las escenas salseras de la CDMX. Luego de rondar por unos 10 años más o menos por las varias escenas de la salsa y algunas de esas aventuras compartidas a lo largo de este pequeño trabajo, me encuentro ante la pregunta por el devenir: ¿qué me queda por hacer en estas circunstancias?, ¿cómo hacerlo?, ¿hacia dónde ir y por qué? El giro reflexivo y la autoetnografía como consecuencia lógica del mismo en esta propuesta desdobra la investigación para hacernos observadorxs observadxs, intérpretes interpretadxs que problematizamos nuestra propia existencia dentro de las prácticas musicales. En este capítulo abordo no sólo a la reflexividad como paradigma epistémico sino también como detonante de preguntas sobre las aplicaciones de la investigación, o incluso a la investigación misma como laboratorio de exploración de la agencia y del compromiso ético de lxs investigadorxs con sus comunidades y prácticas. El capítulo I contextualiza la salsa en la CDMX, el II busca hacer una propuesta de caracterización de esos contextos a la luz del performance, el discurso y el poder; el presente capítulo es el resultado de preguntarme cómo podría aplicar las reflexiones, vivencias y críticas que atraviesan mi práctica salsera en un contexto donde tenga cierta confianza y posibilidad de incidir de alguna manera en alguna de las comunidades a las que pertenezco (de nuevo la urbanidad también atraviesa esta experiencia de comunidad, donde lxs urbanitas formamos parte de muchas comunidades de manera cotidiana, algunas las habitamos de manera constante, otras sólo de manera fugaz). No sé si sea un complejo millennial o el resultado de un hábito inquieto de inconformidad ante la norma y aquello que

me parece incómodo lo que me lleva a pensar la investigación más allá de una hermenéutica de las prácticas o de los discursos. No creo tampoco que exista un *deber ser* de toda investigación etnomusicológica desde una ética universalista que apunte siempre a la aplicación de investigaciones en una lucha por la emancipación o la liberación de lxs sujetxs, pero siento un llamado hacia allá desde mi práctica salsera, desde mi salseridad en diálogo con otras dimensiones de mi subjetividad, desde una reflexión sobre el poder y el baile, el hacer música y las normas. A esto obedece el título del presente capítulo.

En algún foro de internet o algún debate de esos que surgen en Facebook, recuerdo que uno de estos personajes que acostumbra hacer críticas mordaces a diestra y siniestra, un personaje que a veces lxs internautas llamamos *listillos*<sup>50</sup>, decía que lxs maricas y las mujeres hemos usado la academia para tratar de sanar nuestros traumas personales y que vendemos luego nuestros discursos victimistas y narcisistas a las universidades y al Estado como teorías vanguardistas o como simples idealizaciones para cambiar al mundo, pero al final de cuentas, propuestas inocuas, inútiles.

Leer tales afirmaciones críticas me sacudieron profundamente y me hicieron pensar realmente, ¿para qué sirve el trabajo académico en mi área en particular?, ¿hacia dónde va la creación de conocimientos etnomusicológicos?, y, claro, ¿qué papel tiene quien investiga en el mundo, para qué investiga? Si la academia y el trabajo académico va a servir como un ungüento para sanar nuestras heridas, ¿puede realmente ser un paliativo o una herramienta para la transformación personal y colectiva?; de ser así, ¿por qué no hacerlo?, pero aun si no fuera así, seguro que cualquier trabajo puede ser útil, los trabajos no prevén ni pueden predecir todas sus consecuencias, pensé. No hay respuestas universales a mis preguntas, sino casos particulares que conjugan una serie de situaciones complejas donde no sólo interviene una curiosidad bien intencionada o una sed de conocimiento y explicación del mundo, también hay preocupaciones por problemas de la realidad social que afectan la vida de las personas de manera negativa, y, sí, bueno, las mujeres, lxs maricas, lxs trans, las personas racializadas negras, indígenas, café, etc., ¿no es para eso el conocimiento (le preguntaríamos

---

<sup>50</sup> Adjetivo eufemístico para referirse a personas que pretenden hacer una crítica mordaz o muy “lista” a algún argumento o actividad de otras personas. Generalmente son críticas falaces *ad hominem* contra el feminismo, las mujeres, las disidencias sexogenéricas, etc.

a *don listillo*)?, para resolver problemas del mundo, para conocernos mejor a nosotrxs y al mundo que nos rodea es premisa fundamental de la academia, ¿no?

¿De dónde viene los traumas?, siguiendo el orden de las ideas; y, claro, podría decir él: supérenlos y hablen de otra cosa que beneficie más otras personas; y yo diría: bueno, sí, pues se está haciendo el esfuerzo por superarlos; el trabajo tiene esa función primordial, superarlos por nuestros métodos de análisis y de propuestas de solución. Pero regreso a los traumas, que son golpes, son afectaciones a nuestra calidad de vida, ¿no son los mismos que motivan los esfuerzos académicos al final del día?, quizá hay muchas personas que tienen una vida con pocas afectaciones o no las quieren tratar a través de la academia, y es bien válido, porque lo que está en cuestión son las motivaciones detrás de la obra, y al menos reconozco otras dos que serían: la inquietud por el saber, interpretar, conocer el mundo y sus habitantes, y la necesidad de sobrevivir (y sobrevivir está en gran medida en función de la erradicación de las afectaciones y los problemas que amenazan esa supervivencia, entonces tampoco hay independencia entre las razones).

Sin duda su caracterización de la labor académica feminista y marica es desde una posición de aparente desprecio por la lucha ajena, por un lado, pero también desde el desconocimiento de la violencia como un efecto pernicioso del poder. Difícilmente una postura victimista puede pasar un filtro agudo y crítico académico, en todo rigor, lo mismo un narcisismo autocomplaciente como parece que tal crítica asume.

Con todo, me deja pensando en que incluso un texto por más narcisista y victimista que pueda parecer es, siguiendo a Feyerabend (1986) una forma de interpretación de un fenómeno, una teoría que de alguna manera puede servir: *para algo sirve*; la tarea es hacer que todo sirva para generar nuevos conocimientos. Afirmaciones como esa naturalmente hacen que se tambaleen algunas nociones del deber ser de las investigaciones o certezas teleológicas que configuramos de forma consciente o inconsciente. Titon (1996), por otra parte, habla de esta “agenda heroica” en algunxs etnomusicólogxs que asumen una visión utópica o distópica, donde la persona investigadora se desdobra ontológicamente de “lxs estudiadxs” y pretende salvarles o prevenirles de la desgracia.

Ver la investigación como un esfuerzo dentro de un proyecto emancipatorio mayor me parece relevante a la luz de lo que comento en la figura que encabeza este capítulo. En el primer

capítulo hablaba de la cis-heteronormatividad, que es uno de los ejes importantes del poder sobre lxs cuerpxs, las afectividades, el baile, etc., y en el segundo cómo ese eje que configura símbolos, pero también movimientos y discursos, se inscribe en la salsa a través del baile y la performatividad del género<sup>51</sup>, pero no sólo el género, también la clase, la urbanidad y otras formas que están atravesadas por lógicas de asimetrías del poder. Los esfuerzos emancipatorios serían estos micro esfuerzos para generar rupturas no en el nivel de los macrosistemas, sino, desde esta propuesta que propongo, desde las subjetividades, la microfísica del poder, donde de manera intencionada y reflexionada se busquen generar disrupciones en la continuidad de la performatividad de estos elementos atravesados por la lógica de la dominación, de las normatividades y violencias.

La situacionalidad es clave en este contexto, no puedo separarme de mí mismo nunca dentro de mi ejercicio de la salseridad, no puedo dejar de ser maricón y de ser afectado por el género, por el afecto cuando canto, cuando bailo, cuando la salsa también atraviesa, interpela a la afectividad y el erotismo, ¿cómo hacerlo?, ¿cómo descorporeizarse?, ¿por qué hacerlo, por qué mutilarse? Al contrario, razones de más para pensar qué puedo hacer desde mi posición para contribuir a mejores formas de relacionarnos y generar nuevas propuestas desde dentro de la práctica salsera. Y es que acá el *ser y no ser parte* tiene sentido. Es que me desdoble: como cantante disfruto cantarle al amor, al desamor, a la experiencia sexual, a la celebración de la latinidad y de la salsa misma (temas frecuentes en la salsa a lo largo de su historia), etc., pero también como cantante necesito cantarle al amor por otro hombre porque es parte de mi subjetividad, es irrenunciable, y no está en la salsa, no lo encuentro, y, si no lo encuentro, ¡pues tengo que componerlo!, la salsa me configura pero también yo tengo que aportar para configurar a la salsa, es este diálogo la negociación de la que hablaba siguiendo a Arendt más arriba; se puede ver como ejercicio emancipatorio, en tanto que se busca ser fuga de la cis-heteronorma, pero también puede verse como un ejercicio de permeabilidad; es decir, de una *mariconidad* (empezando por las letras homorrománticas, por ejemplo) que va permeando a la salseridad, la va influyendo desplazando a la heterosexualidad de la salseridad. Antes que

---

<sup>51</sup> Ordoñez (2020) hace un estudio en su trabajo donde denuncia cómo la cis-heteronorma configura semióticamente al culo en el perreo y cómo hay esfuerzos agenciales para subvertir estas relaciones por parte de personas queer y lgbt+ a través de su performatividad en el perreo culocéntrico.

las normas existíamos los maricones, afirmo categóricamente, el acto precede a la norma, y, el problema no es la cis-heterosexualidad, el tema es que se convierta en norma y, como toda norma: sancione, castigue, jerarquice, limite. *Salseridades mariconas*, me gusta. Las conceptualizo como nombre afirmativo en el sentido de que resignifica lo marica para hablar no solamente de las relaciones sexoafectivas hombre-hombre, sino también la feminidad encarnada en cuerpxs de varones, por ejemplo. Me resisto a hablar de *salseridades queer* porque reproduce anglocentrismos atravesados por privilegios de clase. En México, en círculos de conversación marikas y disidentes, lo *queer* también funciona como marcador discursivo de clase-racialidad para muchxs interlocutorxs: ¿quién se siente interpelado u ofendido por esa palabra en México?, ¿cómo va a ser reapropiación de la injuria si no es injuria para la inmensa mayoría de lxs mexicanxs? (me aventuro a decir que la mayoría, pues no sé si las personas México-estadounidenses o anglomexicanxs que residen en México lo usan de manera cotidiana como injuria), prefiero *salseridades disidentes* para enfatizar la diferencia con respecto a la norma, el disenso ante ella, es una postura combativa donde cabemos todxs aquellxs que la norma cis-heterosexual sanciona y también lo que la norma ignora que existe (aunque bueno, la norma es norma también porque va a negar toda diferencia con respecto de ella misma), acá cabemos identidades, orientaciones sexuales, cuerpxs distintxs atravesadxs por el clasismo, racialidades distintas, etc.

Al listillo de los comentarios se le olvida que no sólo lxs maricas o las mujeres buscamos mejorarnos la vida. En realidad, la pregunta por el poder y la tiranía es tan antigua como la sociedad misma, pero no sólo es pregunta, es fundamentalmente acción y respuesta política frente a la opresión. Las revoluciones surgen de la inconformidad acumulada de personas que ya no quieren vivir subyugadas u ocultándose para subsistir, en el caso de lo sexogénico. En el terreno de la salsa también tiene su turno quienes hemos sido violentadxs por siglos<sup>52</sup> por nuestra condición sexo-genérica. Nos toca levantar la voz salsera, lxs cuerpxs

---

<sup>52</sup> Evans (2015) hace un recuento histórico de cómo en la historia occidental las brujas y lxs maricxs hemos existido de manera tácita en la cultura y en la cotidianidad, en el rito y en la secrecía, pero también en cómo la persecución cis-heteronormativa configura epistemologías que buscan desaparecer epistemes antiguas, disidentes, de otras formas de entender al mundo sexogénico.

salsersxs, para cuestionar el orden de género, racialidad, clase y otros vectores de poder y sumarnos a otros proyectos emancipatorios<sup>53</sup>.

Algo que aprendí en mis estudios de etnomusicología en la Facultad de Música, con mis profesorxs Gonzalo Camacho, Lizette Alegre y Marina Alonso fue justo el compromiso y la reflexión política detrás de la investigación. La militancia también se escribe en clave etnomusicológica, pienso. Y no estamos solxs, ahí afuera tenemos compañía de la investigación-acción-participante de Fals Borda (1999) como un compromiso académico con la mejora de las condiciones de vida de las poblaciones subalternizadas a través de un descentramiento epistémico y un real compromiso de las herramientas teórico metodológicas creadas de manera conjunta con las comunidades para generar proyectos; la etnografía militante de Juris (2007) que propone ver en las publicaciones académicas una forma de resistencia dentro del sistema, donde la producción académica pueda ser útil tanto para las transformaciones del sistema como para los movimientos militantes; y la llamada etnomusicología aplicada, Titon (2015), que busca poner en práctica los conocimientos derivados de las investigaciones etnomusicológicas en beneficio de las comunidades, bajo un marco ético y de compromiso con ellas. Araujo (2006) ejemplifica esto con un proyecto en el que participó donde jóvenes de escasos recursos en Rio de Janeiro, Brasil reflexionan junto con él sobre la violencia y sobre la música como elemento de inclusión social y cómo generar políticas públicas que incidan en la calidad de vida de ellxs.

En 2014 decidí participar en un concurso de canción sobre la universidad donde estudié (la UNAM). Nunca me han gustado los concursos, rompen toda horizontalidad, y, musicales, menos aún, pues los criterios siempre resultan perpetuación de estéticas hegemónicas o simples consideraciones casi caprichosas; no obstante, decidí aventurarme pues después de

---

<sup>53</sup> No entraré en detalles sobre racialidad en la salsa o de las mujeres y las salseridades hegemónicas porque requiere una investigación y propuesta independiente, generada desde subjetividades racializadas y de mujeres, naturalmente. Si bien soy café (como identidad política frente a lo blanco) no considero que esté en el mismo vector de opresión que las personas negras, lo mismo con respecto a las mujeres y considero que sólo tocaré tangencialmente estos temas, esperando ansiosamente que pronto otras personas aborden estos temas desde sus propias problemáticas con sus propias propuestas para solucionarlas.

platicar con algunas personas que organizaban dicho concurso, nunca nadie había hecho una salsa en este tipo de certámenes que buscan de alguna manera “exaltar y ensalzar (no “ensalsar”, que fue lo que hice) los valores de la universidad en nuestras vidas” (o algo así decía la convocatoria). En un primer momento, lo vi, debo ser honesto, como una oportunidad para insertar la salsa en espacios nuevos: no me importaba ganar, sólo que la salsa fuera vista como un género que podía también llevar un mensaje distinto, y, si el IPN tenía el mambo del Politécnico de Pérez Prado, ¿por qué no podría yo componer algo tropical también para la UNAM? Además, en ese entonces le había propuesto a la Santa Sabrosura (mi querida orquesta de salsa) que hiciéramos una canción, pero el grupo se desintegró antes de que se hiciera cualquier cosa.

Lo vi como un reto salsero composicional: grabé toda la base rítmica y armónica yo solo con mi computadora, piano eléctrico e instrumentos virtuales. Me paré yo solo frente al público (mi sobrenombre para el concurso era “el salsero solitario”) y toqué mi flauta y canté sobre la pista que había creado unos días antes: me sentí como esxs salserxs de los programas de TV, con puras pistas cuando no consiguen a la orquesta salsera completa o simplemente es más cómodo tener la música grabada y no tener que preocuparse por armar un set completo de micrófonos, amplificadores y demás.

No gané, pero disfruté mucho la experiencia, me divertí muchísimo pues sabía que era para mí un juego, una aventura para la salsa, no sabía cómo iba a reaccionar el público. Mi mamá, mi padrastro, mi hermano y mi tía estuvieron ahí, aplaudiendo y echándome porras, eso siempre pasa en mi familia, eso siempre pasa en un montón de familias mexicanas, creo. No gané el primer lugar, pero sí el tercero y fue una sorpresa para mí, realmente no creía que fuera a pasar el filtro, no era una pieza muy bien hecha, tenía problemas por ahí la cáscara<sup>54</sup> y demás en la grabación, pero creo que les pareció interesante el tema a los integrantes del jurado (entre quienes estaba el entonces director de la Facultad de Música de la UNAM, Francisco Viesca) cuyo nombre era: Aquí yo aprendí, que exaltaba la creación de hábitos reflexivos críticos que yo consideraba había adquirido por mi paso en la UNAM (había hecho ya una Licenciatura y 3 años de estudios de etnomusicología y música ahí). Vi esto como un

---

<sup>54</sup> Una de las bases rítmicas de la salsa, la hacen varios instrumentos, generalmente el güiro y los timbales.

logro para la salsa, en realidad me sentí bien por la salsa, sentía que se le estaba viendo más “en serio”.

Como músico salsero me he visto en esa posición de buscar espacios y luchar contra ciertos prejuicios, como comentaba en el capítulo anterior. Tengo muchos años sin tocar salsa, pues no he encontrado gente con afinidades maricas y libertarias para hacer un nuevo proyecto musical salsero, mas he compuesto un par de salsas (o algo parecido a) con la banda de rock anarcovegano con la que toco actualmente. Los temas son ahora unos que nunca había tocado cuando hacía covers salseros y otras composiciones que en su momento intenté con la Santa Sabrosura. Actualmente hablo de derechos animales, anticolonialidad prácticas libertarias y veganismo, principalmente. Tocamos donde podemos, y en realidad la música es sólo el pretexto para detonar diálogos con la gente: vamos a preparatorias y otros espacios con gente dispuesta a dialogar. *¿Salseridad anarcovegana?*, diría que sí en el plano del discurso y de las prácticas de la horizontalidad y apoyo mutuo propias de la anarquía. En el performativo me parece interesante porque me pregunto cómo se genera una performatividad de veganismo en un escenario más allá del discurso, por ejemplo, pero eso es tema para otras investigaciones.

Regreso a las observaciones del señor de camisa de rayas. Sin duda es muy difícil negociar con hábitos culturales y de pensamiento que tienen que ver con prejuicios sexogénéricos. No es que no tenga esperanza o piense que la agencia se marchita con los años, no, pero busco posibilidades reales de transformación. Quizá no era el momento ni el lugar para armar un diálogo co-constructivo con el señor; sin embargo, me dejó pensando sobre cómo pese a que había muestras de apoyo a la pareja de mujeres, había aún personas con pensamientos así, despersonalizantes y androcéntricos<sup>55</sup>, ¿y si hubieran sido dos hombres?, ¿habría sido la

---

<sup>55</sup> —No, no “es un desperdicio” porque “las mujeres no son para los hombres”, ellas son personas y deciden, como nosotrxs lxs maricones, con quién estar y pues no vivimos para que el género opuesto “nos aproveche”, ¿no?—, quizá le hubiera contestado de esta manera, no lo sé, a veces cuando el tema es sensible, las respuestas largas y empáticas no son lo primero que vienen a la mente. Esto me dio para pensar en mi accionar político para futuras experiencias. La prudencia, me recomendó siempre mi muy estimada Marina, es habilidad indispensable para cualquier trabajo etnográfico, sí, pero también para la vida.

misma respuesta?, me pregunto. ¿Cómo hacer?, ¿son los salones de baile espacios seguros para las mujeres y para nosotrxs lxs maricones? Ahí aparece la performatividad como respuesta: si eres hombre y performas la masculinidad hegemónica, parece que no habrá problemas, ¿y, si no? ¿Cómo es la masculinidad hegemónica en la salsa?, requiere otra investigación aparte, pero podría decir que, en general, es la masculinidad del patriarcado, que vincula fuerza-virilidad-corpulencia-macho peludo (bueno, lo de macho peludo en México, está *por verse*, pues no creo que haya tantos como en otras latitudes).

He asistido a un sinfín de eventos salseros y salones de baile y he visto hombres bailar con otros sin problemas, pero no en todos los espacios. Una observación más atenta me ha permitido ver que casi siempre el mismo hombre lleva a otros hombres y nunca o casi nunca es llevado; lo mismo pasa con el que es llevado, esto, creo, obedece a una calca de la norma cis-hetero, donde los roles son estáticos. El sonidero, como decía en otro capítulo, parece ser un lugar de cierta tolerancia o relajación de la norma: amigxs que han vivido en colonias donde hay sonideros constantemente me han comentado que la gente busca bailar con gente trans y con chavos no heterosexuales porque tienen *los mejores pasos*, porque saben bailar muy bien. No creo que esto se deba a una sensibilidad especial o a una cuestión de la configuración de nuestras subjetividades; a veces creo que mucha gente de la disidencia sexogenérica nos hemos vuelto hábiles en la práctica porque nos hemos refugiado en el baile para liberar las presiones de la hostilidad homolesbitrans odiante, entre muchas más que se comparten con la *comunidad heterosexual*<sup>56</sup> como la derivada del estrés de las condiciones precarias de trabajo, la violencia doméstica, de género, etc.

---

<sup>56</sup> Quise ocupar este apelativo en forma similar a como se ha hecho con el apelativo *comunidad lgbt+*, pues se ha nombrado muchas veces a la población sexo-género-disidente como *comunidad*, pero no sé si realmente pueda nombrarse así ante la falta de una vida en común, pensando en que el nombre refleja una condición política de *vida en común* más que únicamente *un factor común* a saber: la no-cis-heterosexualidad (de ahí que prefiero el término *disidencia*), y creo que más bien se ha aplicado como un nombre genérico adaptado del inglés y no repensado en su dimensión antropológica, sociológica y cultural. Prefiero no usarlo porque de alguna manera supone cierta homogeneidad, cuando en realidad hay mucho conflicto y diferencia; también invisibiliza la diversidad étnica, corporal, actitudinal, etc. de una población a través de un “agrupamiento” ficticio. Diría que hay

¿Cómo hacer?, propongo que creemos espacios seguros y reflexivos para practicar la salsa, en un primer momento desde la crítica sexogenérica.

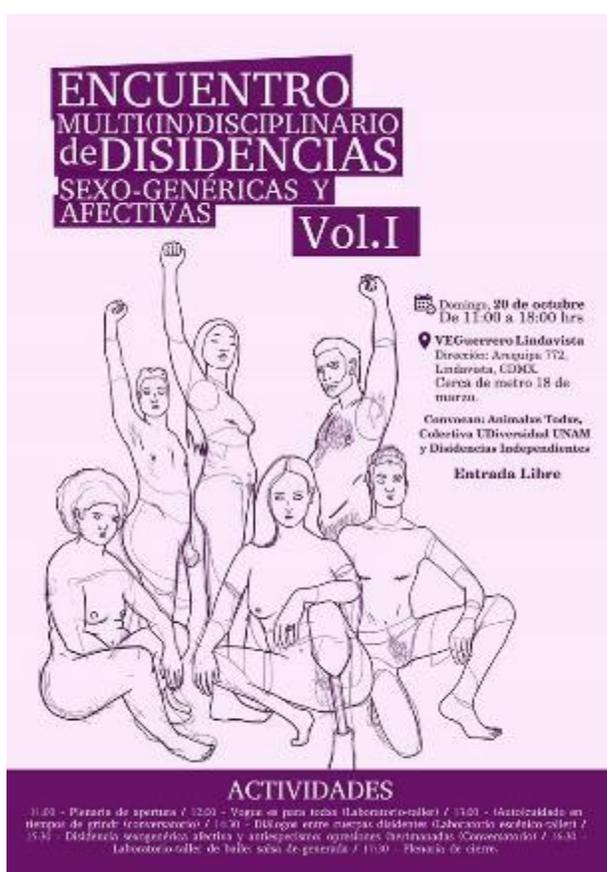


Fig. 25

La colaborativa antiespecista de personas sexo-género-disidentes en la que trabajo y otras colectivas organizamos este evento y dentro de las actividades realizamos el laboratorio-taller de salsa de-generada, muy similar al que se hizo en la FAM en 2017 (del que hablaré a continuación). Estos pequeños eventos son guiños agenciales que favorecen la crítica desde el diálogo y el movimiento corporal conjunto. Es interesante porque algunas de las personas que asistieron ya sabían bailar, pero sólo de *un lado* (un rol) y querían experimentar el otro.

---

micro-comunidades sexo-género-disidentes, muchas, que se han formado a lo largo de la historia; algunas generadas, principalmente, por la vida nocturna, las casas-refugio de personas trans-drag, etc., otras por el activismo político, la música o fundamentalmente: la amistad; pero no diría que hay *una* comunidad.

También asistieron personas que bailaban otros géneros o eran escuchas de otros géneros como el punk y el hardcore punk, y sentían un gran interés por aprender a bailar salsa. En pláticas con mi amiga Kelley Tatro, investigadora de la escena punk en la CDMX, me comentaba que en algunas ocasiones llegó a ver chavxs de la escena que bailaban cumbia y salsa en algunas reuniones. Presiento que la urbanidad tiene algo que ver con esto, aunque honestamente creo que todxs llevamos unx salsersx en potencia en nuestro interior esperando el momento preciso, la salsa precisa que necesita para salir...

### 3.1 El laboratorio-taller de salsa con perspectiva de género

**Luis Alberto Marmolejo**  
1 de septiembre de 2017

Hola, compañera(o)s:  
Hoy comenzamos las clases (laboratorio-taller) de baile: salsa (estilo LA y swing) con perspectiva de género. Será todos los viernes de 3 a 5. Salón A9.  
Principiantes, bienvenida(o)s.  
Bienvenidos todos y todas.  
Invitan: Estudiantes del posgrado en música.  
Un saludote.

👍❤️😂 Karo Nacho, Mario Caudillo y 117 personas más 90 comentarios

👍 Me gusta    💬 Comentar    ➦ Compartir

¿Cómo es que se baila con perspectiva de género?  
Me gusta · Responder · 2 años 9

^ Ocultar 20 respuestas

Es pregunta seria, mi inquietud es real, no tengo idea de cómo se desarrolla.  
Me gusta · Responder · 2 años 1

La cuestión del género tiene que ver con "quién lleva" o "quién se deja llevar". Es interesante porque al cambiar la intención de llevar o ser llevado, cambiar también tu perspectiva del baile.  
Me gusta · Responder · 2 años 9

**Fig. 26**

Invitación al laboratorio-taller en un grupo de Facebook de la Facultad de Música de la UNAM. Como puede verse, el número de reacciones es un indicador del alcance que tiene este medio de comunicación con estudiantes y otras personas vinculadas de la Facultad, aunque no hay forma de saber si todas las reacciones pertenecen a personas realmente asistentes a la misma. Llama la atención que hay reacciones de “me divierte” en la

explicación sobre la perspectiva de género. En el lenguaje de las redes este tipo de reacciones expresa diversión, pero también burla sobre lo que se dice o comparte.



*Fig. 27*

Este comentario lo interpreto como una respuesta disciplinaria de una persona desde dentro de alguna de las escenas de la salsa. Por el tono defensivo y que menciona cuatro géneros de la tropicalidad: salsa, bachata, kizomba y zouk (de reciente introducción en México, música y baile de las Antillas francesas), supongo que es instructorx de baile. He visto esa actitud de pronto defensiva muchas veces en personas que sienten un ataque directo a sus prácticas tras una crítica a la salsa o a la bachata como reproductoras de misoginia y machismo. Nunca se acepta que se reproducen estas asimetrías en el poder; es casi igual que en el caso de lxs compas cubanxs de quienes hablaba antes. Llama aún más la atención cuando dice “madres feministas” e “ideología de género”, porque es común que ciertos grupos conservadores llamen a la perspectiva de género “ideología”, de alguna manera para tratar de hacerla ver como algo artificial y contrario a lo “natural” que sería su postura y la “ideología” como algo

ajeno que quiere “confundir” (“no se dejen engañar” dice él), generando la otredad “esa gente” que quiere convencer sobre algo que “no es” (según nuestro interlocutor, la “ideología de género” representa “mentira y engaño”).

En 2013 decidí compartir clases de baile de manera clandestina (es decir, sin permiso de las autoridades) en algunos espacios abiertos de la Facultad de Música. En ese entonces mi amiga Constanza, pianista, y yo nos reuníamos para bailar de manera frecuente y practicábamos estilos de baile distintos, principalmente salsa swing (quisiera decir que la salsa swing y la salsa sonidera no son lo mismo; sin embargo, algunas personas incluyen dentro de la categoría de “salsa callejera” al estilo swing y al estilo sonidero por igual) y salsa línea. Al principio daba las clases yo solo y después lo hicimos juntxs, compartimos principalmente el estilo swing con nuestroxs compañerxs y chicxs de la Preparatoria número 6 (se corrió la voz y como la escuela estaba muy cerca, empezaron a llegar a tomar clases a nuestra entonces Escuela Nacional de Música). En aquel tiempo, no tenía una perspectiva teórica muy sólida y tampoco sabía yo muy bien *dejar me llevar*, de hecho, casi nunca lo había hecho, no me lo preguntaba casi nunca y más bien estaba preocupado por poder *llevar bien*, estaba demasiado preocupado por aprender a bailar muy bien la salsa en línea porque los pasos eran muy complejos y una vez en una salida a bailar, tratando de hacer el famoso paso “Copacabana”, sin querer le pegué con el codo a mi querida Constanza en la boca y yo me moría de lo mal que me sentía por haberla lastimado, por mi error la lastimé. Decidí concentrarnos en la salsa swing, que es un estilo que yo aprendí viendo y practicando (como muchas personas) con amigxs y familia. Compartir algo que se aprendió de manera autodidacta es un reto que supone revisar cada paso, cada movimiento y generar estrategias para compartir estos conocimientos con otras personas, pero al mismo tiempo, te hace mejorar.

Después de un par de meses, llegaron los exámenes y el grupo se disipó, desde entonces no volví a compartir hasta 2017 que se presentó la oportunidad de volver a dar un taller similar durante mis estudios de maestría en la misma Facultad. En los cuatro años que pasaron después de ese taller muchas reflexiones me atravesaron, pero también muchas experiencias sobre el baile. Justo con el tiempo me fui acercando más a una cierta insatisfacción de bailar

siempre en un solo lado de la ecuación, a percibir lo asimétrico de esta relación también a partir de una experiencia de autodescubrimiento sexo-genérico paralela a esa práctica salsera.

He comentado por ahí que me costó trabajo bailar “a la cubana” en una rueda de casino que se perfilaba a ser profesional porque el heteroerotismo que se me exigía simplemente me era imposible de performar (no dudo que haya maricas que lo puedan performar, “actuar” en un sentido histriónico, quizá: muchxs bailarinxs profesionales maricas lo hagan), y eso también me hizo pensar en mi propio erotismo en el baile. Una vez bailando con una colega etnomusicóloga venezolana me comentó ella: —acércate más, nosotrxs bailamos muy pegadito—. Lo hice, pero no me sentí muy cómodo, quizá tengo muy pegado el erotismo al cuerpo y me incomoda ponerlo donde no me siento atraído, no lo sé. Yo le pregunté cómo era esa dinámica allá y me comentó, como ya me habían dicho otras amigas que bailan salsa cubana: “el que bailemos tan pegadito no implica un interés sexual, así bailamos y es costumbre, no pasa nada”. Yo le decía que no acostumbro a bailar tan pegado con mis parejas de baile y que quizá acá no sea tan común bailar la salsa “tan pegadito”, al menos en el estilo swing. Ella me comentó que sí había percibido eso en algún momento, pero que no había problema. También me llevó ella, fue muy divertido. Seguimos bailando un rato más y todo funcionó muy bien. Ese mismo día también bailé con un amigo y su novia y recuerdo muy bien que practicábamos todxs ambos roles, fue muy divertido también sentir las miradas cuando mi amiga me llevaba. Con el tiempo empecé a sentir la necesidad de bailar con otros hombres maricas y de aprender a ser llevado (ser llevado es una experiencia igual de agradable que llevar, para mí, porque es poner atención a otrx, es escuchar su cuerpx, no hay que preocuparse de generar pasos y crear la sintaxis de repertorios kinéticos, sólo hay que preocuparse por escuchar...). Creo que empecé a desear experimentar la dimensión erótica-afectiva de la salsa, pero ¿cómo lo iba a hacer en un entorno seguro?, sin exponerme al rechazo por parte de los hombres heterosexuales o incluso a la violencia homofóbica que podría detonar el sacar a bailar a algún hombre (para el caso, debo decir que he bailado con hombres heterosexuales, y es interesante, pero no es lo mismo que bailar con otro hombre homosexual, no creo que se manifieste una lógica erótico-afectiva ahí en el baile, no puedo explicarlo con palabras, sólo se siente o no se siente...), estas preguntas detonaron inquietudes mayores y ganas de poder hacer algo para poder seguir en la salsa, para seguir siendo *yo* en y a través de la salsa.

Así se fue desarrollando la propuesta en mí, a partir de una necesidad personal con aspiraciones de transformación individual y colectiva. Decidí llamarlo laboratorio porque era un espacio de experimentación, de exploración, donde, más que la adquisición de una técnica determinada, se trataba de explorar las propuestas del baile y ver qué nos gusta, qué no y cómo construir nuestro propio baile, justo por eso también le denominé taller, pensando en un lugar donde se trabaja para construir algo. El objetivo de este laboratorio-taller, que duró dos meses, en total 8 sesiones, entre septiembre y noviembre de 2017, fue establecer una base para el diálogo comunitario y la práctica de la salsa. En promedio asistieron 6 personas por sesión, en su mayoría mujeres cisgénero, hetero y bisexuales. El taller se presentó a las autoridades que sin mayor problema accedieron y vieron con buenos ojos la actividad, pero admito que no le pude dar la difusión que ameritaba más allá de las redes sociales. Pese al buen número de reacciones positivas y de comentarios preguntando más información, sólo hubo alrededor de 15 personas que fueron en total a las diferentes sesiones, algunas personas ya no regresaron, me comentaron, porque era un horario difícil para ellxs, pero que estaban interesadxs en seguir yendo.

Las sesiones todas empezaban con un breve diálogo introductorio sobre cómo se construye el género a partir de las prácticas de baile y los discursos alrededor de la feminidad y la masculinidad, con sus respectivos movimientos corporales y expectativas de acción. Era muy interesante platicar sobre esto porque explorábamos cómo la masculinidad se relacionaba con la fuerza, con el cuerpo y el movimiento, por ejemplo, de los hombros, de la cadera; con cómo la masculinidad también está vinculada al “saber llevar” y cómo eso crea cierta inseguridad en los hombres cuando no sabemos hacerlo. Ese mismo nerviosismo, me compartía una amiga, sintió en algún momento cuando estaba en ese rol: “me puse también de su lado y me imagino cómo se sienten con esa carga”, me dijo. Lo mismo con respecto a quién *saca* a bailar a quién (es decir, quién invita a bailar a quién) y cómo existen expectativas sociales en algunos contextos. En el ámbito de los grupos de clases y en fiestas de amigxs, mi experiencia es que todo mundo saca a bailar a todo mundo, pero en los salones de baile no es tanto así; dependiendo del salón, he visto casi siempre la dinámica de ser el hombre quien saca a bailar a la mujer. Surgía la pregunta: si la mujer es quien saca a bailar, ¿no necesitaría saber llevar también? Claro, pues aún en los espacios donde la mujer saca a bailar al hombre, la mujer no es quien lleva. En entornos maricas, les decía a mis compas del lab-

taller, es muy común que la primera pregunta sea: ¿quién lleva?, o ¿llevas tú o yo?, y eso es algo que le vendría muy bien a la práctica en general, siento. Negociar es un paso importante para disolver la norma. En el curso de las sesiones creo que se fue desarrollando la confianza y hablábamos sobre la experiencia individual al respecto de este tema y hubo una serie muy interesante de datos que lxs participantes compartieron. Fue frecuente el comentario de las asistentes sobre cómo muchas de ellas no habían nunca aprendido a llevar porque eran *siempre llevadas* por los hombres, y si bien algunas lo habían hecho en ausencia de hombres en alguna fiesta, lo hacían de manera intuitiva y no se sentían muy seguras de cómo hacerlo. Este detalle me pareció muy importante porque el mismo sentimiento de no saber cómo hacerlo sentí yo cuando entré en el mundo de la salsa, sentir cierta “responsabilidad” de llevar y no saberlo hacer era una carga pesada para mí en mis inicios salseros que con la observación de otrxs bailadorxs, la práctica con mis amigxs y después cuando comienzo a aprender otros estilos de baile salsero pude resolver. Agradezco aquí a mi amiga Constanza, por las muchas horas y horas de baile donde practicamos muchísimo y disfrutamos de la salsa, es maravilloso cuando unx encuentra a alguien que disfruta tanto bailar, pero no sólo eso, creo que hay una comunicación corporal fluida con algunas personas, con otras no tanto, creo que es lo mismo que pasa con la conversación en la palabra, nuestro *ser* está ahí, en cada palabra, en cada gesto, y hay gente con la que podemos hablar por horas; creo que igual pasa con el baile, hay gente con la que unxs no se cansa de bailar, así me sentía con mi amiga Constanza.

Desde mi perspectiva, el baile de pareja es un diálogo, y no sólo en la salsa yo veo que existe una fuerza habitual de silenciamiento, es común en casi todos los estilos una especie de silenciamiento corporal donde la mujer es siempre llevada, no se le permite nunca tomar la voz, la guía, siempre está a la escucha, esto es a todas luces injusto, pienso a veces con cierto reclamo contra lo que hemos hecho como género yo y mis congéneres (que como marica, no me siento tan hombre dentro de los *hombres* y la *hombritud*, debo confesar), no importa, marica o no, he participado del silenciamiento por años al no saber ser llevado, al no dejarme llevar y no preguntar y negociar ese detalle tan importantísimo ahora para mí. A diferencia de la experiencia de *inclusión* que enuncia en Facebook nuestrx comentarx disciplinario<sup>57</sup>, la mayoría de las mujeres con las que hablé, me dijeron que no es nunca normal que ellas

---

<sup>57</sup> En el sentido de Foucault, en un sentido policiaco que vigila y corrige.

sean quienes *lleven* ni siquiera en las clases, ni siquiera bajo el deseo de llevar. Basta asomarse a cualquier evento de baile salsero, los llamados “sociales” de la tradición estadounidense, para percatarse que quizá en una de cada 100 parejas hay una mujer en el rol de ser quien lleva. El hombre habla, él lleva, y la mujer escucha. López (2016) probablemente estaría en desacuerdo conmigo porque menciona ella en su trabajo que se establece un diálogo con el cuerpo, donde inevitablemente hay una respuesta desde la persona que es llevada, siempre, corporificada como una resistencia<sup>58</sup>, y que no es tal la pasividad opresora de que algunas personas denunciamos, y, bueno, sí, estoy de acuerdo con que hay una comunicación corporal siempre: un diálogo, pero no deja de ser esencializado, no se escapa a esta respuesta de no-pasividad, que en la posición de respuesta y de resistencia prácticamente siempre está la mujer y eso dice mucho para mí, habla de un dominio masculino del rol, es asimétrico cuando no se permite por tradición o por “estética” que una mujer lleve; por ahí escuché alguna vez que se “vería ridículo que una mujer lleve porque ellas son más delgadas y delicadas y no se ve bien que ellas ocupen la posición de la fuerza, sino que le corresponde al hombre, cuya corporalidad siempre es más robusta y fuerte...”, sí, adiviné, mi queridx lectorx, fueron las mismas personas de las que hablaba en otro capítulo. Estos argumentos son a todas luces terriblemente esencialistas y reproductores de valores y epistemes patriarcales.

“A mí ya me gustó llevar y ya no quiero ser llevada nunca”, dice por ahí en una ocasión una mi amiga Lucía. Me comenta que fue a un lugar una vez y quiso llevar a un hombre que la sacó a bailar y él no aceptó al principio y luego al parecer sí quiso, pero lo hizo de mala gana, con mucha resistencia, no la dejó llevar bien y fue una experiencia incómoda. A mí me detona preguntas sobre el poder y el machismo interiorizado “yo soy el que manda”, diría el machismo salsero, “a mí no me vas a llevar”, un machismo aún más tóxico que ve el baile

---

<sup>58</sup> Al hablar de la resistencia en el baile nos referimos a la creación de un contrapeso que se genera, una tensión que permite que la persona que lleve pueda seguir la guía, comunicando, yo diría, proponiendo, y sin esa tensión no se puede bailar. Pensemos en los brazos, si la pareja llevada deja los brazos “flácidos” sin fuerza, la pareja que lleva o marca los pasos no puede marcarlos porque el brazo está flácido y necesita estar en una posición de cierta tensión para generar una resistencia frente a la fuerza del brazo llevador y poder dar continuidad al movimiento.

como campo de batalla (lxs hay, debo confesar que lo he visto en algunos lugares donde se ve que no hay nada de química entre las personas que bailan, ¿por qué lo hacen?, me pregunto).

Soy muy feliz porque en las sesiones, la gente está más abierta y dispuesta, la gente va a explorar(se) y divertirse en un ambiente crítico, sí, pero relajado. Sospecho que en grupos pequeños, en nuestro grupo se genera confianza y relajación, nos reímos de nuestros errores, pero también veo sin problema que cada vez que nos sale un paso bien, y hay que hacer el cambio de rol, cambiamos sin ningún problema: ya aprendimos este movimiento, ahora nos toca estar del otro lado para que nuestrx compañerx lo aprenda a hacer desde el otro rol y nosotrxs en el otro. Nadie objeta nada, estamos dispuestxs a probar.

Vemos en alguna sesión un video de los diferentes estilos de baile salsero, a lxs asistentes les llama mucho la atención la agilidad de brazos y movimientos acrobáticos de la salsa en línea, pero la cadencia de las caderas del estilo cubano y los hombros en movimiento cubano me dicen mis amigas que les parece muy atractivo.

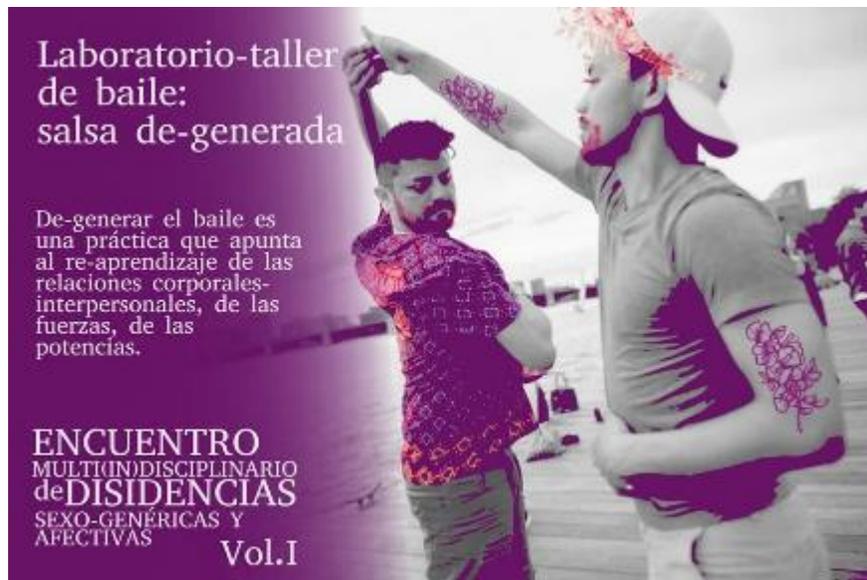
Hasta entonces habíamos visto sólo el estilo swing o de salsa de fiesta, pero tengo una amiga que baila salsa cubana, Laura, y está dispuesta a compartir con nosotrxs el siguiente semestre. El trabajo y demás ocupaciones no me permiten abrir otro taller, pero aún tengo pendiente ese laboratorio y aprender más estilos. Platicamos de nuevo, después de ver los videos, sobre los movimientos de las manos, de las caderas y cómo la feminidad y masculinidad se performan a través de estos repertorios kinéticos. Es curioso que hay un repertorio bien definido de movimientos para los dos roles en la salsa en línea, por ejemplo, posiciones de las manos, movimientos y extensiones de los brazos. ¿Y si los mezclamos?, ¿y si desobedecemos?, de eso se trata un laboratorio, de probar cosas nuevas, ¿no? Me gusta la confianza que se va generando en el grupo, me gusta que estamos explorando cosas nuevas y la salsa nos está ayudando a ver cosas de nosotrxs mismxs que no habíamos explorado. Yo casi nunca había bailado en la posición de ser llevado más allá de un par de clases o con algunas amigas, y es que aún entre maricones se reproducen los roles y hay quienes decididamente no quieren explorarlos, o simplemente no se acomodan en alguno de los dos. No pasa creo en casi ninguna parte que se haga esta exploración, o no lo he encontrado aún, pues detecto que la matriz cis-heteronormativa opera fuertemente en la mayoría de los

espacios salseros, por eso necesitamos otras salseridades, nutridas desde las prácticas de la disidencia sexogenérica y por propuestas del feminismo, como el cuidado y la posicionalidad para desestabilizar los hábitos que la desigualdad crea, del anarquismo como la horizontalidad, el diálogo para hacer acuerdos políticos y el apoyo mutuo. Es mi utopía, claro, mi *salseridad utópica*, pero, ¿se vale luchar por nuestros sueños, no? Este laboratorio-taller me permite ponerme más veces del otro lado, me encanta ser llevado por mis amigxs (para mí después de bailar juntxs, ya somos amigxs), me pregunto qué tanto el machismo que nos moldea nos ha mutilado la experiencia de ser llevado, de escuchar otrxs cuerpxs y a otras personas, y sí, en especial de nuestras compas mujeres. Es sin duda una experiencia valiosa de transformación, la veo como una experiencia de desmachización y de posibilidad de llevarlo del baile a otros hábitos y relaciones con otrxs sujetxs, fundamentalmente con las mujeres, silenciadas desde tiempo inmemorial. No importa si unx es marica o no, todos los hombres necesitamos aprender a escuchar y a dialogar, también a otrxs hombres. Si aprendemos a escuchar con el cuerpo, quizá se haga el hábito también de escuchar con las orejas, con el corazón, después de todo, ambos están pegados al cuerpo también, ¿no?

No abordamos a profundidad otras dimensiones de las salseridades en el taller, como la producción además del consumo o el baile, la racialidad o la clase, pero sí mencionamos una y otra vez las diferencias de clase y las platicamos, ¿tiene que ver un entorno socioeconómico con la familiaridad con el baile y con la salsa?, yo sospecho que sí, aunque la salsa tenga un circuito de consumo y reproducción en los salones de baile, hay una dimensión de la cotidianidad que me hace vincularla siempre a las clases más alejadas del privilegio económico, la escucho en la calle, en las vecindades, en los tianguis (mercados callejeros), en los puestos afuera de las estaciones del metro, en algunos locales de comida, a todo volumen en el departamento de al lado, en las estaciones del radio como *La Z* y *La Sabrosita* que ponen en los peseros (camiones de pasajeros), en las combis (camionetas de pasajeros) y eso habla mucho de otras salseridades no atravesadas necesariamente por una lógica de los salones o de las clases de baile. Para mí es evidente que la salsa habita más de una clase, pero no tengo experiencia ni trabajo de campo en la cotidianidad de la clase media alta y alta como para saber qué escuchan ellxs y cuánto la salsa les habita, pero unx puede darse una idea en algunos lugares caros a los que llegan salserxs de cierto poder adquisitivo. Creo que en el imaginario, la salsa sigue siendo del barrio, sigue siendo de las clases bajas, aunque haya

gente “fresa” o con ciertos privilegios habitando por montones las clases de baile y los salones caros, insisto, *los caros*, porque hay salones donde la entrada cuesta 10 pesos y otros donde es gratis si llegas temprano. Los salones no son privilegio de clase, no todos al menos. De esto hablamos mucho, recuerdo, porque un día dijimos que haríamos una salida para cerrar el ciclo del taller, pero no pudimos ir todxs, quedó pendiente.

El lab-taller fue sin duda un éxito para mí en muchos sentidos, pues me dio no sólo información detallada para ir complementando mis intuiciones sobre las asimetrías de poder en el baile con una perspectiva crítica de género, sino, además, para desarrollar nuevas técnicas para compartir el baile y generar dinámicas de integración, diálogo y confianza alrededor de la salsa. La investigación, regresando a la pregunta inicial de este capítulo, nos permite entender la complejidad de un fenómeno que presenta problemas, nudos, retos a la luz de un análisis del poder, de las desigualdades, el compromiso como investigadorx de este fenómeno me parece que apunta a pensar (y en este caso a hacer una micro-aplicación o un modelo de intervención social) sobre cómo podríamos hacer para que otras formas de *ser* en la salsa existan, donde la apertura, la posibilidad de decidir, seguir nuestras afinidades, la exploración y la horizontalidad sean la regla, una salsa donde mujeres, maricas y otras personas encuentren en ella nuevas posibilidades para ejercerse como sujetxs que también están descubriéndose y reformulándose a sí mismxs; ya no hay entonces una diferencia entre observadorx y observadx, todxs somos investigadorxs de algo, todxs aportamos a nuestras propias transformaciones y de lxs demás...



*Fig. 28*

El lab-taller se replicó en otros espacios que organizamos para encontrarnos, para transformarnos. Ahora pienso dedicarme a la reproducción de estos espacios de manera constante como parte de un activismo de creación de comunidades salseras disidentes.

## Conclusiones

Cuando empecé mis estudios de maestría no estaba muy seguro del rumbo que tomaría esta investigación. Quería hacer un análisis discursivo de todo lo que yo había escuchado alrededor de la salsa en la CDMX, investigar la ruta de los símbolos y tener una breve mirada de la escena salsera, compartir mis vivencias y celebrar la salsa en la investigación, aspirando ciertamente a descubrir elementos únicos y esas minucias culturales que a veces son un deleite para el ojo etnológico y demás. Durante los estudios con mis profesores y amigos, las reflexiones y los diálogos hicieron que la investigación misma me fuera llevando por otros lares; la reflexividad me hizo detonar preguntas importantes sobre mi propia práctica salsera y sobre cómo está configurada en códigos de poder. Descubrir lo que me gustaba y lo que no me gustaba no era muy difícil, entender por qué estaba ahí y qué podía hacer con eso resultó ser el meollo del asunto, la investigación en sí.

Esta investigación creo que apuntó principalmente a tres cosas en cada capítulo, la primera, la problematización de la práctica salsera en la ciudad y el estado de las cosas alrededor de la salsa, el paradigma escénico como una red de relaciones entre diversos elementos que tiene potencial hermenéutico de macroelementos; es decir, nos da elementos generales que nos van orientando en la caracterización de las prácticas y sus componentes. Dos elementos propongo que complementen esta caracterización de las escenas: el discurso y el performance, no es nada nuevo, pero creo que no alcanzaban a ser componentes de las escenas sino elementos corolarios y accidentales en algunos análisis escénicos, donde muchas veces lo macro-económico o lo macro-político tenían relevancia sobre lo micro, por ejemplo en los trabajos de Rondón, Figueroa y otros (que tampoco dejan de ser importantes, claro), y lo micro, el qué dice y qué se hace en micro, no es tan relevante, más que en qué es lo que dice y hace la gente más visible. Lo micro importa, importa mucho, creo que es algo que concluyo de esta investigación; que hay un juego dialógico entre lo micro y lo macro, que los macro discursos de la salsa en voces con más amplificación no son menos importantes que otras. La autoetnografía creo que es esa voz micro, es la voz que se comparte intentando entrar al

diálogo, a veces es crítica, como en mi caso, desde una posición de subalternidad sexo-genérica, a veces no. De fondo la autoetnografía, crítica de sí misma también, está compartiendo todo el tiempo la interioridad de unx salserx, no un portavoz ni un testimonio autorizado<sup>59</sup> (no funciono como representante/intérprete más que de mí mismo, afirmo con vehemencia como un apasionado autoetnógrafx, pero crítico en el sentido de la responsabilidad de estar en una posición de voz escuchada y escuchable por simple hecho de ser parte de un lugar legitimado del conocimiento: la academia; me genera esto conflictos internos, pero potencias alegres pensando en usar cualquier privilegio que pueda unx tener para mejorar(nos) las vidas, todxs, aunque sea en un principio en anhelo y en papel, otros pasos siguen, esto es un paso en el camino), ¿una persona que se interpreta a sí misma aporta una forma de representación o el espejismo de sus propias aspiraciones y anhelos?, aspiro a que esto sea más que una autobiografía comentada, que sea la práctica de un ejercicio político reflexivo y comprometido.

En el segundo capítulo hablé sobre las salseridades como otra posibilidad más dentro de un ensamblaje hermenéutico que, junto con el modelo escénico, permita caracterizar esos dos elementos que recorren todas las escenas salseras. La salseridad como paradigma complejo que permita asir de alguna manera lo muchas veces inasible, ya sea porque es demasiado fugaz o porque es demasiado complejo. Dentro de una escena pueden habitar un sinnúmero de salseridades, pues se pueden entender de manera individual o de manera colectiva, se pueden ver desde la óptica del poder, pensar en salseridades periféricas o hegemónicas, o desde el eje sexo-genérico, salseridades cis-heteronormativas o salseridades disidentes, ése es el potencial hermenéutico que aspiro para la salseridad, que permita también, según decía, hacer un análisis desde su densidad performativa y discursiva para poder generar adjetivaciones que localicen estas salseridades en un plano complejo de interacciones, por ejemplo salseridades urbanas, de clase alta; salseridades disidentes pero de clase alta o pauperizadas, etc. Pero también, las salseridades producen y reproducen valores, ideales, y, en un análisis político: vectores de poder. En el tercer capítulo me enfoco en cómo las salseridades pueden ser configuradas de manera crítica a partir de movimientos agenciales que buscan transformar

---

<sup>59</sup> Ejemplos de la intersección que retrato de alguna manera entre política, texto y etnografía se profundiza y discute en Geertz (1989), Clifford y Marcus (1986), Rosaldo (2000) y Okely (1996).

la vivencia atravesada por asimetrías de poder y ejemplifiqué con un proyecto personal en un contexto universitario.

Todo trabajo de investigación me parece que incluye una fuerte dosis de reto a la paciencia y a la dedicación, al rigor metodológico y la argumentación crítica. Este trabajo para mí fue también, además de eso, un reto de transformación y de aceptación personal. De entenderme como sujeto político que busca generar respuestas a partir de los diálogos consigo mismo y con la realidad a la que sus afinidades y necesidades le van llevando. La salsa configura una gran parte de lo que soy y lo que seré, porque al bailar y al hacer salsa, me encuentro conmigo mismo y dialogo con lxs demás para conocerles también. No hay respuesta más agradable que ver a la gente bailar mientras tocas, es síntoma de que lo que haces es importante porque bailar es experiencia configurante de la subjetividad y ésta, en última instancia, es ser, una forma de ser en el mundo.

Al pensar en la materialización de la salsa por sus efectos es imposible no pensar en el poder y las relaciones que se establecen entre lxs sujetxs y para acceder a esa dimensión decido abordar una parte de la materialidad del poder: el performance y el discurso. Sólo pude dar una pequeña mirada desde el pequeño mundo de experiencias del que formo parte, pero espero que sea detonante de más preguntas en el futuro para otras personas investigadoras y practicantes salseras por igual. La experiencia de la injusticia la vivimos todxs desde diferentes posiciones y escucharnos a través de las investigaciones es también generar condiciones de empatía pero también de transformación.

Las múltiples escenas de la salsa en la CDMX detonan universos de sentido por sí mismas, más vetas que explorar quedan pendientes, más historias qué contar y, sobre todo, nuevas posibilidades de crear. En la reproducción del performance está (la posibilidad de) la agencia, nos dijo la profesora Alegre en una clase, y tomé sus palabras con profunda convicción y hacia allá apunto cuando pienso en el futuro: si apostamos a generar nuevas formas de relacionarnos con y a través de lxs cuerpxs en el baile, quizá podremos también hacerlo en otras dimensiones. Sí, bailar y salsear, hacer salsa genera comunidad y pertenencia, sí, pero sin una crítica profunda lo que haremos será darle continuidad a formas de la violencia también, necesitamos entonces discursos y performances disruptivos de las formas de control y reproducir o darles posibilidad de continuidad a los que apunten a nuevas realidades

políticas, generar actualizaciones también. Nos queda la crítica a la sociedad de consumo salsero, hagamos salsa libertaria, con autogestión, con horizontalidad y cuidado mutuo, que formen parte de mundos otros, inspirados por aquellas luchas por el bien vivir por el que, por ejemplo, luchan lxs zapatistas, pero también muchas otras personas subalternizadas y oprimidas por las asimetrías económicas y políticas.

Quedan muchos pendientes, hablar de una ética salsera y salseridades reflexivas, críticas y disidentes, feministas, decoloniales y demás. Si no existen, construirlas. La investigación etnomusicológica comprometida con la realidad social no puede dejar de lado la propuesta y la acción para sólo concentrarse en la estética de la retórica crítica, o de una hermenéutica posmoderna ilegible e impenetrable para la gente: hay que salir a poner lxs cuerpxs también, generar palabra y discursos comprensibles, asibles que sean herramientas útiles e inspirarnos mutuamente, vincularnos con otras luchas. No profundicé en el raciclasismo y en la instrumentalización de las negritudes que perviven por ahí en algunas prácticas salseras, en la instrumentalización de las mujeres en el discurso multimedial salsero, eso naturalmente es terreno que otrxs colegas pueden investigar como parte de la potencia de sus propias luchas emancipadoras.

Me queda mucho por hacer como salsero, ¿qué sigue?, quiero generar espacios seguros alrededor de la salsa para personas, como yo, de la disidencia sexogenérica; espacios donde podamos ser nosotrxs y aprender a construirnos sujetxs que escuchen a otrxs en el baile, que no reproduzcamos discursos de jerarquías salseras o enemistades como sucede en el mundo de las competencias salseras: no es necesario. ¿Utopías salseras?, ¿salseridades utópicas?, sí, tal vez. Las utopías son sendero, no destino, ¿no decía por ahí algo parecido el uruguayo Geleano?

Los paradigmas de la escena y la salseridad me han permitido ubicar y caracterizar de manera sucinta una faceta de la vida salsera y lxs salserxs, a mí como sujetx. Aún no agoto todas sus posibilidades de análisis, como decía al principio. La investigación es propuesta abierta y todavía falta generar diálogos sobre esta propuesta, matizarla, corregirla donde haya que hacerlo, o abandonarla si no cumple con sus expectativas, también es válido. Con todo, espero que estas propuestas de modelos hermenéuticos, experiencias y reflexiones puedan ser útiles para otrxs colegas y para futuras investigaciones.

Sin duda a mí esta propuesta me ha permitido desarrollarme como persona, mi tercer capítulo no es sólo una aplicación desde una política investigativa comprometida, sino es parte de nuevas vocaciones investigativas y prácticas para mi vida, para ser más yo en la salsa, para que la salsa siga creciendo y reformulándose, ¡que venga más salsa, más salserxs y salseridadxs disidentes!

Muchos años llevo ya bailando con la salsa, a veces me lleva ella y yo me dejo embelesar y atrapar por sus encantos, por momentos reacciono y veo que algunas veces ya me llevó a lugares que no están tan cómodos: termino medio adolorido, a veces un poco golpeado, pero no importa, no importa, me levanto y seguimos bailando. A veces me toca llevarla y también la he metido en algunos dilemas, problemas y retos; pero, no importa, nos levantamos y seguimos este juego que espero me dure, como a mis abuelitxs, toda la vida. Yo quiero bailar como ellxs, bailar hasta el final. ☺☺

## **Bibliografía**

Abu-Lughod, L. (2012) Escribir contra la cultura. En *Andamios*. Volumen 9, número 19, pp. 129-157.

Alonso, M. (2008). La "invención" de la música indígena de México: Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX. Buenos Aires: Editorial SB.

Aparicio, F. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures Music/culture*. Hanover: University Press of New England.

Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, p.60.

Araújo, S., and members of the Grupo Musicultura. (2006). Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. En *Ethnomusicology* 50(2), pp.287–313.

Ávila, N. (2009). *La construcción de identidad a través de la música: el caso de la salsa en el barrio de Tepito*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. En *Andamios*, vol. 9 número 19, mayo-agosto, pp. 49-74.

Boivin, R.R. (2014). De Cantinas, Vapores. Cines y Discotecas. Cambios, rupturas e inercias en los modos y espacios de homosocialización de la Ciudad de México. En *Revista Latinoamericana de Geografía e Género, Ponta Grossa*, v.4,n.2, pp.118 - 133.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología Reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Camacho, G. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En Híjar, F. (ed), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México: Consejo Nacional para la Culturas y las Artes.

Castañeda et al. (2013). Femicidio y violencia de género en México: omisiones del Estado y exigencia civil de justicia, en *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 74, enero-junio, 2013, pp.11-39 Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente en *Revista Transcultural de Música*, núm. 13, pp. 1-13. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología

Clifford, J. (1992). Sobre la autoridad etnográfica. En *El surgimiento de la antropología posmoderna* (2a ed.). Barcelona: Gedisa.

Clifford, J., In Marcus, G. E., & School of American Research. (1986). Writing culture: The poetics and politics of ethnography: A School of American Research advanced seminar. Berkeley: University of California Press.

Crenshaw, K. (1994). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color, en Fineman, M y Mykitiuk, R. (eds.) *The Public Nature of Private Violence*. R New York: Routledge, pp. 93-118.

De Ávila, M. A. (2017). *Sabor: performatividad del género en las Orquestas Tropicales de Montería, Córdoba, Colombia*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Del Olmo, M. (2005). Una introducción a la antropología contemporánea. En Müllauer-Seichter, T. (ed), *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*. Madrid: UNED, pp. 152-170.

DeWalt, K. & DeWalt B. R., (2011). Designing Research with Participant Observation. En *Participant Observation. A Guide for Fieldworkers*, Altamira Press, pp. 109-133.

Derrida, Jacques., (1972). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía* (2003). Madrid: Cátedra.

Di Pego, Anabella. (2006). Poder, violencia y revolución en los escritos de Hannah Arendt: Algunas notas para repensar la política. En *Argumentos* (México, D.F.), 19(52), pp. 101-122.

Duhau, E., & Giglia, Á. (2004). Espacio público y nuevas centralidades: Dimensión local y urbanidad en las colonias populares de la Ciudad de México, en *Papeles de población*, 10(41), pp.167-194.

Evans, A. (2015). *Brujería y contracultural gay. Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirlas*. España: Editorial Descontrol.

Fals Borda, O. (1999). Orígenes universales y retos actuales de la IAP, en *Análisis Político*, no.38. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 73-90.

Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos.

Figuroa, R. (1996). *Salsa Mexicana: Transculturación e identidad*. México: Con Clave.

Foucault, M. (1983). El sujeto y el poder. En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.

\_\_\_\_\_ (1999). Espacios diferentes. En *Obras esenciales*, Vol. iii, Barcelona: Paidós, pp. 431-441.

\_\_\_\_\_ (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.

Geertz, C. (1987). La descripción densa. en *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Gómez-Quintero, J. D. (2010). La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina. En *El Ágora USB*, 10(1), 87-105.

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hutchinson, S. (2014). Dancing in Place. En Hutchinson, S. (Ed.). (2014). *Salsa World*. Philadelphia: Temple University Press.

Jofré, José Luis. (2007). Teoría de la discursividad social. La constitución del campo y los desplazamientos epistemológicos. En: *Fundamentos en Humanidades*, VIII Sin mes, pp. 199-222.

Juris, J. (2007). Practicing Militant Ethnography with the Movement for Global Resistance in Barcelona, en Shukantis, S. y Graeber, D. (eds.), *Constituent Imagination. Militant Investigations // Collective Theorization*. Oakland: AK Press.

Kun, J. (2005). *Audiotopia: Race and America*. Berkeley: University of California Press.

Laguarda, R. (2010). El ambiente: espacios de sociabilidad gay en la Ciudad de México, 1968-1982. En *Secuencia no. 78*, pp. 151-174.

López Cano, R. (2009). La salsa en disputa, apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad. En *Etno-folk. Revista de etnomusicología 14-15*, pp. 522-541.

López, E. (2016). Cuerpos, música e imaginarios en movimiento. Una etnografía de la salsa en línea. [Tesis de maestría]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Madrid, A. (2009). ¿Por Qué Música y Estudios De Performance? ¿Por Qué Ahora?: Una Introducción Al Dossier. *TRANS - Revista Transcultural De Música - Transcultural Music Review*. No.13.

Mayans i Planells, J. (2002). Nuevas Tecnologías, Viejas Etnografías. Objeto y método de la antropología del ciberespacio. En *Revista Quaderns de l'ICA*, vol. 17-18, pp. 79-97.

Montalvo, A. (2009). *Salsa con sabor a xalapeños : una historia social de la salsa en Xalapa*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Ochoa, A.M. (2012). Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En Sterne, J. (2012). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge. Pp. 338-404.

Okely, J. (1996). *Own or other culture*. London: Routledge.

Ordoñez, José. (2020). Pa'que explote la culosfera. El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad (CDMX): Una semiótica del culo. [Tesis de maestría]. UNAM.

Quintero, Á. (1998). *¡Salsa, sabor y control!, sociología de la música "tropical"*. La Habana: Casa de las Américas.

Rondón, C.M. (2007). *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*. (3ª Ed.) Caracas: Ediciones B. Venezuela.

Rosaldo, R. (2000) *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Schechner, R. (2011). La conducta restaurada. En *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sevilla, A. (2003). *Los templos del buen bailar*. México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Culturas populares e indígenas.

Silver, D. et al. (2010). Scenes: Social context in an age of contingency. En *Social Forces*. Volume 88, Number 5, July 2010, pp. 2293-2324. Oxford: Oxford University Press.

Straw, W. (2004). Cultural Scenes. En *Loisir et société / Society and Leisure*. Volume 27, número 2, automne 2004, p. 411-422. Québec: Presses de l'Université du Québec

Taibo, C. (2013). *Repensar la anarquía*. España: La Catarata.

Taylor, D., Fuentes, M. (Ed). (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Titon, J. T. (1996). Knowing Fieldwork, en Barz, F. y Cooley, J. (eds). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford, pp. 87-100.

\_\_\_\_\_ (2015). Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account. *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Turino, Thomas. (2014). Peircean Thought As Core Theory For A Phenomenological Ethnomusicology. En *Ethnomusicology*. 58(2), pp.185-221.

Ulloa, A. (2009). *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Vidarte, P. (2007). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid-Barcelona: Egales.

Washbourne, C. (2008). *Sounding Salsa. Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press.