

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

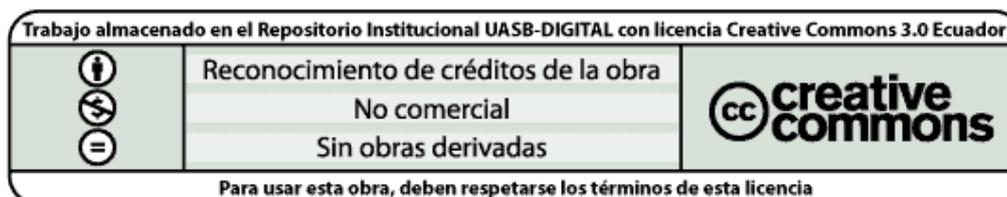
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

**Performances salseros: producción cultural, comunicación e  
identidades. Estudio de caso de una salsoteca en QUITO**

Paulina Gabriela Paz Jara

**Quito, 2016**



Yo, Paulina Gabriela Paz Jara, autora de la tesis intitulada **PERFORMANCES SALSEROS: PRODUCCIÓN CULTURAL, COMUNICACIÓN E IDENTIDADES. ESTUDIO DE CASO DE UNA SALSOTECA EN QUITO** mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en estudios de la cultura mención comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 10 de junio de 2016

Firma:

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR**

**ÁREA DE LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCIÓN COMUNICACIÓN**

**PERFORMANCES SALSEROS: PRODUCCIÓN CULTURAL,  
COMUNICACIÓN E IDENTIDADES. ESTUDIO DE CASO DE UNA  
SALSOTECA EN QUITO**

**Autora: Paulina Gabriela Paz Jara**

**TUTOR: HERNÁN REYES AGUINAGA  
QUITO - ECUADOR**

**2016**

## **RESUMEN**

El presente trabajo indaga sobre la salsa en su dimensión socio-cultural y como práctica performática. Explora el baile de salsa como construcción de sentidos en Quito, y la actuación de los sujetos que la practican y que llegan a componer una comunidad que se auto-identifica como “salseros”. Aborda además, desde un ejercicio etnográfico, la experiencia social del bailar salsa en un espacio específico, y por esta vía identifica las diversas formas de comunicación que inciden sobre la construcción de la identidad y que son el fundamento del mundo simbólico de sus practicantes.

**Palabras clave:** salsa, baile, estéticas, performance, industrias culturales

*Dedicado a SalsotecaLavoe,  
Para quienes encuentran la clave en la clave*

*A Eufemia y José Luis,  
La lucha, la fuerza y la vida*

*A Diego Vega,  
La prueba fehaciente de que los sueños se hacen realidad (constructor de sueños)*

*A Hernán Reyes e Ylonka Tillería,  
Los referentes, el apoyo y el acolite*

*A Toro,  
Y después de todo...  
Me pone la cabeza mala*

*A Maggie Bjorklund,  
Como una gota de lluvia y un rayo de sol*

*A todos mis compañerxs y amigxs que enriquecieron y aportaron este sencillo trabajo,  
siempre un infinito GRACIAS.*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I.</b>	<b>12</b>
<b>1. Dimensiones políticas y culturales de la música</b>	<b>12</b>
<b>1.1 El nacimiento de la salsa</b>	<b>12</b>
<b>1.2 La globalización de la salsa</b>	<b>16</b>
<b>1.3 Un acercamiento a la salsa en Quito</b>	<b>18</b>
<b>1.4 La salsa como baile de competencia en Quito: una nueva tendencia</b>	<b>21</b>
<b>1.5 Baile, cuerpo y poder en la salsa</b>	<b>22</b>
<b>1.6 La hibridez cultural de la música: las “músicas mulatas”</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo II.</b>	<b>31</b>
<b>2. Performances rituales salseros: estéticas, sensibilidades que identifican </b>	<b>31</b>
<b>2.1 El baile como performance</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Socialidades e identidades salseras</b>	<b>39</b>
<b>2.3 La dimensión estética del baile</b>	<b>41</b>
<b>2.4 Comunalidades y señas de identidad particulares</b>	<b>44</b>
<b>2.5 La salsa y sus voces, entre el bailarín, el bailador y el “no salsero”</b>	<b>47</b>

<b>Capítulo III.</b>	<b>52</b>
<b>3. La industria cultural de la salsa en Quito</b>	<b>52</b>
<b>3.1 La salsa como ritual mercantilizado</b>	<b>60</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografía consultada</b>	

## Introducción

La presente investigación pretende analizar, desde la etnografía cómo se construyen diversas identidades en torno a la música, al baile, al cuerpo y al entretenimiento. Se busca describir los códigos simbólicos que operan dentro de las diversas prácticas de socialidad de los sujetos dentro de la urbe en un determinado contexto o entorno social de ocio y los ubica dentro del campo de los estudios culturales, los estudios urbanos y los de la comunicación.

Este trabajo es un esfuerzo por aportar a la práctica etnográfica, es decir, realizar un registro de observación y profundidad de un entorno, como objeto de estudio, a ser observado con fines investigativos mediante herramientas de registro de información como entrevistas e historias de vida, así como diarios de campo y registros de audio. La etnografía es una puerta de entrada hacia la comprensión de la alteridad y el descubrimiento de lo distinto, es un registro de flujos de la vida diaria. Jesús Galindo Cáceres sostiene que “la etnografía tiene una vocación del otro, lo busca, lo sigue, lo contempla.”<sup>1</sup> En este caso, la investigadora entiende el contexto y los códigos culturales del campo que se estudia, las dinámicas salseras, de pertenecer y el desafío de narrar sin intermediarios. Se trata de observar desde el ‘estar allí’, pues a veces “puede ser complejo estudiar un grupo sin ser parte de él”<sup>2</sup>. Esta investigación persigue examinar desde los Estudios Culturales (y de ciudad), algunos aspectos o puntos de vista del ‘vivir la urbe’ y su significación social, es decir, desde quienes habitan la ciudad nocturna, sus ritos, ritmos y espacios de encuentro y socialidad.

---

<sup>1</sup> Jesús Galindo Cáceres, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, (México, Pearson Educación, 1998), 347.

<sup>2</sup> Rosana Guber, *La etnografía: método campo y reflexividad*; (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011), 72.

Partiendo de este presupuesto, este estudio plantea indagar este fenómeno cultural, dada la importancia de las diferentes expresiones contemporáneas de la salsa en Quito. Así, tiene como meta acercarse a una de las industrias culturales urbanas que giran en torno al ocio y al entretenimiento, y a esas otras formas de apropiación y de construcción de lo urbano: la ‘farra’ y ciertas formas de divertimento colectivo.

Dado que la investigación es etnográfica, como muestra para el estudio de caso se ha tomado una salsoteca en particular (Salsoteca Lavoe)<sup>3</sup> por la facilidad de acceso y por ciertas condiciones de cercanía con este campo por parte de la investigadora. Se trata de aproximarse a los análisis de las prácticas corporales/musicales que son traducidas como “baile” y de pensar la comunicación desde las complejas dinámicas y las prácticas heterogéneas que le dan sentido a lo urbano.

El primer capítulo aborda tres temas que servirán de base para entender cómo se configuran las lógicas de la socialidad salsera. En un primer momento se exploran las dimensiones políticas y culturales de la música, se trata de explicar cómo desde su nacimiento los actores construyen una comunidad, pues son los sujetos los que estructuran el entramado de las relaciones sociales. También hay una aproximación histórica y cultural al baile, entendido como práctica social. Además, desde la *hibridación* se explicará cómo en la salsa se disuelven las fronteras entre lo popular y “lo culto”, y cómo su propio desarrollo rítmico y melódico ubican a la salsa como parte de las ‘músicas mulatas’.

En esta parte de la investigación, finalmente, se hace un breve acercamiento a las “prácticas sonoras” y cómo éstas se mezclan con la corporalidad. Aquí se trata de aprehender las lógicas estructurales y dinámicas procesuales referidas a la corporalidad

---

<sup>3</sup>Salsoteca Lavoe; creada en abril del 2012, sus propietarios realizaron un plan de mercado durante dos años previos a su apertura.

de quienes bailan y de quienes escuchan salsa. Dentro de la corporalidad hay algo que se llama “sonoridad musical”, actuada como una práctica de escucha que acompaña al ritmo o que puede devenir en una práctica de “corporalidad en movimiento”, la cual cuenta con reglas propias. Incluso en los espacios sociales donde se practica el baile pueden existir ya sea una práctica espontánea o en el extremo opuesto un concurso sobre la existencia de reglas a ser aplicadas por jurados, como resultado de una lógica de competencia entre quienes practican diferentes estilos de baile de salón.

El segundo capítulo está centrado en describir los rituales de la salsa, en el espacio escogido desde una aproximación basada en la teoría del performance; abordará igualmente a las estéticas y los procesos de identificación y de construcción identitaria desde el cuerpo en escena, es decir, desde la representación y cómo se presentan los cuerpos en movimiento. En este mismo sentido, se aborda las dimensiones estéticas presentes en las formas que se recrean en las prácticas salseras y cómo a partir de éstas se producen las identificaciones colectivas y los rasgos de comunalidad entre los participantes.

El capítulo tres comprende propiamente el objeto de estudio etnográfico, es decir, hace la descripción lo más abarcativa posible de Salsoteca Lavoe. Se explica cómo actúan y socializan sus actores, y los sentidos que adquieren dentro de este espacio. El enfoque asienta en la noción de Industrias Culturales para explicar cómo el tiempo del ocio, del goce y del entretenimiento, convergen en una producción de orden simbólico afín a la lógica cultural del capitalismo.

# Capítulo I

## 1. Las dimensiones políticas y culturales de la música

### 1.1 El nacimiento de la salsa

El presente capítulo tiene por objeto aproximarse a la música, y más específicamente, a la salsa como expresión cultural e identitaria; lo que interesa fundamentalmente es realizar una reflexión cultural en torno a la música y su carga política. Se pretende dar cuenta de la música salsa, de su origen y del proceso de industrialización cultural y difusión masiva, como una expresión contestataria en un principio y su “popularización” a lo largo de su historia. Es decir, aborda la relación entre política y cultura por medio de la música como una práctica social<sup>4</sup>.

Para poder acercarse a la música ‘salsa’, se consideró pertinente hacer un brevísimo recorrido por sus raíces históricas, sus protagonistas, así como un acercamiento geográfico y cultural. En un primer momento hay que hacer referencia al Jazz desde Mario Bauzá (nació en La Habana, en 1911), conocido como el ‘Padre del Jazz Latino’, descendiente de Kongos. En 1930, llegó a Nueva York, visitó el barrio Harlem, en el cual “el jazz se había asentado después de haber nacido en la plaza de los Kongos en New Orleans, a mediados del siglo XIX. Mario Bauzá fue uno de los primeros inmigrantes afroamericanos que conformaron, años más tarde, la populosa colonia latina”.<sup>5</sup>

A medida que Bauzá ascendía en las preferencias musicales en EE.UU. las orquestas de música cubana ganaban terreno, y se convertían en éxitos en la cultura popular, la ‘rumba’ se puso de moda en los años treinta y las orquestas latinas eran las protagonistas de los salones de baile de la época. El estilo de Bauzá era mezclar jazz y ritmos afrocubanos. Desafiando un contexto racista, culturalmente hablando, fue la

---

<sup>4</sup> Entiéndase las “prácticas” desde Michel De Certeau, como *las maneras de hacer*, formas de pensar y actuar que articulan el sentido y la razón del habitar. Ver “*La invención de lo cotidiano*”, (México, Universidad Iberoamericana, 1996).

<sup>5</sup> Suplemento cultural Cartón Piedra; edición No. 093; domingo 28 de julio de 2013, 25.

primera vez que se consideraba lo ‘afro’ como parte de algo comercial, nadie había reconocido a África como parte de nada.<sup>6</sup>

Bauzá había impuesto una nueva tendencia musical y cultural, *un puente entre dos mundos*, eran muy famosos en clubes y salones de baile de blancos y negros, que cada vez atraía músicos para tocar y oxigenar la Orquesta, músicos que después crearían sus propias bandas.

Durante los años cincuenta, en Nueva York, todas las orquestas aprovecharon la migración de músicos que llegaban de Cuba. *La pachanga*, género cubano, fue asumido rápidamente por las bandas, especialmente por Tito Rodríguez, quien sería uno de sus máximos representantes. “Tito Rodríguez logró convertirse en el líder absoluto de toda la expresión caribeña. Utilizando la moda de la pachanga como gancho comercial.”<sup>7</sup>

Esta nueva tendencia musical abrió las puertas a un joven trombonista del sur del Bronx, su nombre *Willie Colón*, de 16 años, quien firma un contrato con una disquera local. Sin embargo, para que Colón lleve a cabo su trabajo, esta empresa, le impuso un cantante; *Héctor Lavoe*. “Héctor decidió que solo cantaría un disco con nosotros, porque según él, la orquesta no servía. Estuvimos juntos ocho años, nunca lo contraté de manera oficial”<sup>8</sup>, afirma, Willie Colón. El primer disco que grabaron se llamó “*El malo*”, su éxito logró que el sello se posicionara; Esta empresa se funda, en un principio solo con Johnny Pacheco pero para poder sostenerla, económicamente, se asocia con un joven abogado, Jerry Masucci; fruto de esa amistad fundaron *Fania Records*. “Pacheco y Masucci combinarían toda la energía del Boogaloo con las habilidades y los ritmos de las viejas orquestas de baile cubanas.”<sup>9</sup> Este es el inicio de lo que pronto se comercializaría a nivel mundial, es decir, pasa a ser interés, reflexión y reproducción de las Industrias Culturales<sup>10</sup>.

A finales de los sesenta (1968) e inicio de los setenta (1971), esta pequeña productora de Nueva York organizó un concierto en el *Cheetah*<sup>11</sup>, *un inmenso galpón*

---

<sup>6</sup> César Miguel Rondón; *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, (Colombia), 76 – 79.

<sup>7</sup> *Ibíd.* 31.

<sup>8</sup> Willie Colón, documental sobre la historia de la salsa; disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=oc7WeRE43Rg>

<sup>9</sup> Historia de la Salsa; <http://www.youtube.com/watch?v=oc7WeRE43Rg>

<sup>10</sup> El concepto de *Industria Cultural* fue creado por Adorno y Horkheimer, se trata de la comercialización de bienes simbólicos alrededor del consumo y el capitalismo.

<sup>11</sup> Fue una pista de patinaje en Manhattan

que la noche del jueves 26 de agosto de 1971 lanzó a la fama a todos los músicos que componían *Fania* y sellos invitados, “*esa fue una de las noches más extraordinarias que se hayan visto en la historia de la salsa*”<sup>12</sup>.

La noche del Cheetah, las Estrellas de Fania montaron una orquesta que bien serviría como resumen y definición de la estructura básica de la gran mayoría de las bandas de salsa que habían existido en los años previos y de todas aquellas que comenzarían a surgir en la euforia de la nueva expresión.<sup>13</sup>

Dos años después llenaron el *Estadio de los Yankees* en el que caben más de cuarenta mil personas. Este sello discográfico se llamaba *Fania*, que después de este concierto formó una orquesta con el mismo nombre “*Orquesta Fania All-Stars*”, esta orquesta y este nombre recorrieron el mundo, vendieron millones de discos en todo el planeta. Este es el nacimiento de la *salsa* y de un fenómeno social que empezaba a expandirse.

La salsa nació en los barrios latinos de Nueva York. Ahí los jóvenes que vivían al vaivén de la cultura popular internacional, oyendo música rock, recibiendo todos los valores que difunde la publicidad norteamericana, comenzaron a utilizar la salsa como única manifestación capaz de cantar sus vivencias cotidianas. Los latinos de Nueva York vienen del Caribe, básicamente de Puerto Rico, aunque ya en los años sesenta empezó a acentuarse la migración de dominicanos, panameños, colombianos y cubanos. Todos ellos forman una sola comunidad, hermanada por una raíz cultural que es común e idéntica en todos los pueblos.<sup>14</sup>

Héctor Lavoe, puertorriqueño, fue uno de los cantantes más sobresalientes de la *Fania*, quien lograría el punto máximo de fama en este género musical. “Trabajamos mucho juntos; y, finalmente logramos tener química, aprendí mucho de él. Él me enseñó español, yo le enseñé inglés y fue increíble. Yo tenía esa base de las calles del Bronx y él tenía esta cosa folklórica de los campos de Puerto Rico, era una combinación increíble.”<sup>15</sup>De esto se trata la hibridación cultural, de mezclar culturas y producir nuevos sentidos. En este caso, Colón y Lavoe construyeron un bilingüismo cultural que plasmaron en la música que producían. Colón, integraría a su repertorio canciones con estilo *‘jíbaro’*<sup>16</sup>, es decir, con ritmos propios de Puerto Rico, es así que el disco de

---

<sup>12</sup> Afirma, Alex Masucci, hermano del fallecido empresario Jerry Masucci. Fuente:

<http://www.youtube.com/watch?v=dT5jiKeRPrc>

<sup>13</sup>Rondón; “El libro de la salsa”, 72.

<sup>14</sup>Ibíd, 43.

<sup>15</sup> Historia de la salsa 2/4. Documental; disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=dT5jiKeRPrc>

<sup>16</sup> Nativo de Puerto Rico.

navidad (*Asalto navideño*) con estilo ‘nuyorican’<sup>17</sup> fue uno de los éxitos más grandes de la disquera.

Por otro lado, la música, y los músicos, de Puerto Rico llegaron a la ciudad de Nueva York en la primera parte del siglo XX, en busca de oportunidades para desarrollar su arte y allí se perfeccionaron. En esa ida y venida entre Puerto Rico y Nueva York se iba formando la música que se conoce como salsa, que también llegó a Cuba influyendo a una gran parte de la música cubana, y en la creación del ritmo conocido como *timba* (combinación de *son*, *salsa*, *jazz* y *rock*. Incluso La Lupe y Celia Cruz, que eran guaracheras, cambiaron su estilo de cantar para acomodarse a la música salsera, *mambra*, de Nueva York, y de las orquestas, principalmente, de Tito Puente (Puerto Rico) y Johnny Pacheco (República Dominicana). Sin embargo, aunque es cierto que la base de la salsa es el son, no se debe olvidar que el desarrollo, y expansión de la salsa como la bomba y la plena salen de Puerto Rico, es decir, los ritmos afrocaribeños son muy importantes a la hora de hablar de la matriz de la música, con Rafael Cortijo e Ismael Rivera, por ejemplo. También en la ciudad de Nueva York los boricuas desarrollaron, a la par con la salsa, el ritmo conocido como *boogaloo*, un poco para competir con el rock and roll, y también para tener su propia música nuyorriqueña.

Este breve repaso histórico sobre la historia de la música ‘salsa’ y de sus protagonistas se debe a que ésta, desde sus orígenes, marca distintas tendencias culturales, sociales y económicas; igualmente, ya que la comercialización de sus trabajos fueron motivo de atención por multinacionales, es decir, había un mercado para ello, se puede notar que durante los sesenta y setenta fueron mediatizados, creando una red de sellos multinacionales que se encargarían de reproducirlos en todo el mundo.

Ángel Quintero afirma que el fenómeno migratorio ha sido uno de los papeles más importantes dentro de la salsa, siempre manteniendo su matriz cultural africana, tuvo varias vertientes “mulatas”: Cuba, Nueva York y en mayor o menor intensidad en países como Venezuela, Colombia, así como del resto de América Latina. Quintero afirma que “la música salsera que el mundo baila sigue todavía produciéndose principalmente en los países hispano-caribeños y entre su diáspora neoyorkina. Su difusión “globalizada” no le ha erradicado su historicidad”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Es la mezcla de Nueva York y Puerto Rico

<sup>18</sup> Ángel Quintero Rivera; *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, (Madrid, Bonilla Artigas Editores, 2009),29.

## 1.2 La globalización de la salsa

Musicalmente hablando, el desarrollo de la salsa la convierte en un género híbrido, mezcla ritmos y composiciones instrumentos y culturas, con raíces africanas y con un espíritu tropical. Pero ¿cómo interpretar que la salsa sea escuchada y bailada en una ciudad andina como Quito? En este sentido, hay que tomar en cuenta que la música es una industria y su reproducción mueve capital económico y humano en todo el mundo. Las industrias culturales contemporáneas adquieren, como procesos de producción y consumo culturales, una dimensión global: su énfasis en aspectos estéticos e identitarios, lo que se ve reforzado por su acelerada difusión alrededor de todo el planeta.

Quizá por estas razones es que en Latinoamérica, Quintero plantea que “la salsa desplazó la previa hegemonía del tango, así como a la rumba, la samba, el jazz, lo folklórico y el ballet, como el género de baile que más personas en el mundo interesan practicar o aprender”<sup>19</sup>. Esta sería la principal razón que explica la fuerza con la que se ha reproducido su producción y consumo en ciertas regiones del mundo, lejanas de su lugar de origen.

Sin embargo, es necesario señalar que para algunos la ‘salsa’ no debe ser entendida como un mero género musical como el bolero o el reggae, Quintero explica que debido a su versatilidad y adaptabilidad con diferentes ritmos del Caribe como la *pachanga*, el *chachachá* o el *mambo*, entre otros, se lo concibe bajo un solo nombre ‘salsa’, pero que abarca algunos géneros y su comercialización y difusión en el mundo se etiqueta bajo una identificación. “La *salsa* cuenta con una historia que sobrepasa los cuarenta años, por lo que sería absolutamente inapropiado interpretar su popularidad como un fenómeno comercial, solamente. *La globalización salsera* se refiere sobre todo al baile, que ha sido su principal expresión de identidad cultural”<sup>20</sup>.

Según Quintero, la globalización de la salsa y la ampliación de las facilidades para tener acceso masivo a ésta debido a la mediación de las tecnologías por internet hacen que su consumo, al igual que con otros ritmos y producciones musicales y artísticas, sea masivo.

---

<sup>19</sup> Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, 169.

<sup>20</sup> Ángel, Quintero; *Las luchas por la hegemonía desde la cultura: migración y globalización en la salsa*, 320.

A comienzos del siglo XXI, según la información disponible, se manifiesta un interés mayor en aprender a bailar salsa que ningún otro género bailable alrededor del mundo. Ello es importante para comprender las posibilidades de expresividad cultural del baile; no como mera encadenación virtuosista de movimientos y acrobacias, sino como intercomunicación corporal de emociones y saberes. El reconocimiento de su significación cultural no tiene que atarnos a un etnocentrismo. Al contrario, es evidente en la práctica salsera que emociones y saberes engendrados en un contexto cultural concreto toquen fibras de sensibilidad que como humanos compartimos internacionalmente a nivel epocal.<sup>21</sup>

Se evidencia la relación entre música y baile desde de la salsa que con mayor o menor grado se consume en todo el mundo; en unos lados se baila más, en otros se escucha más, pero el consumo está siempre presente. Leopoldo Tablante Alcalá sostiene que la salsa tiene presencia desde los años sesenta y setenta, por lo tanto no puede llamarse ‘moda’ no más, sino que constituye un fenómeno cultural en constante cambio (por ejemplo: *salsatón*, ‘*salsa choke*’ o *salsa urbana*) “la salsa nos parece hoy la prueba de la asimilación de los latinos de raíz caribeña de Estados Unidos a los valores de la sociedad de consumo angloamericana”<sup>22</sup>. Y no solo en relación a los Estados Unidos, sino en todo el mundo.

No se puede olvidar que en este proceso globalizador la *Fania* tuvo un importante peso, ya que logró crear una “red de sellos” que comercializaban la difusión constante del género musical, y así surgió una “marca registrada” que recreó un concepto musical, el cual nace de la migración latino caribeña a Nueva York, y que según Quintero en lugar de adaptarse a la cultura estadounidense como cultura dominante, fueron los migrantes quienes lograron ‘latino-caribeñizar’ la salsa:

Definitivamente hoy se puede afirmar que los tres grandes géneros de la música moderna del siglo XX han sido: el jazz, el rock y la salsa. Tanto el jazz como la salsa permanecieron vigentes en todo el siglo XX, inventando nuevos ritmos y formas musicales. El rock más joven viene del *rhythm and blues* y tiene en su origen un parentesco con el jazz, si tenemos en cuenta que el *blues* es un elemento del jazz.<sup>23</sup>

Sin embargo, para Alejandro Ulloa, aunque se reconoce a la *Fania* como el grupo que ejerció el monopolio de poder de mercantilización y de producción musical, asegura que ni toda la salsa estaba en la *Fania*, ni solo en Nueva York se hacía salsa. “Desde

---

<sup>21</sup> Ángel, Quintero Rivera; *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, 29.

<sup>22</sup> Leopoldo Tablante Alcalá; “*Las multinacionales del disco y la comercialización de la salsa*”, 217.

<sup>23</sup> Rafael Quintero; [http://www.herencialatina.com/Salsa\\_y\\_Globalizacion.htm](http://www.herencialatina.com/Salsa_y_Globalizacion.htm)

finales de los años 60 se producía y se consumía además en Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela, Panamá, y en Colombia a partir de los 70's.”<sup>24</sup>

### 1.3 Un acercamiento a la salsa en Quito

Dado su carácter socio-etnográfico y su enfoque socio-cultural dentro de la presente investigación se recopilan memorias de algunos de los actores o protagonistas del proceso de consumo de estos ritmos tropicales en la ciudad de Quito, y se busca describir cómo fueron y son fuente de producción y difusión de consumo música; así, recoge los relatos de músicos, Dj's, melómanos, bailarines e intérpretes, a fin de enriquecer la investigación.

Para aproximarse más panorámicamente a la situación y dinámicas de la salsa en Ecuador, y más específicamente en Quito, se tomó como referencia la investigación histórica de Ketty Wong sobre la música nacional ecuatoriana. Wong afirma que durante los años cuarenta y cincuenta internacionalmente, la música cubana y colombiana era una verdadera *'fiebre'*:

Aquí, en el Ecuador se consumía (*rumba, pachanga, chachachá, mambo, etc.*).<sup>25</sup> La fiebre por la cumbia llegó al Ecuador en los años cincuenta y sesenta mediante de los discos y las presentaciones de famosos grupos colombianos [...]. El público ecuatoriano tuvo acceso inmediato a los últimos éxitos de la cumbia mediante las estaciones de radio colombianas, como Radio Caracol, que tenía una señal de transmisión potente en toda la región andina. Su lema *'Del Carchi al Macará'* hace referencia a su amplia sintonía desde la provincia del Carchi, en el norte del país, hasta el río Macará en la frontera con el Perú. Los discos colombianos se vendían, en ese entonces, en la Plaza Ipiales (un mercado popular, ubicado en el Centro Histórico de Quito. La cumbia alcanzó su máximo apogeo en los años sesenta con el repertorio de la Sonora Dinamita y Los Hispanos (grupo que cambió su nombre a Los Graduados, cuando Rodolfo Aicardí, un exitoso cantante de boleros y baladas cambió su repertorio al de cumbia). Las canciones más populares *'Don Goyo'* y *'Adonay'* se bailaban en todo evento social. Los Graduados, lanzaron éxitos como Colegiala y Tabaco y ron, canciones que alcanzaron los primeros puestos en la cartelera de la música tropical.<sup>26</sup>

En este contexto histórico, llega la salsa a Quito. Wong afirma que a inicios de los años setenta la salsa había llegado, en primer lugar, a Guayaquil. La salsa, entró por

---

<sup>24</sup>Alejandro Ulloa; *La salsa: una memoria histórico-cultural*, edición electrónica, disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5203/1/la%20salsa%20una%20memoria.pdf> (2013), 183.

<sup>25</sup>Ketty Wong; *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, (Benjamín Carrión, Quito – Ecuador, 2013), 48.

<sup>26</sup>Ibíd, 149.

este puerto y se enraizó fuertemente en este lugar, para luego expandirse en su consumo por todo el país. En Ecuador, aunque no se la asume como una producción musical propia, sí llegó poco a poco a consumirse, e incluso a conformarse un significativo mercado donde se empezó a producir oferta local:

Los marineros fueron importantes agentes de transmisión de este ritmo tropical, ya que ellos introducían discos con los últimos éxitos musicales en todos los puertos que visitaban. No es sorprendente que Guayaquil, el puerto principal del Ecuador y una ciudad abierta a toda novedad artística, haya adoptado la salsa como una música local. En cambio, en Quito, una ciudad con una cultura predominante andina, la salsa entró tardíamente, ya que los ritmos sincopados que caracterizan a la salsa son atípicos de la música popular ecuatoriana.<sup>27</sup>

Al igual que en otras partes del mundo, el género con el que se introdujeron los ritmos tropicales fue el *jazz*, y en Ecuador esta tendencia también influyó en la cultura musical. En fiestas patronales, fiestas particulares, conciertos y recitales, la música tropical estaba presente y era el motivo de la fiesta. Esto quiere decir que este ritmo sí tenía una dimensión social significativa y se había inscrito en cultura local, prueba de ello es que todavía se baila cumbia y salsa en las fiestas y reuniones familiares:

Las orquestas de baile tenían el formato de grandes orquestas de jazz y comenzaron a proliferar en el Ecuador para abastecer la demanda de música tropical en los eventos sociales de las élites. En Quito la *Orquesta Salgado Junior*, fundada en 1940, tocaban no solo música tropical, sino también los famosos *saltashpas*, un término ecuatoriano que se deriva de la palabra ‘salto’ y que se utiliza en la Sierra para designar los sanjuanitos y albazos que las orquestas tocaban en un tiempo rápido y festivo. Los bailes de colegio, las ferias y las *kermesses* que organizaban las empresas e instituciones culturales constituían otros espacios de difusión de la música tropical. Entre las agrupaciones tropicales en Quito de los años sesenta se encuentran *Los Titos*, *Olmedo Torres* y *Los Locos del Ritmo*, *Polibio Mayorgay su Quinteto Casino*, *la Sonora de los Hermanos Vaca* y *Don Medardo y sus Players*.<sup>28</sup>

La Orquesta “Don Medardo y sus Players”<sup>29</sup>, fue una de las primeras en tocar música tropical en Quito, su repertorio musical ha estado compuesto por salsa y cumbia. Se dio a conocer en todo el país desde 1967 y mantiene la interpretación de este género hasta la actualidad. El director de la orquesta e hijo del fundador, Miguel Luzuriaga, mencionó:

La Orquesta siempre tocó ritmos tropicales. En esos tiempos (años setenta), en Quito iniciaron los primeros bares de música tropical, como “Tally Ho” que estaba en Santa

---

<sup>27</sup>Ibid, 150.

<sup>28</sup>Ibíd, 150.

<sup>29</sup> La Orquesta “Don Medardo y sus Players” se fundó en 1967, por Medardo Luzuriaga. Conjunto musical vigente hasta la actualidad.

Prisca (es que antes Quito se acababa por ahí); estaba “el Círculo”, este quedaba por El Ejido; “El Sombrero”; “El Candil”, este bar era del Eduardo Zurita. Todos estos tocaban música tropical, en vivo y aparte en las fiestas particulares sonaban las orquestas. Por ejemplo, En Quito empezó a sonar duro ‘Los Graduados de Colombia’, estos ritmos pegaron tanto en la sierra y es porque eran muy alegres. No era un fenómeno social como en EE.UU. y Europa pero se consumía mucho, teníamos a veces más trabajo en la sierra que en la costa, por algo es que la Orquesta “Don Medardo y sus Players” es un grupo quiteño.<sup>30</sup> (Luzuriaga, 2013).

Luzuriaga concluye afirmando que, los músicos de la época vieron que la música caribeña era rentable y que había un público al cual satisfacer. Así fue que empezaron a abrirse lugares especialmente dedicados a la interpretación y baile de shows musicales y música en vivo. Eduardo Zurita, pianista ecuatoriano, fue una de las figuras pioneras no sólo como ejecutante musical sino como empresario de estos espacios.<sup>31</sup>

Eduardo Zurita, grabó más de veinte discos de larga duración con cumbias, boleros románticos y géneros de la música tropical, abogado de profesión y músico de formación autodidacta. En los años sesenta, Zurita abre su propio bar, *El Candil*, en el sector de La Mariscal, donde el público podía gozar de sus presentaciones todas las noches. La mayoría de las orquestas tropicales famosas en los años sesenta, como la *Blacio Junior*; *Los Jokers* y *Juan Cavero*, desaparecieron hacia mediados de los años ochenta. Las orquestas de baile continúan animando los eventos sociales de las élites, pero en menor proporción ya que han sido desplazadas por el ‘disco móvil’. Este equipo brinda nuevas opciones de músicaailable que gustan a la juventud de hoy y que muchas orquestas no pueden tocar, como es el caso del *rock*, el *hip hop* y el *reggaetón*.<sup>32</sup>

Bailaren sitios públicos pronto se hizo masivo y parte de la cultura quiteña. Un ‘viejo bailaror’, Billy Gills, estadounidense y residente en el Ecuador desde 1973, recuerda que a mediados de los setenta en el Ecuador se bailaba cumbia y las orquestas de música en vivo tocaban ritmos tropicales, “yo he vivido la tropicalización de música en este país y bailo salsa con toda la muchachada, actualmente”<sup>33</sup>

Para inicios de los años ochenta, en Quito, empezaron a abrirse bares con salsa y otros ritmos caribeños como el “Candela y son”, el “Seseribó”, el “Mayo 68”, el “Gato Son” y el “Sabor Latino”; todos estos tacaban salsa, pero no duraron mucho tiempo, finalmente en Quito sólo quedaron dos bares, el “Sese” y el “Mayo”, los cuales el primero cerró tras haber cumplido 30 años haciendo bailar y el segundo es intermitente, sin embargo por los 26 años. Tengo 70 años y bailo en “SalsotecaLavoe” desde que abrieron (2012). Tengo más de 50 años bailando, soy un viejo bailaror. A diferencia de Guayaquil, noto que ahora, en Quito se baila más salsa que allá, pero allá se oye más

---

<sup>30</sup> Miguel Luzuriaga, entrevista realizada por Gabriela Paz, 2013

<sup>31</sup> Músico y abogado de profesión, viajó a Estados Unidos en una gira. Fuente: [http://www.eduardozurita.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=45&Itemid=61](http://www.eduardozurita.com/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=61)

<sup>32</sup> Wong, 148 – 155.

<sup>33</sup> Billy Gills, entrevista realizada por Gabriela Paz, el 19 de febrero de 2013

salsa que acá, son diferentes consumos de la salsa. Desde mi experiencia como bailarín, creo que acá se baila más porque han proliferado las escuelas y academias de baile, lo cual me parece fantástico ya que es una forma de que la salsa no muera, cambia de formas y se reinventa con cada generación que la practica, estos jóvenes escriben su historia a su manera, como lo hicimos todos a su tiempo.<sup>34</sup>

Este testimonio sirve de base para aterrizar sobre la ‘sociogenésis’, categoría fanoniana que explica cómo la identidad cultural se construye, es decir, no importa lo que soy si no cómo construyo ese ser. Billy es estadounidense, sus raíces no tienen nada que ver con el Caribe y es bailarín de salsa y ritmos afrocaribeños hace más de cincuenta años. A través de esta categoría se observa cómo la salsa no se limita a una geografía, sino que la identidad se construye en los actos y en los flujos de la vida cotidiana. “El principio sociogénico introducido por Fanon contribuye a *la ruptura epistémica espacial* no sublima [...], funda el conocimiento sobre un tipo de experiencia vivida...”.<sup>35</sup> Se trata del significado de esos flujos y de esas vivencias para las personas y su construcción como sujetos sociales.

Considerando las narraciones recogidas durante la investigación y referencias biográficas a las que se tuvo acceso, todas concuerdan, en mayor o menor grado que el Ecuador ha tenido y tiene mucha influencia de la música tropical colombiana por su cercanía geográfica: para uno de estos informantes “no existía una sola familia, en Quito, que no tenga un disco de *Los Graduados de Colombia*”<sup>36</sup>. De esta forma se abrió la puerta hacia la tropicalización de la música en el país. Como se puede notar, la salsa y la música tropical, muestran un desarrollo particular en el Ecuador y más específicamente en Quito.

#### **1.4 La salsa como baile de competencia en Quito, una nueva tendencia**

La salsa como práctica cultural contemporánea cobra sentido de acuerdo a los usos sociales que se le dé. Cada época tiene sus modas y formas de consumo salsero. Para el caso de Quito, la tendencia actual viene marcada por un ‘estilo’ (si cabe el término) de baile, es decir, es una tendencia ligada a su popularización y masificación. La aparición de escuelas de salsa en la ciudad de Quito se ha tornado en una

---

<sup>34</sup>Gills, 2013

<sup>35</sup>Frantz Fanon, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. En Santiago Castro Gómez y otros, “Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial”, (Bogotá, CEJA: Instituto Pensar, 1999), 325.

<sup>36</sup> Miguel Luzuriaga, hijo de “Don Medardo” y miembro activo de la orquesta. Entrevista realizada por Gabriela Paz, el 14 de abril de 2013.

significativa expresión cultural y de identificación en este espacio urbano. En Salsoteca Lavoe es común ver jóvenes con uniformes de las diferentes escuelas de baile.

En este sentido, se puede decir que en Quito las prácticas salseras se han tornado casi como un deporte de competencia. En 2010 se realizó el primer Congreso de Salsa que convocó a todas las academias de baile del país. Actualmente existen delegaciones de ecuatorianos que asisten y participan en esta clase de torneos a nivel nacional e internacional. Solamente en Quito, desde el 2012 se han incrementado significativamente el número de escuelas y de ‘alumnos’ que se incorporan en estas academias.<sup>37</sup>

Salsoteca Lavoe, alberga más de mil personas cada semana. Mínimo, veinte personas averiguan cada noche por clases de salsa, y no van solos, todos meten y llevan a un primo, a una amiga. Aquí la gente se ‘enamora’ viendo a los salseros, les encanta ver a los bailarines y pues, terminan entrando a las escuelas a aprender. Lavoe es clave para las escuelas, porque la gente que no baila, les ve bailar, averigua y se queda en este mundo”<sup>38</sup>

Esto refleja la dinámica que se maneja en el lugar, es decir, la salsa desde el baile con una tendencia al espectáculo y a la competencia logra convocar cada vez a mayor número de personas que se enganchan y quieren quedarse y pertenecer a este contexto cultural.

### **1.5 Baile, cuerpo y poder en la salsa**

Una vez aterrizada la tropicalización de la música en Quito, es necesario tomar en cuenta la dimensión política que la salsa puede albergar y que a su vez marca sus prácticas concretas. Para esto se toma como referencia a Aníbal Quijano, quien sostiene que el ritmo musical ha sido históricamente un ‘espacio de confrontación entre el poder y la corporeidad’.

Cómo hacían los esclavos ‘negros’ para continuar viviendo, torturados, humillados y ofendidos, sin tregua y sin tasa. La sospecha comenzó escuchando la música que en el Perú de los cincuenta era llamada *afrocubana*. Se afianzó escuchando música ‘negra’ de Estados Unidos, al mismo tiempo que estudiaba las relaciones entre ‘blancos’ y ‘negros’ en ese país (entre comillas, para que no se pierda la colonialidad de estos términos, habitantes oscuros del poder capitalista en todo el mundo)... El ritmo como arma contra

---

<sup>37</sup> En el 2012, cuando inició esta investigación, habían cinco escuelas de baile posicionadas y alrededor de 400 alumnos, para el 2015 que se terminó, existen más de ocho escuelas de baile que juntas superan los 2000 alumnos

<sup>38</sup> Diego Vega, propietario de *Salsoteca Lavoe*, entrevista realizada por Gabriela Paz, el 07 de junio de 2013.

el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los ‘negros’ en América, la puerta a la otra margen<sup>39</sup>.

En este sentido, Quijano propone considerar al cuerpo como el lugar de los placeres y los dolores, una suerte de ‘puerta de salida’ mediante la cual se manifiestan hacia el exterior las emociones y los deseos internos, y desde donde se construyen las inter-acciones y relaciones sociales. El autor hace referencia a la confrontación y a las luchas contra lo que llama la colonialidad del poder “la relación entre el sonido, el baile y el tiempo, que es la misma que entre el sonido, el movimiento y la vida o, en los términos faulknerianos que exploran y cuentan lo mismo, música, sociedad y poder, entre el sonido, el movimiento y la furia, cuando se trata de las relaciones entre música, baile y dominación.”<sup>40</sup>

Tales relaciones implican una constante resignificación del cuerpo, sus poderes y sus prácticas, que son distintas según cada época, contextos y culturas. Aquí se entiende la música como elemento cultural que ayuda a construir y disputar sentidos, los cuales siempre son políticos:

La lucha por la liberación de los explotados/dominados/discriminados del mundo implica la lucha por la liberación de la corporeidad, de la fuerza de trabajo, pues. Para ellos siempre fue explícito. Por eso, la música de esa confrontación, el ritmo de cada término de esa lucha, no puede ser inaudible. La revolución es parte, un momento, de la revolución de toda sociedad, de toda la cultura.<sup>41</sup>

De esta forma, los presupuestos alrededor de la colonialidad del poder<sup>42</sup> de Aníbal Quijano resultan claves para entender la construcción y el sentido social de la música y por ende el cuerpo que baila. “La revolución musical es parte, un momento, de la revolución de toda la sociedad, de toda la cultura”<sup>43</sup>.

## **1.6 La ‘hibridez’ cultural de la música: las ‘músicas mulatas’**

De su parte, Ángel Quintero hace referencia al término ‘músicas mulatas’ como resultado de la hibridación cultural, es decir, desde la fusión histórica cultural dada por

---

<sup>39</sup> Aníbal Quijano; En Ángel Quintero Rivera; *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, (Iberoamericana; Madrid; 2009), 33- 34.

<sup>40</sup> *Ibíd*, 35.

<sup>41</sup> *Ibíd*, 35.

<sup>42</sup> La colonialidad del poder es una categoría acuñada por el sociólogo peruano Aníbal Quijano. Propuesta para deconstruir la dominación cultural. Véase *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*; Caracas; 2000.

<sup>43</sup> Aníbal Quijano; En Ángel Quintero Rivera; *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, (Iberoamericana; Madrid; 2009), 35.

la diáspora y otras migraciones y la trascendencia de la subversión negra, la cual involucra a la música, cuerpo y baile.

Para Quintero, pensar ‘la salsa’ como parte de las ‘músicas mulatas’ significa comprender unos procesos marcados por una historia y una geopolítica particulares. Al respecto, Néstor García Canclini plantea como una de las características sobresalientes de la sociedad contemporánea la disolución de fronteras entre lo culto y lo popular puesto que “el conocimiento del mundo popular ya no se requiere solo para formar naciones integradas, sino para liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases”<sup>44</sup>. Según García Canclini, se produce la fusión de recursos simbólicos para construir otros sentidos, mediante el desdibujamiento de las fronteras entre las culturas “el futuro de los antropólogos depende del diálogo con los estudios culturales”<sup>45</sup>.

En este sentido, Ángel Quintero también plantea desde la antropología que se puede decir que la salsa y la música del Caribe son el resultado de una hibridación<sup>46</sup> cultural que produce ‘músicas mulatas’; no son músicas ‘negras’, sino que, si bien es cierto su matriz cultural es *negra*, al migrar, expandirse y mezclarse se hibridaron. Son ‘mulatas’. “Las músicas mulatas son el resultado de las relaciones y los procesos socio-históricos”<sup>47</sup>, es decir, mantienen la estructura y la composición heredada por tradición e historia africana; tal es el caso de los compositores caribeños que tienen formación occidental. ‘Músicas mulatas’ traducida como ‘música híbrida para sociedades híbridas’, responden a una matriz, a una memoria cultural que se reproduce hasta la actualidad.

Por su lado, Jesús Martín Barbero enfatiza en la dislocación espacial que se genera, es decir, la “des-territorialización, porque se hibridan las culturas”<sup>48</sup>; con ello explora la des-localización geográfica de las prácticas culturales, puesto que estas trascienden fronteras y unifican las percepciones, generan apropiaciones sin

---

<sup>44</sup> Néstor García Canclini; *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, (Paidós; Buenos Aires; 2001), 195.

<sup>45</sup> Néstor García Canclini; *Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo*; En: *Los estudios culturales en México*, (Fondo de Cultura Económica; México; 2003), 39.

<sup>46</sup> El concepto de *hibridación* “fue elaborado por A. L. Kroeber, inspirado en los estudios genéticos de Mendel, quien lo utilizó como sinónimo de cruce”, este concepto fue reelaborado por Néstor García Canclini para explicar las complejidades y conflictos entre las culturas. Véase; *Los estudios culturales en México*; Fondo de Cultura Económica; México; 2003; 217. Véase también; *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 2001.

<sup>47</sup> Quintero, *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, 76.

<sup>48</sup> Jesús, Marín Barbero; *Tecnicidades, identidades y alteridades: des-ubicaciones y opacidades*, (ITESO; Guadalajara; México), 16 – 17.

nacionalidad, y de esta forma indican activamente en la construcción y reconstrucción de las identidades.

Sobre esta base, es válido citar el concepto de ‘glocalización’, inicialmente planteado por Roland Robertson y al cual Ulrich Beck lo toma como referencia; Beck explica cómo “lo local es un aspecto de lo global”, se trata de un “mutuo encuentro de culturas locales, las cuales deben definirse de nuevo con un sello ‘glocal’”<sup>49</sup>, es decir, se establecen nuevas formas de producir símbolos culturales, así como diversas y renovadas formas de comunicación.

En el caso de la salsa, hay reflexiones interesantes sobre sus procesos de glocalización, como en el caso de Cali, ciudad conocida como “la capital mundial de la salsa”. Alejandro Ulloa, expone cómo en la ciudad de Cali se vive, se siente y se baila un ritmo ajeno que con el tiempo fue adoptado como propio y que terminó construyendo un género con un estilo único, ahora reconocido en todo el mundo: el “estilo clásico caleño” que consiste en un repique de pies, desgonce de caderas al ritmo y cadencia de alta velocidad.

La cultura salsera (una cultura popular) en Cali, generó y consolidó un estilo particular ampliamente variado, como un dialectoailable que tiene su especificidad y su reconocimiento entre los bailadores de todo el mundo. El ‘estilo clásico caleño’ se desarrolla en kioscos, terrazas y casetas a partir de los años 60. Se impuso como una expresión novedosa, creativa y diferente<sup>50</sup>

Los procesos de hibridación cultural abarcan una diversidad de dinámicas, relatos y subjetividades que dan forma a la música desde, en palabras de Quintero, “las formas de sentir y expresar el tiempo con los desplazamientos territoriales (las migraciones)”<sup>51</sup>. Estos (des)encuentros étnico-culturales producto de las migraciones y/o desplazamientos dentro de las zonas rurales del Caribe dieron como resultado la “mulatería musical sobre la que se asienta la música tropical”<sup>52</sup>. A este respecto:

Son muchas las posibles contribuciones de las tradiciones musicales a la confrontación de la expresión musical en el Caribe. Pero frente a la tradición europea, que privilegia la melodía, en las culturas africanas de donde se arrancaron para América grandes contingentes humanos esclavizados, el ritmo aparece con una importancia mayor;

---

<sup>49</sup>Ulrich Beck; *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, (Barcelona; 1998), 79.

<sup>50</sup> Alejandro Ulloa, *Cuerpo, baile y canon cultural, edición electrónica*, 69

<sup>51</sup> Quintero, *Cuerpo y cultura: las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile*, 14.

<sup>52</sup>Ibíd, 15.

ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión. Probablemente debido a ello, la riqueza rítmica de la música en estas tradiciones culturales es enorme, manifestándose, principalmente, a través de la *polirritmia* (o la conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos). Habiéndose identificado en América la música de tradición africana con los instrumentos de percusión, la transferencia de estas características a instrumentos melódicos, o la *melodización de ritmos*, ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe se ha manifestado esta presencia oculta.<sup>53</sup>

Para Quintero estas ‘músicas mulatas’ no son simples sonoridades de África transportadas mecánicamente al Nuevo Mundo, sino músicas del Nuevo Mundo con todos los ‘desplazamientos de hibridez que ello representa’<sup>54</sup>. Se trata de pensar la salsa como parte de estas ‘músicas mulatas’ y de la mezcla resultante de esas migraciones, así como “la organización humana de los sonidos o la música es también una forma de organizar, expresar o simbolizar el tiempo”<sup>55</sup> y las luchas de subversión en los diferentes contextos sociales y culturales en los que se construyen estas identidades.

Una señal clara de este contrapunteo se aprecia en la lírica de “*Esto te pone la cabeza mala*” de los Van Van de Cuba, (1997).

VENGO DE NIGERIA, YORUBA, ARARÁ Y CARABALÍ  
GUINEA Y CONGO SON MI TIERRA  
MOZAMBIQUE ANGOLA SOY DE ALLÍ  
ESA MÚSICA QUE HEREDAMOS  
HIJOS Y NIETOS DE LOS AFRICANOS  
LA QUE MEZCLAMOS CON LA ESPAÑOLA  
CON LA FRANCESA Y LA PORTUGUESA  
LA QUE FUNDIMOS BIEN CON LA INGLESA  
POR ESO DECIMOS QUE ES UNA SOLA...

El texto citado pertenece a la letra de una timba(cubana) que habla de la hibridación cultural, de la herencia de la matriz africana y su mezcla con la sonoridad de Occidente. Es una forma de construcción de nuevas identidades, que se ‘camuflan’ en la

---

<sup>53</sup>Ibíd, 250 – 254.

<sup>54</sup>Ibíd, 24.

<sup>55</sup>Ibíd, 40.

música y el ritmo. Quintero sostiene que estas manifestaciones de la sonoridad son “maneras de sentir y expresar el tiempo con los desplazamientos territoriales masivos de la población (las migraciones)”<sup>56</sup>. Así, las ‘músicas mulatas’ operan en el campo de la expresión corporal (baile) y de esta forma tienen que ver con procesos de comunicación y producción de sentidos identitarios, base de la conformación de las identidades socio – culturales contemporáneas.

En este sentido, la salsa sería:

Una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consubstanciales a la existencia. Tiene, por tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social<sup>57</sup>.

La complejidad de las construcciones identitarias colectivas a lo largo de la historia de las migraciones implica pensar un amplio intercambio cultural, una mutación sociocultural por cada geografía en las cuales la música y sus diferentes ritmos resultan ‘puentes de identidad compartida’, sostiene Quintero. Quijano y Quintero concuerdan en la estrecha relación entre política y cultura como dimensiones presentes en la construcción de una identidad nómada alrededor de la música y el baile como formas de manifestación contestataria.

Por tanto, dentro del estudio de la música, es necesario hablar de “sonoridades”, por lo que se hará un breve acercamiento al estudio de Mayra Estévez sobre las sonoridades. La autora explica que escuchar desde “el sonido es conocimiento precisamente porque el sonido permite ‘vernó’ (y permite verme) como un sujeto históricamente ubicado.”<sup>58</sup> Sin embargo, las transformaciones de las ciudades han logrado que los ciudadanos cada vez escuchen menos. Estévez apunta a devolver la atención al oído y apelar al mundo de las sensibilidades para reconstruir el sentido de lo *social – cultural*. En su especificidad sonora, la música está compuesta de sonoridades cargadas de significación.

---

<sup>56</sup>Ibíd, 14

<sup>57</sup>Ibíd, 39.

<sup>58</sup> Mayra Estévez Trujillo; *UIO – BOG: Estudios sonoros desde la región andina*, (Quito-Ecuador /Bogotá-Colombia; julio 2008), 18.

El campo de lo sonoro es su punto crucial para reflexionar alrededor de la ciudad actual, entender las diferentes formas de manifestación urbana. Los lugares desde donde esas sonoridades se producen y reproducen generan sentidos y posibilitan identidades. “La sonoridad se diferencia de la mera experiencia auditiva al considerar los componentes culturales y sociales que sirven para representar socialmente aquello que se oye.”<sup>59</sup> Cuando se baila, muchas personas, también cantan las letras de las canciones, y simulan con su cuerpo los sonidos de los instrumentos musicales, su cadencia, su ritmo, es decir; se establece una armonía sonora, lingüística y corporal. “Yo disfruto de la canción cuando la canto, la toco y la bailo al mismo tiempo. Lo que me entra por los oídos me sale por los pies”<sup>60</sup>

Estas prácticas se organizan alrededor del sonido y sus ‘escuchas’. La sonoridad como objeto de estudio cultural apunta a sus formas de expresión y manifestación en la vida cotidiana. Estévez le apuesta a la comprensión del uso social del sonido como una construcción cultural y no como un ‘objeto’, ‘sustancia’ o ‘elemento’ dado por la voluntad trascendental”<sup>61</sup>. Desde esta perspectiva, el baile vendría a ser en este caso como “la apoteosis de la comunicación no verbal que se da por medio de la estimulación sonora”<sup>62</sup>. Para Estévez “la totalización de la experiencia sonora, privilegia el hecho auditivo como protagonista número uno.”<sup>63</sup>

De otro lado, hay que incorporar la dimensión visual de la salsa: la gente, también, baila para que le vean; existen unas formas visuales que se construyen como parte de las prácticas salseras. Se concuerda con la propuesta de Estévez, al entender lo sonoro no como ‘materia prima absoluta’, puesto que en este contexto marca la pauta pero no es absoluta, es decir, forma parte del paisaje como procesos de construcción de imágenes y formas en la permanencia, en este caso, dentro del espacio de su práctica: la salsoteca. En ese marco, el sonido representa y diferencia los campos y por ende las significaciones individuales y colectivas.

También en referencia a la arista de la visualidad, José Luis Brea plantea ‘los actos del ver’ como un elemento extremadamente complejo con un impacto político y

---

<sup>59</sup>Estévez, *UIO – BOG: Estudios sonoros desde la región andina*, (Quito-Ecuador /Bogotá-Colombia, 13.

<sup>60</sup> Diego Vega, bailarador, entrevista realizada 07 de junio de 2013.

<sup>61</sup> Mayra Estévez, 21.

<sup>62</sup> Manuel Delgado; *En el corazón de las apariencias*; fuente: edición electrónica

<http://manueldelgado.ruiz.blogspot.com.es/2012/08/el-bailar-agarrado-como-forma-de.html>

<sup>63</sup> Estévez, *UIO – BOG: Estudios sonoros desde la región andina*, (Quito-Ecuador /Bogotá-Colombia, 66.

como la base de la producción de sentidos e imaginarios. Estas prácticas del ver, dice el autor, o estos ‘modos de hacer’ son construcciones culturales ambivalentes, por tanto, el *ver* y *ser visto*, son imágenes contempladas que articulan relaciones sociales.

Se percibe que la enorme importancia de los *actos de ver* – y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente- depende justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulares.<sup>64</sup>

Para Brea, la construcción de la mirada implica encuentros y desencuentros del ‘yo (con el/lo otro)’ en un constante ‘anudamiento de registros’ de orden simbólico, imaginario y real que sirven para marcar identificaciones y diferencias. Según el autor, los sujetos sociales se construyen en relación a las múltiples apropiaciones de las imágenes que registra y de las cuales construye ‘simbolicidad cultural’ y del cual parte para explicar cómo los procesos de socialización son los potenciales articuladores de imaginarios y por ende de comunidades, todo parte de los actos del ver.

Bailar salsa implica hablar de un baile que generalmente (aunque no es una regla) se lo hace en pareja y por tanto en un espacio de interacción comunicativa de diversos tipos, incluyendo la mirada entre los participantes. Respecto a esta cuestión, Begüm Ö Firat, siguiendo a Lacan habla sobre la mirada del encuentro “no es en modo alguno una mirada vista, sino una mirada por mí imaginada en el campo del Otro. Pero ese espacio imaginario no es de ningún modo sinónimo de un observador individual o grupo de observadores. Sin embargo, el sujeto siente sus efectos como ‘reales’”<sup>65</sup>.

Parte de esta investigación observó que estos actos del ver en espacio donde se aprecia una experticia del cuerpo y en este caso del baile logra que aquellos que no bailan se sientan que los que sí bailan los van a juzgar y de alguna manera se intimidan y opacan, esto hace que construyan mecanismos de defensa ante ese sentimiento dentro de este escenario. Se registró patrones de conducta ‘en manada’, es decir, ‘juntos somos invencibles’, ¿cómo lo hacen? Todos juntos salen a la pista, abren una bomba casi impenetrable y bailan con una suerte de teflón ‘antivergüenzas’ ya que sienten que

---

<sup>64</sup> José Luis, Brea; *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*; (Ediciones Akal; Barcelona; 2005), 9.

<sup>65</sup> Begüm Ö Firat; *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*; (Ediciones Akal; Barcelona; 2005), 194.

juntos nadie les va a mirar y así no poner en evidencia el hecho de no saber bailar como la mayoría que son de escuela o que tienen años de experiencia en las pistas. Pero eso no significa que no gocen del ambiente del lugar “Yo no bailo nada, en relación a los muchachitos que he visto bailar aquí, sin embargo no me aburro, mirarles desde cualquier lado es un espectáculo increíble, jamás es aburrido, si fuera al contrario no volviera a este lugar y eso no me pasa, siempre vuelvo porque me encanta ver aunque yo baile muy poco, lo que esta gente hace con sus cuerpos es algo que me fascina ver. Yo creía que sabía bailar hasta que fui a Lavoe”<sup>66</sup>

Aplicando estas reflexiones al caso aquí estudiado, se puede decir que en la ‘Salsoteca Lavoe’, existen y se construyen estas relaciones en torno a la visualidad, personas que ven y personas que bailan y que son vistas, así paralelamente se construyen imaginarios en torno a los performances, por decirlo de alguna manera, de quienes están actuando en la pista. Firat considera que “el acto de ver está orientado hacia el otro y hacia la diferencia, más que hacia la similitud que ofrece la pantalla proyectada sobre los sujetos por medio de la mirada”<sup>67</sup> ya que la relacionalidad visual entre los sujetos es ‘inacabable’.

De esta forma se han abordado las dos dimensiones de la música: la sonoridad y la visualidad. Cuando una persona baila convergen estas dos dimensiones. En el capítulo que viene a continuación se desarrollará una reflexión analítica acerca del baile como una forma de representación corporal. Desde el performance que revisa las estéticas, asimismo se resaltará cómo va tomando forma en ciudades que dentro de un proceso de globalización van creando nuevos escenarios de manifestación urbana.

---

<sup>66</sup> Mayra Cecilia, entrevista realizada el 26 de junio de 2015.

<sup>67</sup> Brea, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización, 194.

## Capítulo II

### 2. *Performances y rituales salseros:*

#### **estéticas y sensibilidades que identifican**

##### **2.1 El baile como performance**

El presente capítulo tiene como fin acercarse a la representación corporal mediante el baile, dentro de la Salsoteca Lavoe, y a las diferentes formas de construcción de la subjetividad en escena desde tres dimensiones principales: las performativas, las estéticas y las identitarias.

Para esto, es necesario hacer una aproximación al performance” entendido como una ‘representación’ o puesta en escena como un espectáculo (representación en el sentido de realización). Y a su vez a la representación como la construcción lúdico-ritual de la corporalidad en escena, que a la vez comprende un mundo lleno de significados y sentidos. Dentro de este contexto, se puede considerar el baile como performances, como acciones que le dotan de sentido a esta práctica.

Este abordaje conceptual proviene de los llamados estudios de la representación, también conocidos en su versión anglosajona como “estudios de performance”. La categoría de representación hace referencia a la reflexión político-cultural de Stuart Hall, desde un punto de vista semiótico. Para la aproximación al performance se tomará en cuenta las teorizaciones de Érika Fischer-Lichte y de Richard Schechner que marcan un sentido teatral o dramático, y lo delimitan desde la interacción escénica. En ambos casos, y de una manera complementaria, el objetivo es dar cuenta de las prácticas salseras como *acciones con significación* y así acercarnos a los procesos de construcción identitaria de sus actores.

Respecto a la ‘representación’ Stuart Hall precisa la noción de *reconocimiento*: “es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aún a los mundos imaginarios de los

objetos, gente y eventos ficticios”<sup>68</sup>. Enfatiza que se trata de simbolizar algo, es decir, dotar de sentido a los conceptos mediante el lenguaje y sus prácticas.

Para Hall, en la sociedad, el sistema de representación consiste en la conexión significativa de los sentidos del lenguaje y la cultura; se trata de “decir algo con sentido”<sup>69</sup>, lo que se expresa permanente y cotidianamente en la vida social de los individuos. Son formas de decir y expresar, de comunicarse y que los otros lo entiendan sin que ese sentido se pierda. Lo que aquí interesa es explicar cómo se interpreta el mundo desde la representación, ya sea ésta individual o colectiva, y dentro del escenario o lugar –objeto de estudio. Dado que esta investigación gira en torno a la dimensión comunicacional, política y cultural de ciertas prácticas de baile que a su vez implican una desbordada actividad estético–placentera, lúdico-ritual, se hará referencia a la comunicación como interacción a la vez que como proceso y de cómo esto tiene que ver con lo representacional, es decir, con lo simbólico.

Cada uno de nosotros entiende e interpreta el mundo de una manera única e individual. Sin embargo, somos capaces de comunicarnos porque compartimos de manera amplia los mismos mapas conceptuales y porque interpretamos el mundo, o le damos sentido, aproximadamente de la misma manera. Esto es lo que de hecho entendemos cuando decimos que ‘pertenece a la misma cultura’. Porque interpretamos el mundo de manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida y de sentidos y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente.<sup>70</sup>

Para Hall, las prácticas de representación se anclan en los procesos de construcción del sentido (desde el sonido, la palabra, las imágenes, objetos y acciones que funcionen como signo) y mediante el lenguaje o ‘lenguajes’. La representación corporal adopta la forma de baile y se torna constitutiva de un sistema de representación que, en este caso, se puede comprender como un performance lúdico. Hall explica que “somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. El sentido es construido por el sistema de representación y fijado por un código, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje”<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, (Sage Publications, 1997). Edición electrónica, cap 1, 13 – 74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

<sup>69</sup> Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, edición electrónica*, 2

<sup>70</sup> Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, edición electrónica*, 5.

<sup>71</sup> Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Edición electrónica, cap 1, 7

De su parte, Érika Fischer-Lichte plantea la actuación escénica como el lugar para pensar la comunicación, la cual se puede entender desde otra perspectiva al ‘humano-actor’ para explicar lo que ocurre en la representación. El término ‘representación’ remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos.<sup>72</sup>

Por otro lado, la representación implica siempre una accionalidad social dotada de materialidad y formas concretas, en la cual coexisten elementos como la sonoridad, el espacio y la expresividad corporal que se integra dentro de un solo contexto. Un “performance” alude a una “puesta en escena” y así, en este lugar teatral se detonan acciones dramáticas de carácter teatral. La vida cotidiana de las personas expresa siempre una continuidad de ‘quehaceres’ y actuaciones, las cuales se escenifican en un espacio y en un tiempo determinado, producidos y contextualizados socialmente.

En este sentido, Richard Schechner sostiene que si bien casi cualquier situación social puede ser estudiada como representación, los rituales, los roles, y los juegos de la vida cotidiana son fenómenos socioculturales muy importantes en cada contexto social y cultural, pues posibilitan diferentes interpretaciones sociales de gran peso. La cotidianidad trata de acciones y movimientos que se repiten, pero que por su carácter polisémico producen cada vez significaciones distintas. Pese a ser actos repetitivos son estéticas distintas y así esta constante reproducción de movimientos y actuaciones puede estar cargada de significaciones rutinarias entre los actores.

Schechner plantea que:

La vida cotidiana está construida por repeticiones. [...] cada acción, desde la más pequeña hasta la más englobante, está hecha de conductas realizadas dos veces. Honrar lo ordinario es darse cuenta de cuán ritualística es la vida diaria, y a qué grado la vida cotidiana está construida por repeticiones<sup>73</sup>.

El baile es un acto no solo gozoso, sino de repeticiones reiteradas, se repiten las canciones, se repiten los pasos, las parejas “Me gusta bailar con Billy ‘agua que va a

---

<sup>72</sup> Érika Fischer-Lichte; *Estética de lo performativo*, 17.

<sup>73</sup> Richard Schechner, *Estudios de la representación: una introducción* (México, Fondo de Cultura Económica, 2012), 60.

caer', de Tromboranga. Sin importar cuántas veces la pongan, siempre voy a bailar con él esa canción.”<sup>74</sup>

Acciones y comportamientos en escena: eso es la representación. En este caso, desde el baile, cada canción puede tener los mismos actores o los mismos movimientos, pero producen sentidos distintos a nivel subjetivo e inter-subjetivo. Es importante señalar que ciertas representaciones de corte teatral son instantáneas y breves, por ese motivo parecen siempre sorprendernos. Érica Fischer-Lichte afirma que “La fugacidad de las realizaciones escénicas no es un artefacto material fijable ni transmisible, sino que son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse. La realización escénica se pierde al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica<sup>75</sup>. Prueba de ello es que la entrevistada anónima siente diferente cada vez que baila con Billy, cada ocasión es única e irrepetible aunque la canción, el lugar y el bailarín sean los mismos, siempre.

Otra característica de estas acciones performáticas es que algunas tienen un efecto conativo: pueden actuar como prácticas de expresión ante los demás y de entretenimiento con ellos, por lo que actúan como formas de darse a conocer, de reconocer y de sentir placer. De acuerdo al contexto, existe una combinación entre el propósito expresivo de la representación, tal como “hacer alarde” de habilidades corporales, a la vez que pasar el tiempo placenteramente. En el caso aquí analizado, la representación es sobre todo, aunque no exclusivamente, entretenimiento<sup>76</sup>.

Mi experiencia en la salsa y en el baile me dice que no importa en gran medida si la pareja sabe bailar o si sabe todos los pasos, porque en la salsoteca nadie está en competencia, en realidad, lo que a mí me importa, cuando bailo e invito a bailar, es que ese baile sea de goce, de disfrute, para mí el mejor paso de baile en la salsa es la sonrisa, siempre les digo “solo goce”. Un buen salsero sabe que la clave de todo es el disfrute y el entretenimiento, la gozadera.<sup>77</sup>

Sin embargo, aunque el placer siempre está presente, no siempre existen sensaciones placenteras recíprocas, así como también entre los participantes se marcan límites en cuanto a proxémica, se trata de una negociación implícita. Ulloa sostiene que existen *barreras invisibles* para marcar las distancias de los contactos no deseados.

---

<sup>74</sup> Anónima, la entrevistada pidió reservar su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.

<sup>75</sup> Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, (Abada Editores, Madrid, 2011), 155-156.

<sup>76</sup> Schechner, *Estudios de la representación: una introducción*, 137.

<sup>77</sup> Diego Vega, entrevista realizada el 07 de junio de 2013.

Cuando ambos, o uno de los dos, (generalmente la mujer) no lo desea o en realidad no le interesa. Esta distancia constituye a nuestro juicio una regla universal de la interacción bailable. Mantenerse en el límite y traspasar esa frontera hacen parte del juego, de las motivaciones y el placer de bailar. Aunque este límite puede transgredirse según las circunstancias, mediante una actitud deliberada o agresiva por parte del hombre, pero también por iniciativa directa de la mujer, o por su aceptación gradual o paulatina, o por el mutuo consentimiento de la pareja sin necesidad de las palabras. (...) pero cuando la mujer no quiere tal contacto, asume una actitud defensiva a través de un movimiento elusivo o de un gesto represor para conservar la distancia y mantener al hombre a raya. El gesto aplicando el “freno de mano” cuando ella coloca su mano izquierda en el pecho de él para detener su acercamiento.<sup>78</sup>

Entonces, se puede entender desde el placer/displacer que también se logra percibir en el baile durante la canción que se baila, “la interacción de los cuerpos y el movimiento en el espacio ponen en escena códigos, sensibilidades y gestos que conforman un lenguaje con el cual el cuerpo también habla.”<sup>79</sup> Dada la brevedad de los encuentros durante el baile, se dirá, entonces, que son sensaciones fugaces, entendidas como la base de esta ‘otra’ forma de comunicación, la comunicación entre los cuerpos.

Por su parte, la música cumple doble función: por un lado, alude a un mundo simbólico (como música de fondo), y a la vez, es la que marca los movimientos corporales, es decir, es la pauta de los comportamientos sociales. David Le Breton afirma que “se vibra con una música que nos emociona, es porque el cuerpo no es una sucesión de indicadores sensoriales bien delimitados, sino una sinergia donde todo se mezcla”<sup>80</sup>.

Cuando bailo, siento como un éxtasis, es como si fuera una droga que necesito continuamente, bailo todas las semanas, si es posible todos los días y si no lo hago tengo como un síndrome de abstinencia. Bailar es mi forma de relajarme y es vital, si no lo hago me siento cargado de energía que no libero, me frustró.<sup>81</sup>

En este contexto cultural, el baile significa tanto más placer cuanto más conlleva un efecto estético intensificado. Zandra Pedraza manifiesta que el placer “es el móvil de las acciones humanas, es el goce sensorial, equivalente al goce carnal”. Para esto hace referencia a las “hiperestesias” o “sentividad” como el “anhelo de sensaciones intensas, instantes extáticos, arrebatos y espasmos sensoriales, organizadas por medio del

---

<sup>78</sup> Ulloa, *Cuerpo, baile y canon cultural, edición electrónica*, 145.

<sup>79</sup> *Ibid*, 125.

<sup>80</sup> Le Breton, *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007), 45.

<sup>81</sup> Juan Carlos Avellaneda, salsero bailador, entrevista realizada el 14 de abril de 2014.

refinamiento de percepciones”<sup>82</sup>. El baile eleva el nivel de adrenalina, el cuerpo queda excitado; es decir, abarca niveles perceptivos, sensoriales, táctiles, auditivos, de movimientos, visuales y aquí es pertinente mencionar que existe una dimensión hiperestésica en el baile.

Al respecto, Pedraza asegura que:

La experiencia de sentir corporalmente la vida y la certeza de que el bienestar consiste en buena parte en preparar y perfeccionar la capacidad sensorial –en educar los sentidos- para captar la mayor cantidad de estímulos, diferenciarlos en sus más detalladas minucias, hacerlo con mayor intensidad que nos sea dado experimentar, la autocomplacencia en la sensibilidad, la entrega total a ese mundo interno... el cuerpo moderno se exhibe a gusto en estas dimensiones<sup>83</sup>

Para Pedraza, los sentidos confluyen en el campo de la corporalidad, que a su vez están ancladas en las percepciones y las construcciones estéticas, las cuales se deben leer como un solo conjunto. Cuando se baila, se establece un campo de interacción con el otro, el primer encuentro es físico, es muy del cuerpo y, después, se establece un vínculo en el campo de lo simbólico, se establece una conexión. En este sentido, Le Breton asegura que el tacto viene a jugar un papel protagónico, pues es desde donde se marca las pautas del sentido de esa conexión durante el baile “El tacto es el sentido inicial del encuentro. Se tiene el sentido del tacto, se sienten las cosas gracias a una sensibilidad a flor de piel”<sup>84</sup>

El hecho de ‘sentir’ el baile remite simultáneamente a la percepción táctil y a la esfera de los sentimientos, incluso el divertimento.<sup>85</sup> El cuerpo es lugar de goce, recipiente sensorial y emotivo. Se trata de una apropiación corporal en relación de alteridad, es decir, existe un nivel de apropiación del cuerpo del ‘otro’. Manuel Delgado, desarrolla aún más el planteamiento de Lefebvre sobre el cuerpo y la *apropiación* en el sentido que “el cuerpo amante no coloniza ni invade el cuerpo amado, sino que se apropia de él, en tanto que obtiene de él sensaciones que devuelve”.<sup>86</sup> Esta analogía en cuanto al cuerpo se puede reflejar, también, en el campo del baile cuando se escoge una pareja para bailar.

---

<sup>82</sup>Zandra Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del cuerpo y de la felicidad*, (Bogotá, Universidad de los Andes, 1999), 274.

<sup>83</sup>Pedraza, *En cuerpo y alma: visiones del cuerpo y de la felicidad*, 271.

<sup>84</sup> David, Le Breton, 179.

<sup>85</sup>Ibid, 179

<sup>86</sup> Manuel, Delgado; *Disoluciones urbanas*, (Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002), 126

Alejandro Ulloa sostiene que el baile es un acontecimiento efímero dentro de un mar de flujos, movibilidades y fugacidades; un “sentir” que, en la salsa, *dura lo que dura una canción*. Salsoteca Lavoe es un lugar donde la música marca las pautas que direccionan conductas predeterminadas de estos cuerpos, es un espacio de construcción de sentidos, de lenguajes, de comunicación.

Según Ulloa el baile, como un lenguaje corporal, no necesita de la oralidad; y se trata fundamentalmente de un lenguaje entre *cuerpos que hablan* y como en todo diálogo, se sigue un modelo conversacional, de turnos y secuencias, acciones que conforman códigos que materializan el performance corporal.<sup>87</sup>

Soy ecuatoriano, bailo salsa y vine a Suecia a estudiar, y en menos de un mes, ya me incorporé a esta cultura a través del baile, no en un 100% porque tengo mis procesos, pero me ha ayudado muchísimo. Es que donde sea que estés, vas a un lugar de salsa y la gente que te mira, ya saben que no eres de ahí, como cuando vemos un foráneo en ‘Lavoe’, y se hacen amigos y entras al círculo de la salsa. Es como que te sientes en casa, es decir, no tan lejos. Las culturas en todo el mundo son diferentes, pero en la salsa, la cultura es una sola o por lo menos se parece mucho. Siempre, es más fácil conocer gente de otras culturas y descubrir que se tiene algo en común como base, no es tan duro el proceso de acoplamiento en los lugares no tan familiares.<sup>88</sup>

Es así que el bailar salsa, puede ser considerado un mecanismo de producción de sentidos y una forma de identificación social, un vehículo de adaptación a esa idea de lo social a partir del cuerpo y de comprensión de determinados códigos culturales.

De acuerdo a Ulloa, “saber bailar” salsa es como saber manejar un lenguaje o un “habla”, es tener destrezas para utilizar ese lenguaje, pero no hay que olvidar que en este espacio, como ya se explicó anteriormente, también, existen personas no diestras que también constituyen y forman parte del lugar, pero en su mayoría se puede observar que al bailar en Salsoteca Lavoe, la mayor parte de personas llevan a cabo un proceso de identificación entre iguales.

Ulloa menciona cómo el baile activa todo el cuerpo, práctica en la que se destaca el predominio de unas partes corporales sobre otras. Sin embargo, el desconocimiento y la falta de dominio de las “técnicas corporales” o sobre los pasos coreográficos rompen la armonía del baile, lo que genera efectos de des-identificación con los que “no saben”,

---

<sup>87</sup> Ulloa, *Cuerpo, baile y canon cultural*, edición electrónica, 140.

<sup>88</sup> Carlos Gustavo Arellano, salsero, entrevista realizada el 13 de octubre de 2013.

aunque en ocasiones y dentro de la lógica de la noche salsera estos obstáculos se pueden disolver:

En las parejas donde uno de los dos no es un buen bailaror, o no sabe bailar salsa, el desencuentro de los pies se percibe claramente desde el inicio. Aunque los buenos bailarores suelen superar este impase rápidamente. Quien no se acopla en la alternancia de los pies, puede quedar en evidencia como alguien que no sabe bailar. Este hecho tiene fuertes implicaciones simbólicas y sociales allí donde hay una cultura del baile, es decir, donde éste está altamente codificado como un lenguaje.<sup>89</sup>

La música, el baile, y más específicamente la salsa, son un espacio de expresividad, que se lleva a cabo entre personas que comparten los mismos escenarios y que utilizan esos lugares que habitan como plataformas de la comunicación. Parte de las entrevistas que se realizó, que notó que muchos de los músicos que son salseros y que asisten a este lugar no necesariamente saben bailar, pero son músicos, sin embargo, no es una regla pero gozan de manera distinta. Ya que en el lugar existen muchos instrumentos de percusión disponibles al público, los músicos eligen un instrumento y lo tocan mientras bailan solos (o acompañados a modo de orquesta improvisada y lúdica).

Soy música y cantante profesional, cuando voy a Salsoteca Lavoe, cojo el güiro y canto, soy percutiva<sup>90</sup> y eurítmica<sup>91</sup>, voy sola y me gusta bailar sola porque yo me entiendo, el baile en pareja implica dejarse llevar y una conexión con la otra persona, la cosa es que yo me conecto mejor con los instrumentos, prefiero bailar con mi güiro, él activa mi ritmo interno, me hace tener la noción de la clave para no perderme. En esta sociedad machista, en mi campo, persiste un imaginario de que las mujeres que cantamos no sabemos tocar instrumentos musicales y mucho menos de percusión, ya que el golpe de la clave es, en su mayoría, una práctica masculina, pero yo canto, toco y bailo. Ah, también, soy también bongocera.<sup>92,93</sup>

A través de estos testimonios que se recogieron durante la investigación, se logra visibilizar cómo los sujetos tienen sus propios ritmos y formas de goce dentro de un mismo lugar, a cada uno le asiste un sentimiento distinto con los cuales van construyendo su noche, su mundo simbólico y su vida, es eso lo que les hace volver cada vez.

---

<sup>89</sup> Ulloa, *Cuerpo, baile y canon cultural, edición electrónica*, 142.

<sup>90</sup> Percutiva/o, es hacer del propio cuerpo un instrumento de percusión.

<sup>91</sup> Se trata de hacer percusión con el propio cuerpo y a la vez cantar.

<sup>92</sup> Que toca el bongó.

<sup>93</sup> Cindy Miranda, cantante y música profesional, entrevista realizada el 2 de junio de 2015.

## 2.2 Socialidades e identidades salseras

Durante el trabajo de campo de esta investigación se encontró que existen personas que tienen rutinas diversas en estos espacios de prácticas salseras: unos bailan todos los días o por lo menos cuatro días a la semana y que no conciben su vida sin el baile dentro de su quehacer diario; otros van a bailar eventualmente. Estas diferentes rutinas marcan diversas socialidades o maneras de “estar juntos”, puesto que según Maffesoli “lo ritual proclama el retorno de lo mismo. Más concretamente, a través de la multiplicidad de los gestos rutinarios o cotidianos, el ritual recuerda a la comunidad que ‘forma cuerpo’. Sin necesidad ninguna de verbalizarse, sirve de anamnesis de la solidaridad. La costumbre es lo que funda el estar juntos.”<sup>94</sup>

Por lo tanto, el cuerpo en movimiento y la fugacidad del contacto, implica que desde “la presentación se regresa laboriosamente sobre la misma cosa, es la necesidad de la contemplación que permite captar la multiplicidad de sentidos de un mismo objeto, sus ritmos variados, en una palabra toda su concreción.”<sup>95</sup> Es así que también hace referencia al “estar juntos”, a lo cual Maffesoli llama ‘socialidad’, entendiéndola como una *forma lúdica de socialización*. En este sentido, “la salsa, es una práctica social de carácter lúdico que se realiza a partir de unos códigos configurados culturalmente, los cuales es necesario aprender para poder interactuar con los demás.”<sup>96</sup> Esta socialidad es la que hace posible que el acto o situación configurados por una pareja bailando se la entienda como una unidad.

Maffesoli plantea que toda esta problemática está basada en la ‘cuestión estética’ y para esto hace referencia a la “artrología”, es decir, “el estudio de las articulaciones, de los vínculos, de las relaciones sociales. [...] “La artrología permite la función esencial de la estética”<sup>97</sup>. En este sentido, ya que este estudio centra su atención en la salsa y las representaciones del propio baile, se trata de explicar un escenario compuesto de formas corpo-significantes que están actuando, la forma de la salsa se trata del actuar de los cuerpos que van construyendo identidades que tienen sentido en escenarios específicos.

---

<sup>94</sup> Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, (México, siglo XXI editores, 1998), 46.

<sup>95</sup> Maffesoli, *En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética*, (México, Siglo XXI, 2007), 96.

<sup>96</sup> Ulloa, *El baile, un lenguaje del cuerpo*, edición electrónica, 136.

<sup>97</sup> Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 111.

Por tanto, para potenciar la noción de identificación alrededor del lugar que se habita, Maffesoli expone la categoría de ‘territorio flotante’ como los lugares de la vida social que no pertenecen a ningún lugar ya que “la vida es un andar de aquí para allá”. El autor explica que el deseo de los sujetos sociales siempre está anclado a la idea de la movilidad como sinónimo de vida, siempre en contra de ‘la quietud de la muerte’ y que vivir en estos lugares durante horas, momentos o etapas es como ‘disfrazar la inmovilidad’, se trata de lugares mentales, cargados de representación con peso simbólico, es decir, la salsoteca tiene una existencia material real, pero sin las prácticas socio-culturales desplegadas alrededor de la música, sin las personas que la habitan, eso no representa nada, por ejemplo, en el día el lugar está cerrado, está vacío.

La realidad en sí no es más que una ilusión, siempre flotante, y no puede ser aprehendida más que en su perpetuo devenir. Aun siendo necesario, el territorio es relativo. [...]. En su sentido más fuerte, ese espacio urbano, concentrado en la ciudad, abreviación del mundo, es sin duda alguna un crisol: lugar en el que se echan raíces y a partir del cual se crece y se evade. Lugar en el que se expresa la empatía con los demás, lugar donde se escapa, imaginariamente, para alcanzar la alteridad absoluta.<sup>98</sup>

Al respecto, Manuel Delgado sugiere que los espacios públicos son desterritorializados y están en una constante e infinita reterritorialización, ya sea por la concurrencia, el aglomeramiento y las diferentes prácticas sociales que se producen en ellos.

Cuando paso durante el día por la calle en la que está ubicada Salsoteca Lavoe es como que no reconozco el lugar, es otro, es solo una puerta junto a parada de bus, o cuando es lunes en la noche, lo veo desolado, siento un desencuentro y un vacío. Mientras paso, en mi mente, recreo lentamente los imaginarios, las personas que suelen estar en la puerta, o el lugar donde se parquean los autos, los guardias o con las personas que saludo y que no están porque eso solo funciona en la noche y cuatro días a la semana.<sup>99</sup>

Delgado, explica cómo desde los espacios públicos la sociedad se organiza, apropia y construye desde la similitud y la alteridad, las diferentes formas de socialidad y encuentro y de cómo las interacciones son una forma compleja de cohesión social.

Sobre esta dinámica, es preciso hacer nuevamente referencia a la estética. Maffesoli: explica que todo aquello que despierta la sensibilidad, las sensaciones, los

---

<sup>98</sup>Maffesoli, *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004), 92-94

<sup>99</sup>Maggie Bjorklund, entrevista realizada el 14 de abril de 2015.

sentimientos y las atracciones forma parte del mundo de la estética. Maffesoli considera que la estética social se organiza alrededor de cuatro ejes: la prevalencia de lo sensible, la importancia del entorno o del espacio, la búsqueda del estilo y la valorización del sentimiento tribal.

### **2.3 La dimensión estética del baile**

La música es un elemento complejo de ser analizado, teóricamente, por su polisemia, pues pone en funcionamiento la subjetividad de las personas, además de que produce un mundo afectivo. Adicionalmente, Rubén López sostiene que “la música está estrechamente vinculada a los sentimientos, los cuales, si bien están contextualizados socialmente, son fundamentalmente individuales y están anclados en nuestros propios cuerpos de manera particular. La música es algo que se ‘posee’ y al generar sentimientos de pertenencia sobre un determinado género, la convertimos en parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.”<sup>100</sup> De eso tratan las prácticas predominantemente estéticas: generan distintas percepciones, sensaciones y sentimientos: alegría, euforia, sensación de plenitud, disfrute sensorial, es decir, lo que las personas ‘sienten’ cuando bailan salsa. Esta dimensión apunta a lo lúdico, a la dimensión placentera y deseante del ser humano.

Es fácil comprender una manifestación privilegiada de la estética en el sentido preciso que se da al término: el de experimentar vivencias juntos, participar en el mismo ambiente, comulgar con los mismos valores, perderse, en fin, en una teatralidad general, permitiendo así que tengan sentido estos elementos que constituyen la superficie de las cosas y de las personas.<sup>101</sup>

Jesús Martín Barbero indica que “el hacer estético, es lo que a su vez revela el paso de la primacía sensorio – motriz a la sensorio simbólica”<sup>102</sup>. Se trata de explicar cómo en ciertos espacios de baile se activa un campo simbólico y estético de los cuerpos que sienten (actividad sensorial). La música es el componente imprescindible para detonar las actividades vinculadas con la socialidad, es decir, de las formas contemporáneas de juntarse, de los nuevos modos de vida, de esta unión, se despliega el

---

<sup>100</sup> Rubén López, *La salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad*, (2009), edición electrónica, 6.

<sup>101</sup> Michel Maffesoli; *En el crisol de las apariencias*, 126.

<sup>102</sup> Jesús, Martín Barbero; *Revista Diálogos; Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*, (Revista Diálogos) edición electrónica, 12-13.

aura estética o la *Aesthetica*, es decir, el placer de los sentidos experimentados en común<sup>103</sup>, se refieren a la facultad de usar ciertas técnicas corporales dentro del baile (miradas, gestos, giros, vueltas, cargadas) con el fin de sentir y experimentar en conjunto, pero también es un *medio para reconocerse* o identificarse como parte de un grupo social.

Maffesoli también se refiere a las emociones colectivas que se expresan por intermedio de las características que el autor llama ‘paradigma estético’ que se construye alrededor del sentir en común, quiere decir que la validez de la persona viene dada en tanto se relaciona con otros y cómo los siente.

La emoción colectiva es una cosa encarnada, una cosa que se alimenta de ese conjunto de facetas de la sensibilidad colectiva, de una memoria colectiva. (...) la sensibilidad colectiva al superar la autonomización individual, crea las condiciones de posibilidad de una especie de *aura* que va a especificar a tal o cual época; y es posible que estemos asistiendo a la elaboración de un *aura* estética, en la que se encontrarían, en proporciones diversas, elementos que remiten a la pulsión comunitaria que daría cuenta de la organicidad de las cosas, de ese *glutinum mundi* que hace que, pese a o causa de la diversidad, tome cuerpo un conjunto.<sup>104</sup>

Bailar salsa es una forma de experimentar estos sentidos, de eso se trata la estética de la salsa, e incluso ésta podría ser una causa mayor del porqué conviven personas con los mismos gustos alrededor de los espacios de escucha y de baile salseros, ya que éstas se reúnen cotidianamente en los mismos lugares, a hacer las mismas cosas, a realizar los mismos movimientos y escuchar la misma música una y otra vez, cada semana.

Yo pude dejar de beber y dejar de fumar pero no he podido dejar de bailar. Incluso tuve que cambiar de mundo de amigos porque ya no disfrutaba con los que tenía antes, ellos no bailaban, solo bebían. Ya no disfruto en fiestas particulares porque no hay salsa y si me ponen salsa reniego porque no tengo con quién bailar, pero tampoco me gusta la salsa comercial. Es decir, me gusta el mundo salsero que vivo pero solo se encuentra en la salsoteca con la gente que le gusta lo mismo que a mí, donde todos nos entendemos, incluso sin saber los nombres, una sonrisa de placer basta, ya que bailamos los mismos estilos y nos entendemos en cualquier dirección, lo que prima es el baile y la diversión. Me divierto bailando.<sup>105</sup>

Esta investigación se acercó a las prácticas de baile y a la frecuencia con la cual estas personas asisten a bailar cada vez es mayor, (testimonio): “yo empecé bailando un

---

<sup>103</sup>Maffesoli; *En el crisol de las apariencias*, 55.

<sup>104</sup> Michel Maffesoli; *El tiempo de las tribus*, 40 – 41.

<sup>105</sup> Gabriel Ibarra, bailarador – salsero, entrevista realizada el 08 de febrero de 2013.

día a la semana, luego dos y ahora ya voy todos los días, no me di cuenta, es como una adicción”<sup>106</sup>. Este espacio se justifica en referencia a que los bailarines se comunican entre sí mediante la construcción de significados con sus cuerpos; a la vez, esos significados son el puente entre el cuerpo y la identidad del sujeto (que no son separables) y con ese puente se entiende el conjunto como una sola cosa.

Es mediante el baile que se juntan y se entienden los sujetos, es decir, con estos lugares de identificación, es aquí donde al mismo tiempo también, pueden reproducir o transgredir normas o roles sociales. Respecto a esto último, en Lavoe se rompen los clásicos roles de género, por ejemplo, cuando las mujeres sacan a bailar a los hombres “Una de las cosas más lindas de la salsa y de Lavoe es que las mujeres no esperan nada: ellas toman la iniciativa y te sacan a bailar”<sup>107</sup> o cuando dos mujeres bailan juntas, en este escenario, desde el baile se transgrede roles tradicionales de género que en la sociedad son dominantes, eso es identidad, la construcción de sentidos.

Tradicionalmente en la salsa se supone que el hombre lleva y la mujer se deja llevar, pero son pautas modificables, ya que dos mujeres pueden bailar juntas, en este caso una persona lleva y la otra le sigue; también existen momentos en que se baila entre dos hombres, dos mujeres, tríos y grupos (rueda de casino o salsa urbana), por lo tanto, se marca una experiencia diferente entre géneros “en Lavoe, no hay hombres y mujeres bailando, hay personas felices y sin etiquetas, solo están bailando, están sintiendo”<sup>108</sup>.

Parte de bailar salsa es que existen otros códigos, por ejemplo, la gente no bebe hasta alcoholizarse, puedes bailar con quien sea y no hay prejuicios, las mujeres sacan a bailar a los hombres y no existen etiquetas de que son “fáciles” o que “buscan algo”, tomando en cuenta que el machismo está activo en todo espacio social y aquí eso se borra, todos vamos a bailar, también los hombres pueden bailar entre hombres sin necesariamente ser homosexuales, se hacen tríos de baile, y se baila en grupo a modo de rueda. Se trata del solo el hecho de bailar sin pensarse en alguna clasificación de género como hombre o mujer. Dentro de ese ambiente de fiesta todos están contagiados de una energía, de un ambiente donde todos nos entendemos, estamos sintonizados. Puedes llegar antes de que se acabe la noche con la certeza de que te vas a divertir y no como en otros espacios que al final de la noche llegas a contar borrachos, acá llegas aunque sea a la última canción pero a bailarla.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup>Ramiro Castellanos, salsero, entrevista realizada el 13 de marzo de 2013.

<sup>107</sup> Leandro Villacís, bailarín, entrevista realizada el 07 de febrero de 2015

<sup>108</sup> David Guerra, bailarín, entrevista realizada 12 de enero de 2015

<sup>109</sup> Juan Carlos Avellaneda 13 de julio de 2014

## 2.4 Comunalidades y señas de identidad particulares

Existe una identidad genérica común y un espacio alrededor de la salsa (“somos salseros”), pero también hay formas particulares para practicarla y ser parte de micro-comunidades. En este contexto, ya sea desde los diferentes estilos de baile (“línea”, “caleño” o “cubano/casino”<sup>110</sup>) desde cada estilo, se observa la primacía de unas formas sobre otras, desde los mismos cuerpos. Se trata de la ruptura de la forma tradicional de concebir el baile como un performance de enlazamiento hombre/mujer y pensarlo como una relación de empatía entre géneros y de permanente construcción de identidades grupales, es decir, cambia la forma y se concibe una nueva o diferente.

Entonces, el baile aparece como un mundo de formas que compone el fondo de las estéticas. “la existencia social solo existe cuando se deja ver, y cuando toma forma. Y esta forma tiene características teatrales. El *“theatrum mundino* es un concepto vano; su expresión es multiforme (política, económica, cotidiana...) seguramente eso avala la reflexión sociológica sobre el “formismo”.<sup>111</sup> El baile también es una forma de concebir el mundo, tanto de salseros como de no salseros, el baile en cualquier forma o estilo parte de las culturas o de las formas culturales de sus habitantes.

Durante la investigación se dejaron ver, en un primer momento, las formas visibles desde el baile; y, en un segundo momento fueron emergiendo las formas de socialidad y encuentro, como parte del proceso de aguzamiento de la mirada del observador: ir de lo material y visible a lo social y simbólico.

El mundo está hecho de formas, las personas se comunican por intermedio de ellas y mediante el uso de lenguajes (orales, escriturales y corporales). De esta manera, el idioma compartido se convierte en un elemento configurador de la identidad. La *forma* es la actuación *más* el significado. A este respecto, Michel Maffesoli expone el ‘*formismo*<sup>112</sup> como una categoría sociológica para entender la compleja y dinámica constitución del mundo, plural y diverso. La “*forma*” es la mediación entre el yo y el

---

<sup>110</sup> Estilo de baile cubano, conformado por parejas de bailarines, dentro de un mismo grupo, que realizan diferentes figuras entre sí, con movimientos coreografiados y de intercambio sincrónico. Simbólicamente representa a la comunidad y a la unión fraternal.

<sup>111</sup> Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, 91.

<sup>112</sup> Este término, en un principio fue acuñado por George Simmel y desarrollado por Michel Maffesoli.

mundo natural y social”.<sup>113</sup>Es decir, este juego de las formas mantiene activos los procesos de comunicación en un universo simbólico que producen sociedad.

La forma no es más que una tipificación elaborada a partir de datos observables, hechos a base de descripciones, sin que quepa sospechar lo observado o descrito ni criticarlo. Esto obliga a una conversión de la mirada: apreciar cada cosa a partir de su propia lógica, a partir de su coherencia oculta, y no a partir de un juicio exterior que dicta lo que debe ser. El formismo da cuenta de la autoproducción (*auto-poiesis*) permanente.<sup>114</sup>

La forma es lo que le diferencia a un fenómeno social de otro. Hay formas parecidas pero no idénticas, en este caso, desde fuera parece que “todos bailan igualito”, sin embargo, sus actores saben que cada persona tiene un estilo propio, es decir, las formas se parecen en algún sentido y se diferencian en otro, esos significantes adquieren significados que al bailar se conjugan sensaciones diferentes, ritmos, acoples, goces, ese es el sabor del baile “a este conjunto es al que llamo formismo, es este conjunto el que, en sentido estricto, puede caracterizar a la cultura en un momento dado.”<sup>115</sup> Sin embargo, no se debe confundir la forma con el estilo, la forma en la que los sujetos habitan Lavoe no siempre tiene que ver con el baile, forma una parte importante, ya que es una salsoteca y su pista de baile es el escenario, pero el existir y sentir desde el interior del lugar no es el mismo. Se trata de explicar que no solo se disfruta cuando se baila, se conoce gente nueva todos los días, se conversa, se toca instrumentos, se observa bailar y disfrutar a los otros, tratar de seguir los pasos y una práctica muy interesante es ‘robar pasos de baile’ “yo me robo todos los pasos de baile que puedo, solo me siento a mirar a las bailarinas que me gustan, pocos lo aceptamos, pero todos lo hacemos y esa es la dinámica.”<sup>116</sup>

Aunque sean los mismos pasos cada persona tiene una energía diferente, un olor distinto e impone su estilo a la hora de bailar, yo tengo ya elegidas mis parejas, ya sé quién me llena cuando bailo, yo improviso bastante y necesito parejas que me sigan, se dejen llevar y que la gocen como yo, busco sabor, ese sabor del baile que solo saben y sienten los que bailamos, sudamos y sentimos esa vibra. Cuando voy a Lavoe, voy a bailar, no a enseñar. Soy un bailarín, voy a disfrutar de esa química y conexión con los demás.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup>Maffesoli, *En el crisol de las apariencias: para una ética de las estéticas*, 103.

<sup>114</sup>Ibid, 110.

<sup>115</sup>Ibid, 111.

<sup>116</sup> Anónima, la entrevistada pidió no revelar su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.

<sup>117</sup>Leandro Villacís, salsero, entrevista realizada el 07 de febrero de 2015.

Por otro lado, Schechner plantea que “la mayoría de gente vive en una tensión entre la aceptación y la rebelión. Las actividades de la vida pública –a veces tranquilas, a veces llenas de agitación, a veces visibles, a veces enmascaradas- son representaciones colectivas. Estas actividades intentan encontrar o crear planos de entendimiento común”.<sup>118</sup> Son *formas* de juntarse, es decir, la salsa, también, es una forma del “estar juntos”. En definitiva, “el formismo hace pasar de una *lógica de la identidad* a una *lógica de la identificación*”<sup>119</sup>.

Desde esta entrada que enfatiza lo estético se entiende que en el mundo contemporáneo, el gusto y el sentir se vuelven ideología y eso es precisamente lo que permite mantener enganchados a los actores dentro de este espacio cultural de carácter industrial, ese sentir tiene que ver con estéticas del cuerpo, del lugar, estéticas imaginadas, Finalmente las estéticas están vincularla con la ideología, es decir, lo ideológico que se vuelve más una cosa “del sentir”. Se trata de dar cuenta del engranaje interno del capital simbólico. Mario Perniola explica que:

La sustitución de la ideología por la sensología<sup>120</sup> produce una genuina subordinación del pensar al sentir, capaz de conferir a los pensamientos y a los actos una dimensión real que ya no pueden alcanzar por sí solos [...]. Nuestra época reclama y pretende más: conseguir el extrañamiento del sentir y situarlo en el exterior para que sea de algún modo independiente, social y colectivo. En efecto, la realidad no tiene nada de racional y práctico, ha pasado a ser esencialmente estética, está impregnada de sensibilidad y afectividad.<sup>121</sup>

Dentro del ambiente de Salsoteca Lavoe existen personajes, es decir, clientes frecuentes que prácticamente forman parte del imaginario del lugar y que siempre se eligen como pareja “cuando se trata de una buena timba prefiero bailarla con la Ale o la Gaby. Son sabrosas para bailar, cada una tiene un estilo propio y único y a ninguna le repito los giros, hacerle una figura distinta a cada una es como hacerle un homenaje a la autenticidad, porque yo lo siento así, yo siempre bailo con el corazón, la clave me sale desde el fondo del ser.”<sup>122</sup> Este testimonio denota cómo se exteriorizan los sentimientos a la hora de bailar y de elegir cómo y con quién se baila lo que se baila, así se explica la estética en la salsa, desde el mundo afectivo y sensible, desde esta construcción de un mundo simbólico.

---

<sup>118</sup>Schechner, *de la representación: una introducción*, 59.

<sup>119</sup>Maffesoli, *En el crisol de las apariencias: para una ética de las estéticas*, 106.

<sup>120</sup> Según Perniola, la sensología es el punto de encuentro entre los aspectos emocional y racional

<sup>121</sup>Perniola, *Del Sentir*, (Valencia, Pre-textos, 2008), 38 – 40.

<sup>122</sup>AlexiñoMedranda, bailarín, entrevista realizada el 1 de mayo de 2015.

## 2.5 La salsa y sus voces: entre el bailarín, el bailarín y el “no salsero”

Describir las lógicas y las sensibilidades inherentes a las prácticas salseras del baile en la Salsoteca Lavoe como parte de la etnografía, precisa hacer una diferenciación que se considera clave para entender las formas de bailar. Ya que la salsa es conocida por construirse en los barrios, en las calles, por un lado, se menciona a los salseros que bailan sin haber aprendido con clases particulares y con fines de competencia, sino que lo hicieron en los antiguos bares de la ciudad como el “Mayo 68” o el “Seseribó”, en el mundo salsero se los conoce como ‘bailadorxs’ o ‘callejerxs’.

Sin embargo, existe otro grupo de salseros que por su inclinación hacia la salsa como show y espectáculo han aprendido a bailar en academias y escuelas, y su aprendizaje apunta básicamente a participar en eventos de competencia, ante un jurado calificador, en torneos nacionales e internacionales. Pero eso no los hace menos salseros o eso no significa que sientan menos la salsa que los otros, son bailarines de coreografía, construyen su entrenamiento para un escenario, presentan un espectáculo para un público, bailan diferentes estilos de competencia, estos actores son ‘bailarines’.

Ulloa argumenta que “el bailarín se torna un bailarín cuando participa de la rumba”. En este caso, hablamos de bailarines porque son quienes bailan por placer en un lugar de socialidad y encuentro, como es el caso de Salsoteca Lavoe, ellos lo llaman “baile social”. En esta salsoteca todos son bailarines, aunque se distinga claramente sus inclinaciones de baile. Este es el espacio para los bailarines y, también, para los que no son pero gustan de la salsa aunque no bailen con técnica.

En este sentido, Ulloa hace referencia a la *representación mimética*, es decir, la imitación “que está en el origen de la danza así como está en origen del lenguaje verbal y de todas las artes en general.”<sup>123</sup> Por ejemplo, las coreografías pueden entenderse como el encuentro entre los cuerpos dentro de una sincronización o armonía, en una suerte de espejo o semejanza, se imita la igualdad y la coordinación de movimientos en pareja durante la actuación y este baile coreografiado se da más precisamente entre los bailarines, es decir, entre aquellos que aprendieron a bailar salsa en una academia. En este caso, se escenifica un baile educado, entrenado y practicado, puesto que en los espacios sociales se trata de mostrar lo aprendido, pero también hay espacio para el

---

<sup>123</sup> Ulloa, *El baile, un lenguaje del cuerpo*, edición electrónica, 128.

error y la improvisación, esa es la dinámica, en solitario, en parejas, en tríos o en grupos.

Sin embargo, lxs salserxs *callejers* discrepan o por lo menos no disfrutan mucho de los salseros de academia, no conciben que algo que ellos consideran muy del mundo afectivo se aprenda en una academia, consideran que ‘los sentimientos no se aprenden en clases’:

Los bailarines de academia, todos tienen aprendidos los mismos pasos, no hay cómo perderse, no importa a quién le saques a bailar, sabes que no se van a perder si bailas un solo estilo, por ejemplo, en línea no hay espacio para la improvisación, si mezclas con otro estilo ellas se pierden. Nunca logro conectarme completamente. Las callejeras tienen otra energía, son sabrosas, bailan a tu ritmo, mezclan estilos, son espontáneas, ya que existe un juego que nace al ritmo de la música y ahí, la energía solo fluye, realmente se disfruta de la improvisación<sup>124</sup>

#### Testimonio A

Soy “callejera”, jamás he tenido una clase de salsa, bailo cantando las letras de las canciones, no contando los pasos de baile. No me gusta que me saquen a bailar porque yo elijo con quien bailo, ya tengo mis parejas preferidas para cada tipo de salsa, yo sé con quién bailo las cubanas y con quién las descargas, cada uno tiene su encanto y su sabor. Yo siento el sabor del baile en cada pareja que elijo y no me importa si es o no de escuela, yo ya me sé el sabor más allá de la etiqueta de las escuelas.<sup>125</sup>

Este tipo de apreciaciones en cuanto al baile, apela a un sentir, cada uno de los sujetos se ‘enamora’ de un estilo, de un sabor. Cuando se baila es muy importante la conexión con la otra persona, no es solo un acto de llevar y dejarse llevar, tampoco es solamente de género (el hombre lleva y la mujer se deja llevar, existen mujeres que llevan muy bien, bailan de los dos roles sin problema y con el mismo goce), se trata de una construcción en relación con la alteridad, cómo se visualizan y construyen frente al otro y con el otro, asimismo cómo conciben al otro a la hora de bailar o interactuar y esto no tiene nada que ver con pertenecer o no a alguna escuela.

Ulloa plantea la metáfora del baile para explicar las interacciones en tránsito, es decir, una misma persona puede ser bailarín y bailador a la vez (aquella chica que aprendió a bailar para competir en concursos, pero también puede bailar sin competencia, por puro placer y sin público, sola o acompañada con hombres o con mujeres, solo bailar por sentir la música para su propio goce y placer) “Me gusta bailar

---

<sup>124</sup> Leandro Villacís, entrevista realizada el 07 de febrero de 2015

<sup>125</sup> Anónima, la entrevistada pidió no revelar su identidad. Entrevista realizada el 10 de junio de 2015

con la Kary, ella lleva mejor que muchos de los hombres con los que bailo”<sup>126</sup>. Estos encuentros fugaces que por más cortos que sean proponen vinculación, apoyados en un soporte corporal que genera “oposiciones y paralelos, simetrías y rupturas, está hecho de reciprocidades con las cosas y con los otros cuerpos”<sup>127</sup>

En este escenario, el que baila construye su espacio e identificación, mediante la apropiación de la música al representarla en el espacio social ante los demás. Se trata de mirar (desde diferentes lugares y autores) las formas escénicas. Ya sea como entretenimiento o “entrenamiento” cotidiano, se abren espacios que posibilitan, incluso, una relación lúdica entre distintas generaciones, estas dos diferentes tendencias de salseros habitan los mismos espacios de baile, y aunque no siempre están de acuerdo los unos con los otros en cuanto a esos estilos que practican, sin embargo, en la pista se entienden, se respetan y construyen un *performance* y el ambiente para el entretenimiento.

Por último hay que decir que en este escenario existe y cohabita un tercero, “el no salsero”, es decir, las personas que no entienden los códigos que se manejan en su interior (como beber en plena pista, cosa que está totalmente prohibida), ni las lógicas del baile pero que son atraídos por estos espacios y por eso forman parte constitutiva y fundamental del negocio:

El ‘no salsero’ también es parte de la dinámica del negocio, llega a consumir y a ver, es el ‘novelero’, existe en todo el mundo, por desgracia son mayoría y hay que educarlos o evitarlos. Educarlos en el sentido de que hay que poner letreros o indicarles que no pueden beber en la pista, ya que es una pista de baile profesional, pero los pisotones y los codazos porque no respetan la línea de baile de los demás son inevitables. Sin embargo, entre salseros mantenemos una armonía y un ambiente festivo, cuando hay menos ‘no salseros’, para mí es mejor porque todos entendemos cómo funciona nuestro espacio, respetamos y valoramos a los demás. Puede ser que para los dueños ‘marcar un récord’ de capacidad en el lugar sea motivo de alegría y hasta lo publicarán en sus redes, pero en calidad de bailarín, cuando hay eventos de gran convocatoria prefiero no ir, la multitud acaba con el baile, espanta al bailarín, se pierde la gracia y me quitan las ganas de bailar, yo amo la libertad del espacio, si hay mucha gente tengo que estar cuidando a la pareja, los movimientos, etc. Esos récords para mí no son alegría, porque no se trata de competir por llenar el lugar, sino de cómo se disfruta del mismo y esa multitud de curiosos no son disfrute, ellos solo matan la lúdica y revientan las lógicas por las cuales fue construido el escenario del baile. Cuando está abarrotado es cualquier cosa, es cualquier lugar comercial, pierde firma, pierde alma.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Anónima, la entrevistada pidió que no se revele su identidad, entrevista realizada el 10 de junio de 2015.

<sup>127</sup> Manuel Delgado; *Disoluciones urbanas*, 128.

<sup>128</sup> Billy Gills, salsero, entrevista realizada el 19 de febrero de 2015

Ante ello, Manuel Delgado propone un análisis social de lo festivo y argumenta que “la condensación festiva lanza una malla sobre el espacio público, que lo convierte en escenario sobre el que se representa el gran drama de lo social, todo el hecho de solidaridades y de encontronazos entre quienes, siendo muchas veces incompatibles se necesitan.”<sup>129</sup>

De hecho, los estilos de baile también son producto de la globalización de la salsa, también es una moda, Maffesoli sostiene que “cada época tiene sus ideas obsesivas”. Aquí se manifiestan mediante el cuerpo, se encuentran pero también discrepan, bailan y se comunican desde su propio lugar, ‘le ponen su huella’, en la pista de “Salsoteca Lavoe” todos se comunican y se toleran, cada actor asume su rol y se apropia del espacio y del cuerpo, se piensa y se siente ‘salsero/a’ y perteneciente a un grupo social que coincide con sus prácticas y con sus frecuencias ya que así como es un mundo sonoro, también, es donde prima la imagen de los movimientos en un ambiente lúdico – festivo, flujo de baile, coordinación, interacción, armonía y básicamente, comunicación.

Según el autor, la fiesta es el reflejo social de cómo es una sociedad por dentro, mediante la fiesta se visibilizan los segmentos que la articulan y conforman. El baile también se refiere al espectáculo, al respecto Maffesoli lo entiende como ‘la profundidad de la superficie’, relacionado con el cómo se construye la sociedad contemporánea desde la imagen y afirma que vivimos el ‘mundo de lo visible’ que existe y produce sentidos, este tiene importancia en las construcciones simbólicas de la sociedad, “el cuerpo en espectáculo es causa y efecto de comunicación”<sup>130</sup>.

Dentro de la Salsoteca Lavoe, se escenifica noche a noche un ambiente festivo, de interacción, de goces, al que las personas asisten, entre otras cosas, para ver y ser vistas, para socializar y estar en contacto con otros. Hace referencia a la multiplicidad de expresiones a las que se tiene acceso mediante el cuerpo, justamente de eso se trata la

---

<sup>129</sup> Manuel Delgado; *Disoluciones urbanas*; 157.

<sup>130</sup> Michel Maffesoli, “En el crisol de las apariencias”, (México, Siglo Veintiuno, 2007), 251.

negociación, “se negocia y se renegocia gestualmente el orden de relaciones, con el escenario, con los objetos y los accidentes que lo caracterizan”<sup>131</sup>

Este capítulo ha tratado de acercarse a las estéticas y los sentidos surgidos de las formas que adoptan los cuerpos en movimiento y cómo estas forman la base de las diversas identidades grupales entre los participantes del performance salsero en el lugar estudiado. Se ha tratado de recoger las percepciones de sus actores para entender los sentidos de pertenencia dentro de un contexto cultural específico. Estos son los hallazgos que arroja la investigación sobre las interacciones, socialidades y sensibilidades que deben leerse como constitutivas del mundo simbólico construido y vuelto a construir alrededor del baile y el consumo musical, así como del universo simbólico que se escenifica y es practicado en la salsoteca.

---

<sup>131</sup> Manuel Delgado, Blogspot <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/08/el-bailar-agarrado-como-forma-de.html>

## Capítulo III

### 3. La industria cultural de la salsa en Quito

El presente capítulo tiene por objeto acercarse a la comprensión de las lógicas estructurales del mercado y de las prácticas de consumo “industrial” de la salsa en los nuevos escenarios urbanos, tomando como locación específica a la Salsoteca Lavoe, en Quito. Se pretende dar cuenta de las formas que adopta esta modalidad emergente de una industria cultural<sup>132</sup> por parte de los sujetos contemporáneos y de sus nuevas tendencias en cuando al baile y al espectáculo; se tratará de interpretar cómo se configuran las identidades de sus actores y qué tipo de estéticas se recrean alrededor del consumo del baile de la salsa como actividad de ocio y del goce que producen interacciones, esferas compartidas y sentidos plurales en el espacio cotidiano.

Para explicar la dimensión comercial y el proceso de consumo de “experiencias emotivas” a partir de bailar salsa es preciso partir del concepto de “industrias culturales” el cual tiene su origen en la reflexión de Horkheimer y Adorno (1947 y 1974).

En dos conferencias radiofónicas pronunciadas en 1962, Adorno revela que, en sus primeras investigaciones, utilizaban la expresión *cultura de masa*, que luego abandonaron en beneficio de la expresión *industria cultural* para evitar que se creyera que ‘se trata de algo así como una cultura que nace espontáneamente de las masas mismas, en resumen, de la forma actual del arte popular. Sin embargo, la industria cultural se distingue por principio de ese arte<sup>133</sup>

En esta dirección, las industrias culturales expresan una forma contemporánea de funcionamiento de la economía capitalista que abarca todos los espacios, escenarios y estratos sociales, es decir, desde la comunicación social, pasando por la industria del entretenimiento y la moda, hasta las fiestas; todas estas actividades están regladas bajo la lógica del sistema capitalista que incluye procesos de producción, circulación-comercialización y de consumo, pero ligados a “lo cultural”. En particular “se considera que hay industria cultural cuando los bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, almacenados o difundidos según criterios industriales y comerciales: es

---

<sup>132</sup> Anteriormente se explicó cómo es que la nueva tendencia de la salsa en Quito en cuanto al baile se refiere se inclina hacia el baile de competencia a modo de nuevo deporte

<sup>133</sup> Enrique Bustamante (ed.); *Industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, (Barcelona, Gedisa, 2011), 51.

decir, una producción en serie y una estrategia de tipo económico prioritario enfocada sobre toda aspiración de desarrollo cultural.”<sup>134</sup>

La crítica fundamental de Adorno al modelo capitalista consiste en explicar cómo éste construye dispositivos materiales e intersubjetivos de producción cultural, en constante evolución, y por cuya mediación la cultura se vuelve mercancía. La producción y consumo musical –a nivel sonoro y en el baile- es uno de ellos. “La salsa es una música atravesada por la comercialización y por la importancia de su reproducción mecánica”<sup>135</sup>.

Y eso precisamente sucede en la Salsoteca Lavoe, un lugar donde se comercializa este “gusto” y se consume este producto cultural mediante su audición y su baile. Según uno de los propietarios de la salsoteca:

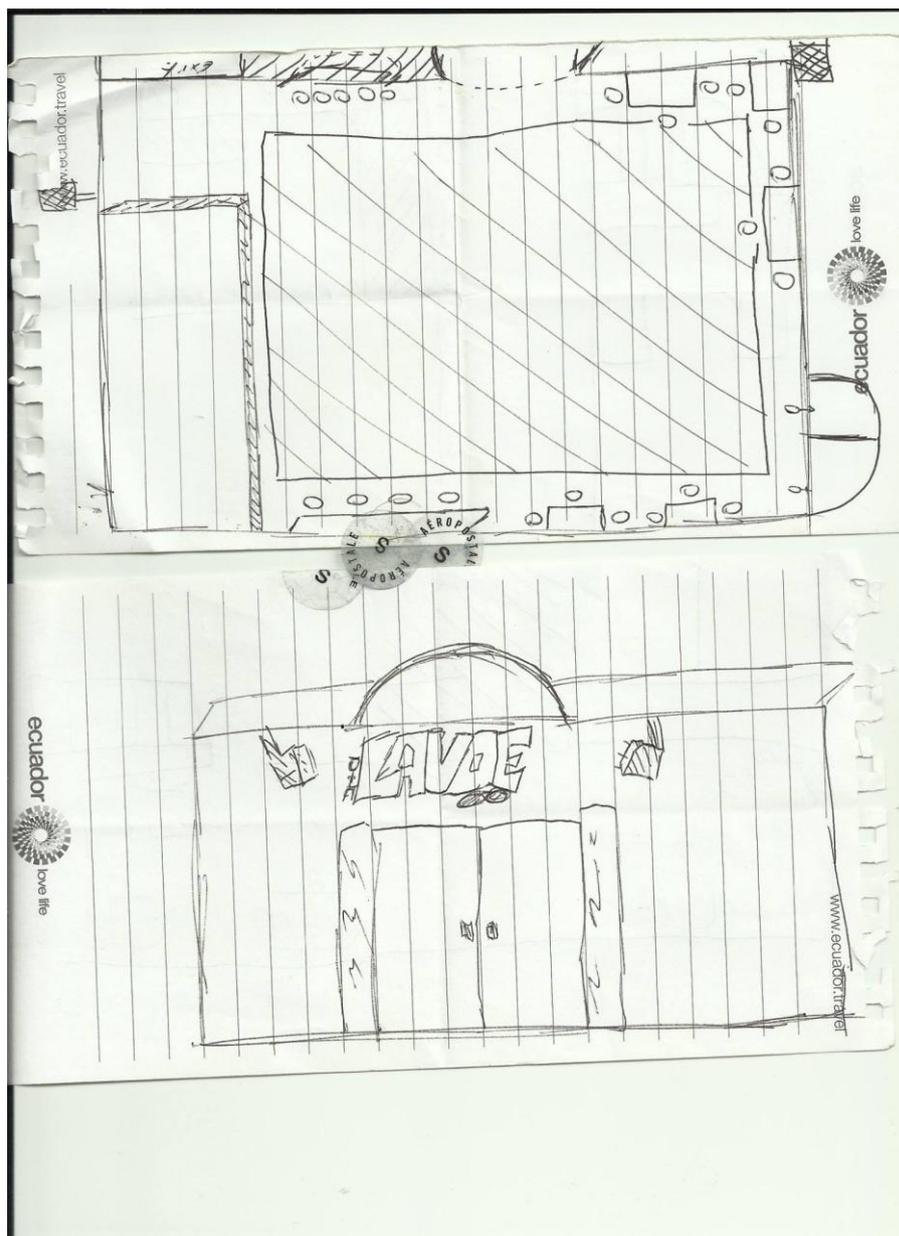
Salsoteca Lavoe fue pensada bajo la lógica de los tres lugares más concurridos que existían como referente en Quito hasta el 2011 para bailar salsa: Mayo 68, Sesaribó y El Aguijón. Es decir, debía tener la música del Mayo 68, el piso del Sesaribó y debía ser amplio como El Aguijón, y eso fue lo que hicimos. Además, estaba seguro de que contábamos con el capital de clientes necesario porque realicé un pequeño e informal sondeo del mercado en las redes sociales durante dos años, era urgente la creación de un nuevo lugar, estábamos inconformes con la oferta existente; conversé con tres amigxs salserxs que también mantenían la idea de crear un nuevo espacio que acoja a todos los salseros, callejeros, de escuelas y de la vieja guardia, juntamos plata y lo hicimos. Este es el primer dibujo del lugar que yo me imaginé para lograrlo<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Enrique Bustamante (ed.); *Industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, 54.

<sup>135</sup> Ángel, Quintero; *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, (Cuba, Casa de las Américas, 1998), 81.

<sup>136</sup> Diego Vega, propietario de SalsotecaLavoe, entrevista realizada el 07 de junio de 2013.



Pie de foto: primer gráfico de Salsoteca Lavoe

Salsoteca Lavoe recogió lo que a los salseros de ese entonces nos parecía mejor y los motivos por los cuales íbamos a esos lugares. Fue como un collage, se cogió lo mejor del Mayo que era la música, aunque ahora ya existen otras lógicas en Lavoe para pensar y poner la música; se pensó lo mejor del Sesaribó que era el piso; y, lo mejor de El Agujón que era el espacio (el mismo que después nos parecía pequeñito y pensé “¿cómo es que entrábamos todos en este espacio?”), y se los juntó todos en uno, aparte de eso era indispensable salir de la “zona” y eso fue algo que ‘pegó full’. Yo bailo desde el 2002 en todos los lugares de salsa en Quito y aunque Salsoteca Lavoe recogió lo mejor de cada lugar, es un espacio único, no se parece a ninguno y sería imposible compararlo con alguno del pasado, empezando porque es gente nueva, en otros años todos nos conocíamos entre todos, siempre que ibas al Mayo o al Sese veías a los conocidos, ahora vas a Lavoe y cada vez hay más caras nuevas, cada vez el lugar es más pequeño por la velocidad con la que crece el mercado de la salsa. Lavoe es único, su lógica comercial hace que piense en todos los gustos, solo hay que ver su variada oferta

de salsa a la semana, ningún día es igual a otro y ningún día se repite la misma gente, claro que hay 'los de siempre' pero somos poquitos en relación a la gente nueva que veo cada semana.<sup>137</sup>

Esta interpretación de Salsoteca Lavoe hace referencia a los flujos y a las memorias, a unos procesos y a las adaptaciones, las mutaciones y los cambios de generación que alimentan esos flujos. Los salseros de antes de la existencia de Salsoteca Lavoe tienen sus propias memorias y sus propios mapas mentales en cuando a la salsa y a sus recorridos, tienen sus propios ritmos, cada uno tiene su 'Mayo', su 'Sese', su 'Aguijón' (que aunque al lugar le han cambiado de nombre cuatro veces, los clientes de esa época lo sigues llamando "El Aguijón"). De esta forma se puede apreciar cuál es el flujo de los salseros contemporáneos y entender el concepto desde el cual se abre la Salsoteca Lavoe: como un lugar de encuentro y realización performativa para una comunidad de salseros que invierten su tiempo de ocio en un espacio que funciona como una maquinaria de consumo cultural; constituye un espacio relacional, a la vez que un campo de recuperación recurrente de un "gusto común" que se resignifica infinitamente. Se trata de un claro ejemplo de cómo este tipo de industria cultural se ocupa de administrar, mediante una lógica algo capitalista, el mundo simbólico de los individuos y en este caso de la salsa. Es decir, se trata de una manera de conversión de un cierto tipo de "gustos" en un producto simbólico cultural que sigue todas las fases del circuito de valoración y reproducción capitalista.

Desde una perspectiva materialista-crítica, Bolívar Echeverría sostiene que el sujeto social es un 'animal político' (basándose en Aristóteles) dividido entre dos mundos, el del trabajo y el del disfrute, el primero es un sujeto de producción, mientras que "al sujeto de disfrute le caracteriza la presencia en él de un sistema de necesidades de consumo".<sup>138</sup> Entonces, esta producción/consumo es un conjunto de capacidades/necesidades "propio de la reproducción humana o social", las cuales dentro de la vida social no se pueden separar.

Sin embargo, Echeverría asegura que lo importante dentro de la reproducción humana es 'el juego de la identidad', es decir, cómo el sujeto transforma su identidad de acuerdo a los contextos que integran su mundo. Para el caso aquí analizado, los salseros

---

<sup>137</sup> Alejandra Zalme, bailarina, entrevista realizada el 19 de junio de 2014.

<sup>138</sup> Bolívar Echeverría; *Definición de la cultura: curso de Filosofía y economía* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001), 58.

en el día son sujetos de producción capitalista y en la noche son sujetos de consumo. Se trata de explicar cómo se produce esta política de consumo, se dirá entonces que el tiempo del ocio y del disfrute, también, es un tiempo de producción pero de orden simbólico.

La actividad salsera en Quito está conformado por la presencia y participación constantes de diversas tendencias de salseros, bailarines y melómanos y sus diversas particulares referenciales. Cada escuela o academia de baile, cada estilo, cada lugar de interacción los define: son salseros “de calle”, o de Lavoe, o de una u otra academia, o de la ‘vieja guardia’; exhiben un estilo de baile u otro, unos bailan solo “línea”, otros solo “cubano”, otros “caleño” y otros mezclan todo con todo y todos. Todos gozan, el capitalismo también lucra del goce y lo expande.

Como ya se dijo anteriormente, la reproducción de estas tendencias lleva a la conformación de diversas comunidades de salseros, las cuales operan, desde sus propias reglas y estándares, dentro de esta maquinaria de consumo y de este proceso cotidiano dentro de una producción social que en este caso es el estilo, con la diferencia que aquí se construye una cotidianidad que adquiere un carácter especial y diferente a las rutinas de la normalidad citadina. Lo cotidiano implica una cercanía frente a lo ordinario y rutinario; mientras tanto, el momento festivo es un espacio con movimiento extraordinario, y en este caso, hay una especie de “cercanía extraordinaria” que se repite infinitamente en la Salsoteca Lavoe, y que rompe con los parámetros de lo diario, que es parte de la maquinaria de la industria cultural.

Se reveló una sensación compartida y una identificación colectiva con el mundo salsero por parte de quienes pertenecen a esta comunidad salsera de Salsoteca Lavoe que fueron entrevistados, permite entender por qué la salsa los conforma como *comunidad*, en qué se identifican, por qué ese gusto común de bailar todos los días que de alguna manera se plantea como el elemento que no solamente les convierte en parte de esa enorme maquinaria, sino que al mismo tiempo les vincula de determinada manera los unos a los otros, y hace que ellos produzcan un espacio como Salsoteca Lavoe, un espacio donde se sienten encontrarse ‘entre iguales’ en el mundo social.

En el lapso de duración de esta investigación algunos lugares de consumo de salsa abrieron y cerraron sus puertas, otros quebraron. En la ciudad de Quito, existían (hasta el 2012) tres lugares de salsa como referentes. El itinerario de sus clientes

iniciaba los días miércoles en El Aguijón, los jueves en el Sesoribó, los viernes y los sábados, la gente se dividía entre el Mayo 68 y el Sesoribó, es decir, existía una ‘ruta salsera’ urbana, en la que confluían las mismas personas con los mismos gustos para escuchar, casi, la misma música, ver a la misma gente y realizar las mismas acciones, lo que variaba era el lugar geográfico. Sin embargo, la apertura de Salsoteca Lavoe, en abril del 2012, modificó significativamente esa ruta salsera, ya que mientras este lugar estrenaba pista, el Sesoribó (el referente más antiguo de la salsa en Quito, 30 años) cerraba sus puertas, El Aguijón se mantuvo un año más y también cerró (2013). Esto significó que gran cantidad de gente salsera asista a Salsoteca Lavoe, un año después de abierto este lugar, los ex Dj’s del Sesoribó se reúnen, exclusivamente, los viernes y ponen música ‘del Sese’ en el ‘Cafélibro’. Asimismo El Aguijón cerró, abrió bajo otro nombre y volvió a cerrar, ahora abre los martes en otro sitio con la misma decoración (ideal para los nostálgicos), bajo el nombre de Café democrático.

De esta forma se redibujó la “ruta salsera” que existía, volviéndose Salsoteca Lavoe uno de los pocos lugares<sup>139</sup> para bailar salsa, y sus variantes, en la ciudad de Quito, que actualmente responde a una lógica multicultural diversa, basada en diferentes tipos, estilos y escuelas de baile, de estéticas y gustos, que operan al unísono en un mismo lugar, lo que tiene que ver con el multiculturalismo que es el funcionamiento cultural del capitalismo actual.

En este sentido, Slavok Zizek explica que “la problemática del multiculturalismo que se impone hoy –la coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos- es el modo en que se manifiesta la problemática opuesta: la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial universal. Dicha problemática multiculturalista da testimonio de la homogeneización sin precedentes del mundo contemporáneo.”<sup>140</sup> Prueba de ello es que la producción contemporánea de la salsa, como la ‘salsa choke’ está modificando los escenarios de la salsa en lugares donde antes no se hubiese pensado.

Soy Dj de salsa hace más de 20 años en Europa pero decidí radicarme en Alemania, acá no existe la salsoteca que ponga exclusivamente salsa toda la noche, hay que mezclarla con salsa choke, bachata y hasta merengue, ya se rompió el esquema de ‘solo salsa brava’, esos dogmas ya no se practican, ni se reproducen. Incluso en Cuba, ahora, está sonando durísimo la salsa choke y en todos lados. Cuando voy de visita a Quito, trato de

---

<sup>139</sup> Existen lugares pequeños en la ciudad para bailar salsa como: La Embajada de la Salsa, Ritmo Salvaje y Palenque

<sup>140</sup> Slavoj Zizek y Fredric Jameson; *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, (Argentina, Paidós, 1998), 175-176.

acudir a todos los lugares de salsa y solo Salsoteca Lavoe piensa en abarcar todos los gustos y públicos posibles, todo el tiempo está pensando en la diversidad de los gustos musicales en torno a la salsa.<sup>141</sup>

Así se explica esta variedad y diversidad, este es un manejo que se da dentro de una lógica multiculturalista, la salsa es el eje temático, y dentro de la salsa hay gustos y estilos diferentes y sus actores se acogen al estilo que los identifica. Salsoteca Lavoe recoge y junta todo esto en un solo lugar, o dicho de otra forma, Salsoteca Lavoe son varios lugares en uno solo.

Las lógicas de esta salsoteca se recrean a partir de la condensación de esos estilos, hay que considerar cómo se juntan en un solo espacio la diversidad en la oferta y consumo de un producto simbólico cultural y en este caso musical sobre la base de la variedad de los “gustos”, lo que explica las variaciones de la oferta: estilos de salsa diferente para días y públicos diferentes.

Salsoteca Lavoe divide el consumo de la música de acuerdo a los días específicos; los miércoles son de ‘salsa brava’<sup>142</sup> (se comercializa la ‘salsa no comercial’); los jueves son de salsa y bachata, los viernes son de salsa comercial, no comercia y “salsa choke/salsa urbana o salsatón”; y, los sábados son de ‘salsa brava’ y música en vivo. Para lograr esto, se mantienen activos a tres Dj’s, cada uno con una perspectiva del mundo de la salsa diferente (un músico de cámara, un melómano y una bailarina de competencia nacional e internacional).

Para poner música es necesario bailar y sentir, no puedes poner la música por poner. Solo cuando has estado en la pista sabes cómo mantener la energía de la gente. Además, siempre hago una lectura de la ciudad en la que me encuentro, por ejemplo, me subo a un bus y observo a la gente y las canciones que canta y digo “esa es la canción” (bachata), esa es la que les gusta, no puedo poner de una lo que yo quiero porque no siempre confío en el público de la pista”<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Gabriel Álvarez, quiteño radicado en Alemania, trabaja como Dj

<sup>142</sup> Entiéndase por ‘salsa brava’ o ‘salsa no comercial’ a toda la producción musical de las décadas de los setenta y ochenta, orquestas de Nueva York (básicamente), de Puerto Rico y de Cuba. A la cabeza el sello Fania de Jerry Masucci “quien tenía en mente hacer de la salsa una música tan popular como el pop anglosajón” Leopoldo Tablante Alcalá; En: *Industrias culturales, músicas e identidades*, 201.

<sup>143</sup> Brian Cho, Dj de SalsotecaLavoe; entrevista realizada en 04 de febrero de 2014.



*La pista de la Salsoteca Lavoe*

Pero el problema de fondo es el relativo a la identidad que mantiene unidos y cercanos a los salseros ¿qué hace que estas comunidades de salseros hagan del baile una práctica relacional tan intensa a la que se convocan casi cotidianamente? Mario Perniola define a este tipo de prácticas como *tantegorías*, es decir, “la repetición reiterada de lo mismo, es el lugar en el cual lo ya sentido por fin se encuentra así mismo [...], lo más hondo del sentir contemporáneo parece un meta-sentido que rehúsa la posibilidad de sentir nada que no sea a sí mismo”<sup>144</sup>.

En Salsoteca Lavoe, estos sentires están asociados al ambiente musical, salsero y festivo, son sentires atravesados por la clave. Manuel Delgado explica que “el tiempo de la fiesta, el tiempo cualitativo, distinto y alternativo impuesto desde la razón política e industrial, asociable a una actividad que se presume liberadora y catártica, a la vez que sutilmente normalizadora, lugar en realidad en el que se despliegan formas eficaces de acción social y de ideología cultural.”<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Mario Perniola; *Del sentir*, (Valencia, Es: Pre-textos, 2008), 38.

<sup>145</sup> Delgado, *Disoluciones urbanas*, 59.

### 3.1 La salsa como ritual mercantilizado

Son posibles también otras explicaciones sobre la enorme “popularidad” que ha adquirido la salsa entre sus practicantes. Ómar Rincón asegura que “las músicas también son mercado, porque redefinen permanentemente lo popular, porque lo popular se desempeña en la producción homogénea de la identidad (ritmos, objetos, símbolos, actitudes...) que hace la industria cultural.”<sup>146</sup> En este sentido, el autor hace referencia al peso que tiene la música a la hora de construir identidades individuales y colectivas por su capacidad de producir potentes afectos y significativos niveles de apropiación personal, que a su vez producen comunalidades.

Rincón sostiene que “las músicas son el espectáculo que junta más, son nuestra práctica ritual para sentir al otro en la misma energía, para reconocerse parte de un grupo colectivo, una emoción”<sup>147</sup>, y la música es el goce dentro de un espacio o escenario de resistencia que, a su vez, constituye parte fundamental de las industrias culturales. Además, una parte de la rutina del vivir diario en la ‘ciudad – trabajo’ cansa a los sujetos para los cuales la ciudad deja de tener sentido (estrés) y por lo tanto, se inventan nuevas formas de resignificarla con prácticas que producen nuevas sensaciones y emociones. “Así, se producen ciudades múltiples según las músicas y los ritmos, [...] La rumba es el caos necesario para la disolución de las malas ondas”<sup>148</sup>.

Para el caso, en Quito y desde hace al menos tres décadas, el bailar salsa ya forma parte de la vida cotidiana de un importante segmento de sus habitantes y tiene que ver con los estilos de vida urbanos y con la creciente “oferta cultural” de entretenimiento, y aún de “terapia” frente a las tensiones del tiempo productivo. Prueba de ello es la oferta creciente de bailoterapias que ya forman parte del consumo urbano.

Al indagar sobre la trayectoria del consumo de la salsa en Quito, se puede afirmar que desde hace una década y media aproximadamente ésta dio un brusco giro: aunque había un grupo de salseros –ligado a sectores medios y medio-altos- que bailaba con frecuencia, la mayoría pasó de escuchar salsa a bailarla, por un cambio de

---

<sup>146</sup>Rincón, Ómar; *Lo bailao no se quita*; 163

<sup>147</sup>Rincón, Ómar; *Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y las identidades del entretenimiento*. En: José Miguel Pereira; *Entre miedos y goces; comunicación, vida pública y ciudadanías*, (Pontificia Universidad Javeriana; Colombia; 2006), 161.

<sup>148</sup>Ómar Rincón, *Apagá la tele, viví la ciudad: en busca de las ciudadanías del goce y las identidades del entretenimiento*. En: *Entre miedos y goces; comunicación, vida pública y ciudadanías*; Pontificia Universidad Javeriana; Colombia; 2006, 141.

generación cultural que se da a partir del año 2000 y con más fuerza desde el 2010. Esta masificación y popularización del “bailar salsa” se produjo, inicialmente, en los mismos sitios donde ésta principalmente se escuchaba (Mayo 68; Seseribó, Candela y Son, Varadero, entre otros).

Antes del año 2000, en Quito, se ofrecían cursos de baile exclusivamente para extranjeros “los gringos pagaban en dólares. Los centros que daban clases de inglés estaban conectados con las clases de baile. Les vendían todo ‘lo latino’ a modo de combo. No había ninguna escuela fuera de ‘la zona’ o alguna academia que impartiera clases para nacionales”<sup>149</sup>

Nosotros, “Tropical Dance”, fuimos la primera escuela de baile de competencia que se creó en Quito, abrimos en el año 2000. Antes de eso, las escuelas que existían solo daban clases a extranjeros y se ubicaban en ‘la zona’. Yo no concebía la idea de que a los ecuatorianos nos marginen del aprendizaje del baile en nuestro propio país. Entonces, yo hice la escuela con acceso para todo el mundo. Sin embargo, a partir del año 2010, cuando ya habían como cinco escuelas de baile posicionadas, yo me hice cargo del aval del “Salsa Congress”<sup>150</sup>, este evento convoca a miles de personas y las demás academias en competencia, así como presentaciones y espectáculos abiertos al público, y ahí es cuando esto se empieza a dar a conocer, comienza a gustar y a llamar la atención de los quiteños, así funciona en todo el mundo.<sup>151</sup>

Desde la lógica comercial, la salsa es una mercancía de consumo para el entretenimiento, y un dispositivo de conexión entre la subjetividad del deseo y el disfrute; la música se maneja bajo lógicas de identificación grupal que constituye un campo simbólico, esas son las industrias culturales, es decir, cuando se vuelve masivo pero al mismo tiempo existe un cónclave que produce sentidos individuales. El conjunto de experiencias y vivencias personales que provoca la salsa es lo que va creando una diversidad de “comunidades” que comparte códigos lo que les permite producir y reproducir sentidos propios, a la vez que constituir los agentes protagónicos de esta maquinaria de consumo, Es decir, al mismo tiempo hay una artificiosidad industrial creada intencionalmente y unas experiencias y vivencias personales que se nutren de un conjunto de imaginarios, , percepciones, sensaciones, emociones que se materializan desde la corporalidad.

---

<sup>149</sup> David Guerra, bailaror, entrevista realizada el 09 de mayo de 2014.

<sup>150</sup> Festival internacional de salsa que se realiza en el Ecuador desde el año 2010 y que reúne a todas las escuelas de baile profesional del país.

<sup>151</sup> Lucía Romero, entrevista realizada 17 de marzo de 2014

La salsa es una mercancía cuya oferta y consumo se concretan en un escenario que es un universo de signos, un universo semiótico lleno de formas interactuando todos a la vez. “Por las músicas pasan formas fuertes de la identidad, pues vivimos como las músicas que sentimos”<sup>152</sup>

Las músicas son fluidas y gozosas resistencias al mercado, desde y en el mercado mismo, y para serlo se convierten en cuerpo, ritmo y *tumbao*, que solo pueden ser comprendidos en su potencial de flujo como *práctica comunicativa y sociocultural* que conecta sujeto, juega representaciones, posibilita sentidos; que genera identidades, al promover la lógica de la diferencia como experiencia estética y narrativa, una práctica de vida cotidiana portadora de múltiples significados, relatos y experiencias.<sup>153</sup>

En este sentido, Sergio Tischler, basándose en Lukács y Marx sostiene que “el fetichismo de la mercancía<sup>154</sup> no es algo que se limite a la esfera de la producción material en la sociedad capitalista. Por el contrario, el fetichismo de la mercancía es parte del fetichismo del capital”<sup>155</sup>. En Salsoteca Lavoe, también, existen “objetos-fetichismo” como parte de la identidad de los salseros. Por ejemplo, la tumbadora, congas, cencerros o campanas, güiros y claves, son instrumentos musicales que los clientes pueden pedir para hacer percusión; el único requisito es saber tocar, caso contrario se corre el riesgo de que quienes están en la pista pierdan el compás y el ritmo, ya que cuando se baila se escucha la percusión para marcar el estilo de lo que se baila. “tocar la tumbadora o la percusión es formar parte directa de la música que hace bailar”<sup>156</sup>

Yo disfruto cada canción que pongo, mi disfrute radica en cómo la gente baila esas canciones, veo cómo gozan cada giro, cada paso, cada canción, disfruto el lugar que está lleno de gente y así también algunos que tocan los instrumentos musicales a modo de “juguetes” que existen en la Salsoteca (tumbadoras, congas, campanas, cencerros, claves, güiros) y que están a la disposición de los clientes, porque no solo bailan, sino que también cantan, tocan bailan mientras tocan, o sea, arman todo un escenario, se contagian de una energía que hace que todos disfrutemos de ese espacio y ese ambiente del que formamos parte quienes asistimos.<sup>157</sup>

---

<sup>152</sup>Ómar, Rincón, *Lo bailao no se quita*; 162.

<sup>153</sup>Ibíd, 162.

<sup>154</sup>El sometimiento de los hombres al reino de las cosas

<sup>155</sup> Sergio Tischler; *La “sociedad civil”*: ¿fetichismo?, ¿sujeto?; artículo consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/286/28600310.pdf> en agosto 17/2014.

<sup>156</sup>Brian Cho, Dj y bailarín entrevista realizada el 10 de marzo del 2014.

<sup>157</sup>KaryBaez, entrevista realizada el 12 de marzo de 2014



*Las congas o tumbadora como fetiche*

Cuando se habla de la fetichización de la mercancía, se tiene que insistir que estas experiencias de alienación son intensamente corporales y relacionales, puesto que como Maffesoli lo ratifica, “el cuerpo es el horizonte de la comunicación”<sup>158</sup> Es el cuerpo, el espacio del sentir, es ahí donde se pueden explicar estos fetiches, los procesos de enganche de atrapamiento, procesos donde se vinculan el deseo y gusto con la práctica del baile.

De esta manera se explican los códigos, las convenciones y las dinámicas que están sumergidas dentro de la experiencia simultánea de quienes hacen que el baile ocupe un sitio tan importante en su estilo de vida, lo que explica el peso que tienen en sus vidas el conjunto de acciones que integran esas identificaciones colectivas, tanto dentro de un territorio (flotante), así como los lugares en los que se re-producen estas prácticas dentro de los tiempos nocturnos del disfrute en la urbe.

Dentro de la actual lógica cultural del capitalismo, los consumos culturales adoptan formas desechables y efímeras, es decir, se trata de explicar cómo estos consumos de disfrute no son precisamente la satisfacción de necesidades materiales, sino de experiencias básicamente. Mientras más consumos se generan, más posibilidades hay de que la oferta se mantenga. Así funciona esta lógica: se consume

---

<sup>158</sup> Michel Maffesoli: *En el crisol de las apariencias*, 103.

satisfacciones instantáneas y que adquieren una enorme subjetivación personal. Ómar Rincón explica cómo es que la música gusta y junta individual, social y simbólicamente a las personas.

La música es narrativa y, como tal, funciona como un dispositivo de contar historias, capaz de poner en escena los sentimientos y pulsiones más vitales de lo humano, por medio de letras, ritmos, referencias, intérpretes y eventos. Su potencial está en que es un discurso emocional, pues está hecha para construir o reactivar los diferentes estados del alma y poner en escena nuestro repertorio sentimental<sup>159</sup>

Todo este potencial desatado por la salsa es aprovechado por el mercado, el cual construye estrategias y escenarios que alimenta y reproduce permanentemente; de eso se trata la industria cultural: genera claves de persuasión, de comercialización y de industrialización de la cultura que se configura mediante la constante transformación social. “las cosas nuevas que ponemos en Salsoteca Lavoe, se las prueba más o menos un mes, si tiene acogida se queda”<sup>160</sup>.

En este sentido, se debe reflexionar que la premisa fundamental de las industrias culturales es alimentar la maquinaria capitalista, y en este caso, a través de la producción de sentidos, sensaciones y sentimientos. El autor sostiene que en “lo *industrial*, la música es un lugar privilegiado y de punta para pensar la sociedad del mercado en su carácter de negocio, de entretenimiento y de consumo”<sup>161</sup>

A veces la “música nueva” no es necesariamente la que ha sido recién salida al mercado, puede ser nueva en el lugar que se está poniendo la música. En Salsoteca Lavoe, ya que cada día tiene su concepto, tiene una diferente sensibilidad, no se puede establecer el mismo parámetro un miércoles que van bailadores, con un viernes que va gente que quiere oír lo que suena en la radio o la salsa comercial de siempre, o que va por novelería, una canción que puede ser común un miércoles puede ser “nuevo” un viernes y por ende tener efectos diferentes cada día. Ya en el público salsero, si la canción “nueva” mantiene la fuerza, es decir, la gente sigue bailando y gozando, quiere decir que funciona bien.<sup>162</sup>

De acuerdo a Rincón “lo industrial y lo masivo no es perverso, porque las músicas habitan las resistencias móviles y flexibles; y que por ser las músicas actos públicos de significación gozosa, su valor está en sus prácticas culturales y

---

<sup>159</sup>Ómar Rincón; *Lo bailao no se quita*; 163.

<sup>160</sup> Diego Vega, propietario, entrevista realizada el 03 de marzo de 2015.

<sup>161</sup>Ómar Rincón, *Lo bailao no se quita*, 161.

<sup>162</sup> Alfredo Galarza, Dj, entrevista realizada el 10 de junio de 2014

comunicativas”<sup>163</sup>. Las formas de ocupación de la pista de Salsoteca Lavoe expresa ese universo heterogéneo de “sentidos en acción”, pero “más allá de eso el que manda es el ambiente.

“Por ejemplo, los miércoles y los jueves se vive la Salsoteca Lavoe un ambiente de disfrute corporal, la gente va exclusivamente a bailar ya que van solamente bailarines y el viernes es un disfrute a través del alcohol porque son gente que no tiene al baile como parte de su vida cotidiana y que asisten como si fuera cualquier bar”<sup>164</sup>, “va mucha gente y el lugar está lleno pero no hay muchos salseros y la gente que no baila quiere ver a los salseros, quiere vivir esa experiencia (salsera) de ver bailarines en escena”<sup>165</sup>. Se debe distinguir el público ya que no son los mismos todos los días.

La música acondiciona las actuaciones que se desarrollarán en el lugar ya la vez modifica las experiencias y vivencias de los actores, desde las lógicas de mercado y las modas producidas en la globalización. Así se explica, entre otras cosas, que en este lugar se haya tenido que instaurar la bachata dentro del escenario de la salsa, debido a que “en todos los países y mundiales ya se baila bachata como parte del espectáculo de la salsa. En todos los congresos está la categoría ‘bachata’”<sup>166</sup>, es decir, el tipo de música es una herramienta, el mercado condiciona el escenario y el repertorio musical, rompe el formato y se reconfigura constantemente.

Lo mencionado podría explicar la variación de las tendencias musicales y cómo se va transformado el ambiente y la cultura salsera en la ciudad de Quito, así como para profundizar la comprensión de las experiencias y vivencias ofertadas por el mercado, así como los destinos hacia los que caminan los diferentes fenómenos sociales, el desafío es comprender y explicar las necesidades expresivas de la sociedad sin perder el horizonte de la significación y la comunicación.

---

<sup>163</sup>Ómar Rincón; *Lo bailao no se quita*, 161.

<sup>164</sup> Alfredo Galarza, Dj, entrevista realizada el 10 de junio de 2014

<sup>165</sup> Diego Vega; propietario, entrevista realizada el 03 de marzo de 2015

<sup>166</sup> Diego Vega; propietario, entrevista realizada el 03 de marzo de 2015.

## CONCLUSIONES

El interés académico de este trabajo apuntó a indagar acerca de cómo las interacciones y el uso de ciertos espacios relacionados a las corporalidades y las representaciones sociales configuradas alrededor de las prácticas del baile salsero construyen procesos de socialidad y encuentro, así como genera procesos de identificación personal y colectiva. Se buscó comprender la salsa como un conjunto de géneros musicales y expresividades dancísticas que generan lugares de comunicación en las noches urbanas. Para el efecto de investigación se tomó como espacio de la exploración etnográfica a la Salsoteca Lavoe, en la ciudad de Quito.

Uno de los retos de esta investigación fue tratar de explicar cómo actualmente se consume la salsa –primordialmente al bailarla- en una ciudad que tiende a metropolitizarse desde la globalización cultural, pero que conserva aún sus características andinas; es decir, cómo se da ese consumo y cuáles son las lógicas que posibilitan esas prácticas, desde las identidades enmarcadas en las industrias culturales.

Otro desafío del presente trabajo fue develar las distintas facetas del espacio actuacional sin fragmentar el campo de estudio, sino ubicando como una totalidad singular a los distintos aspectos sociales, culturales y económicos que componen el complejo contexto de esta cultura salsera. Con ese fin, se trató de captar los aspectos sensibles y subjetivos que se producen en el entorno que se investiga.

Pensar los procesos de interacción y comunicación de un determinado grupo urbano, asumiendo el papel de etnógrafa como parte del grupo social que se investiga, significó un desafío epistémico complejo. Metodológicamente, se enfrentó un grado considerable de dificultad para aplicar técnicas cualitativas (observación participante y entrevistas a informantes-clave) en un espacio de extrema volatilidad y movilidad, a fin de entender las lógicas de actuación, las pautas de inter-acción, así como recolectar las narrativas de los sujetos-practicantes salseros, desde sus particularidades y sus tiempos.

Fue una tarea compleja lograr que los entrevistados exteriorizaran sus impresiones de una forma clara, es decir, reconstruir sus experiencias sobre el espacio al que acuden para bailar y hacer las veces de investigadora y no aparecer como miembro de la comunidad salsera fue complejo, al igual que conseguir testimonios como si la observadora no fuera parte de “su” mundo; fue todo un reto hacer que los interlocutores

evitaran ver a la investigadora como una más de su mundo social, ya que tendían a obviar una serie de cosas desde la presunción de que quien preguntaba ya sabía la respuesta; otras ocasiones hacían su narrativa en sus propios códigos salseros o daban casi todo por sobre-entendido.

Igual de arduo resultó tratar de explicar la extraordinaria significación personal y subjetiva que tiene para cada uno de los miembros de esta comunidad practicar la salsa: ubicar las razones por las que la gente baila todos los días, explicar sensaciones como aquella de la “necesidad imperiosa del cuerpo por bailar” también requirió de horas y horas de conversación con lxsalserxs de Lavoe.

Son varios los hallazgos de este trabajo investigativo. Desde la aproximación histórica hacia la salsa resaltan dos: la sui-géneris trayectoria de tropicalización musical en el país, así como la visualización del proceso de hibridación que subyace a la salsa en su desarrollo. Respecto a la primera se evidenció la influencia sobre el consumo musical y bailable de la salsa que tienen la música colombiana y más específicamente la cumbia, la cual se introduce en el país por la cercanía de su ubicación geográfica y que con el tiempo se va adaptando a otro género tropical y antillano como la salsa, es decir, dos géneros tropicales que se producen y se consumen en Quito.

Desde la hibridación cultural, la salsa se va configurando paulatinamente como una expresión cultural e identitaria que refleja procesos migratorios y tránsitos fronterizos de colectivos sociales, los cuales producen nuevos mestizajes. Entre éstos emergen las “músicas mulatas”, mismas que surgen con una fuerte carga política originada por las dinámicas de diáspora y adaptación geográfica y cultural desde su herencia africana. Los ritmos originalmente afros revelan diferentes manifestaciones culturales y emocionales y posibilitan encuentros con gran peso simbólico. Por tanto, se podría decir que posibilitan “lugares” que inicialmente expresaban la relación entre música, baile y dominación social, y que con el paso del tiempo van mutando y permiten la construcción de nuevos sentidos: “músicas híbridas para sociedades híbridas”.

En el segundo capítulo, la investigación se aproximó al campo de las sonoridades. Se trata de “comprender las alteridades” ver al otro desde la escucha musical en una apuesta por devolverle la atención al mundo de las sensibilidades e indagar en el mundo de la sonoridad como portador de historia, comunicación y como

lugar de enunciación. Desde la perspectiva de la sonoridad expresa con claridad el peso del baile como una forma de comunicación no verbal y hace las veces de un lenguaje que traspasa culturas.

Además, respecto a la aproximación hacia las corporalidades salseras que se expresan y producen diferentes lenguajes y se expresa siguiendo una variedad de códigos culturales que se resignifican constante y cotidianamente. En el tema de corporalidad, hay una marcada diferencia entre las prácticas salseras “de escucha” y las de la masificación y especialización en baile. La escucha implica una cierta corporalidad en un género todavía lejano pero cuando ya se interioriza en una sociedad la salsa se comienza a bailar y a tocar.

Desde una dimensión performativa, se analizó la salsa y su baile como la forma de representación y la construcción lúdico-ritual de los sujetos sociales, a la manera de una “puesta en escena”. Se abordó la representación como aquella que dota de sentido a las prácticas, así como el lugar para pensar el terreno de la comunicación, en cuanto a socialidad y construcción identitaria.

En cuanto a la dimensión estética, la investigación establece que está enmarcada en la relación entre las acciones performativas y perceptivas, opera como base material para la existencia no sólo de diferentes “estilos” de baile, sino que cada “estilo” conlleva una agrupación y así se marca la doble identidad de los sujetos investigados: la de “salseros/as” – en genérico- y la que marca una segunda pertenencia a alguna de estas comunidades, según bailen siguiendo libretos aprendidos en una academia, o no los utilicen estas “competencias técnicas” y lo hagan espontáneamente.

Desde la “racionalidad sensible” presente en el baile como forma de comunicación la investigación trabajó en una primera descripción de lo que sería el flujo de sensaciones corporales y de experiencias subjetivas de los salseros y salseras, y cómo éstas sobrellevan fuertes cargas emotivas y de disfrute. Aquí aparecieron una serie de señales acerca del mundo afectivo subyacente en esta práctica relacional que opera a nivel subjetivo e intersubjetivo, y que apareció de forma reiterada en los testimonios recogidos a los salseros y salseras entrevistados.

Por otro lado, enfocando la cuestión de los roles de género se encontró que Salsoteca Lavoe es un lugar que rompe los tradicionales roles sociales asignados a

hombres y mujeres. En esta salsoteca es común ver bailar dos hombres, dos mujeres, tríos (mixtos), grupos (ruedas de casino), sin ningún tipo de elemento represivo o alguna clase de estigma o etiqueta, lo que lleva a la construcción de nuevas representaciones y prácticas alternativas de género desde el baile

Finalmente, desde una dimensión económica del fenómeno salsero, se superponen a las interacciones sociales las lógicas mercantiles de la salsa como negocio. En este sentido, la lógica de las industrias culturales explica los procesos de consumo de “experiencias”: se trata de consumos que se producen desde el tiempo libre y en los cuales el ocio se convierte en un negocio, como parte de las “industrias del entretenimiento” en las sociedades capitalistas globales contemporáneas.

Desde la comprensión de cómo opera material y simbólicamente este tipo de entretenimiento, la investigación trató de explicar la dinámica de conformación del “circuito salsero” de Quito, describiendo sus diversos momentos y fases: emergencia, expansión, mercantilización y diversificación de sus modalidades de consumo y apropiación.

Para finalizar, hay que dejar asentado que los hallazgos del presente trabajo de ninguna manera están pensados como ‘concluyentes’ o definitorios y dejan la puerta abierta para nuevos esfuerzos de descripción etnográfica de una práctica cultural poco o nada estudiada en el país.

## BIBLIOGRAFÍA

- Brea, José Luis; *Estudios visuales: la epistemología en la era de la globalización*; Akal; Barcelona; 2005
- Bustamante, Enrique; *Industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*; Gedisa Editorial; Barcelona; 2001.
- Beck, Ulrich; *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona; 1998.
- Cáceres, Jesús Galindo (coord.); *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*; México, Addison Wesley Longman; 1998.
- Delgado, Manuel; *Disoluciones urbanas: procesos identitarios y espacio público*; Editorial Universidad de Antioquia ; Facultad de Ciencias Humanas. Medellín; 2002.
- Echeverría, Bolívar; *Definición de la cultura*; Editorial Itaca; México; UNAM; 2001
- Estévez Trujillo, Mayra; *UIO – BOG: Estudios sonoros desde la región andina*; Quito-Ecuador /Bogotá-Colombia; julio 2008.
- ; *Tiempo e identidad: la representación festiva de la comunidad y sus ritmos*; Barcelona; 2004.
- Fanon Frantz; *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*; En Santiago Castro Gómez y otros; “Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial”; Bogotá, Ceja: Instituto Pensar; 1999.
- Fischer-Lichte, Érika; *Estética de lo performativo*; Abada Editores; Madrid; 2011
- García Canclini, Néstor; *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Paidós; México; 2001.
- , *Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo*; En *Los estudios culturales en México*; Fondo de Cultura Económica; 2003.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Le Breton, Davi; *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*; Nueva Visión; Buenos Aires; 2009.

- López Rubén; *La salsa en disputa: apropiaciones, propiedad intelectual, origen e identidad*; edición electrónica; 2009.
- Maffesoli, Michel; *En el crisol de las apariencias*; Siglo XXI; México; 2007
- , *El tiempo de las tribus*; Siglo XXI; México; 2004
- , *El conocimiento ordinario*; Fondo de Cultura Económica; México; 1985.
- , *El nomadismo; vagabundeos iniciáticos*; Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Martín – Barbero, Jesús; *Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo*; Gedisa; España; 2007.
- Pedraza, Zandra; *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*;
- Pereira, José Miguel; *Industrias culturales, músicas e identidades*; Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá; 2008.
- , edit; *Entre miedos y goces: comunicación: comunicación, vida pública y ciudadanías*; Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá; 2006
- Perniola, Mario; *Del sentir*; Pre textos; España; 2008
- Quintero, Ángel; *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*; Casa de las américas; Cuba; 1998.
- Rincón Ómar; *Lo bailao no se quita*; en José Miguel Pereira “Entre miedos y goces: comunicación, vida pública y ciudadanía”; Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá; 2006.
- , *Apagá la tele, viví la ciudad*; en José Miguel Pereira “Entre miedos y goces: comunicación, vida pública y ciudadanía”; Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá; 2006.
- Rondón, César Miguel; *El libro de la SALSA: crónica de la música del Caribe urbano*; Colombia; 1978.
- Schechner, Richard; *Performance Theory* (a revised version of *Essays on Performance Theory*, 1988, revised again, 2004).
- Ulloa, Alejandro; *El baile: un lenguaje del cuerpo*;
- Wong, Ketty; *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*; Benjamín Carrión; Quito – Ecuador; 2013.
- Zizek Slavoj y Fredric Jameson; *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*; Paidós; Argentina; 1998

### **Suplementos**

Russo, Freddy; *Mario Bauzá: padre del Jazz Latino*; EnCartón Piedra; edición No. 093; domingo 28 de julio de 2013.

### **Artículos de revistas**

Sergio Tishler; <http://www.redalyc.org/pdf/286/28600310.pdf>