

# **La identidad salsera en los cuerpos platenses**

Rasgos identitarios reconocidos a partir de la lectura de los comportamientos de los cuerpos entre 2011 y 2013

Autora: Prof. Rocío Alejandra González

Legajo: 16162/5

Dirección de correo electrónico: rocioalgo\_86@yahoo.com.ar



**Universidad  
Nacional de  
La Plata**



**FACULTAD DE PERIODISMO  
Y COMUNICACION SOCIAL**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Licenciatura en Comunicación Social. Orientación Planificación

Director: Lic. Federico Civardi

Julio 2022

Las observaciones realizadas en el campo tienen el objetivo de reconocer rasgos identitarios propios de los cuerpos de los salseros platenses. En este trabajo se describen los espacios en los que se desarrollaban las clases y las fiestas salseras de la ciudad de La Plata en el período 2011-2013. Años en los que se consolidaron grupos salseros diferenciados según estilos de baile y referentes. Para ello se parte de la comunicación no verbal como modo de interacción y se acude a la etnografía y a la semiótica indicial en tanto disciplinas que aportan herramientas que facilitan el estudio de las significaciones.



## Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>RESUMEN</b> .....	7
<b>ABSTRACT</b> .....	7
<b>PRESENTACIÓN</b> .....	9
<i>Uno.</i> <b>ESTADO DEL ARTE</b> .....	11
<i>Dos.</i> <b>MARCO TEÓRICO</b> .....	15
<b>CUERPO</b> .....	16
<b>CULTURA</b> .....	16
<b>IDENTIDAD</b> .....	17
<b>COMUNICACIÓN</b> .....	19
<b>COMUNICACIÓN NO VERBAL</b> .....	20
<b>CULTURA Y COMUNICACIÓN</b> .....	21
<i>Tres.</i> <b>MARCO METODOLÓGICO</b> .....	23
<i>Cua.</i> <b>LUGARES SALSEROS</b> .....	27
<b>LA HABANA TIENE UN SABOR DIFERENTE (Alexander Avreu y Havana D'primera)</b> .....	27
<b>LUGARES DE REFERENCIA</b> .....	29
<b>LA CLAVE</b> .....	30
<b>LA COLMENA</b> .....	31
<b>LA CLAVE Y LA COLMENA COMO ESPACIOS DE REFERENCIA</b> .....	31
<b>CLUB CLARIDAD</b> .....	33
<b>EL PASILLO DE LAS ARTES</b> .....	33
<b>PLAZA MALVINAS NOCTURNA</b> .....	34
<b>PLAZA ITALIA. EVENTO ÚNICO</b> .....	34
<i>Cinco.</i> <b>MOVIMIENTOS INDIVIDUALES Y ESTILOS</b> .....	35
<b>DE PIES A CABEZA</b> .....	35
<b>(A) PIES</b> .....	36
<b>(B) CADERAS</b> .....	36
<b>(C) BRAZOS</b> .....	36
<b>(D) MANOS</b> .....	37
<b>La clave: "OIGA USTED CÓMO SUENA EL BONGÓ" (El Gran Combo)</b> .....	37
<b>Figuras individuales: "OYE, MI CUERPO PIDE SALSA" (Gloria Estefan)</b> .....	38
<b>Baile en pareja: "NEGRA, VENDE PA'CA" (Habana con Kola)</b> .....	38
<b>LA COMUNICACIÓN EN LA PAREJA</b> .....	39
<i>Seis.</i> <b>COMUNICACIÓN NO VERBAL</b> .....	43
<b>Los saludos: "OYE COMO VA" (Tito Puente)</b> .....	43
<b>El espejo: "ES TU MIRADA QUE ME CONTAMINA" (Leoni Torres)</b> .....	45



<b>Siete. ANÁLISIS</b> .....	47
<b>La rueda: “CUBA BAILA CASINO” (Elito Revé y su Charangón)</b> .....	47
<b>Programa Narrativo: 70</b> .....	49
<b>Programa Narrativo: La copa (en un social)</b> .....	53
<b>Programa Narrativo: La copa (en clase)</b> .....	57
<b>Oh. A MODO DE CIERRE</b> .....	59
<b>ANEXO 1</b> .....	67
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	69



Las imágenes de ilustración de este trabajo fueron obtenidas del buscador Google. Autores desconocidos.





## AGRADECIMIENTOS

El trabajo que se encuentra en las siguientes páginas comenzó en el año 2010 cuando terminé de cursar las materias correspondientes a la licenciatura en Comunicación Social. Desde ese entonces y hasta el día de hoy agradezco a mi familia la contención y paciencia con la que acompañó cada etapa, principalmente a mi mamá y a mi papá.

Cuando comencé a recortar el tema de investigación compré un cuaderno en el que fui escribiendo los nombres de aquellas personas a las que agradezco su aporte en algún aspecto o momento de la investigación, la reflexión, la revisión, la corrección y por todo aquello que me permitiera continuar. En la actualidad esos nombres se extienden en una carilla del cuaderno de observaciones del campo, incluyen a profesores de salsa, compañeros de clase, amistades que fui haciendo en estos años y personas que se interesaron por gusto.

Agradezco a los profesores de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, entre ellos, Juan Manuel Vaioli, Mario Migliorati y Ramón Flores que contribuyeron tanto a la búsqueda del tema y su recorte como al encuentro del director de este Trabajo Integrador Final, Lic. Federico Civardi. A él le agradezco la apuesta por concretar esta presentación dentro de los plazos propuestos a pesar del desorden de materiales y datos que le presenté. Vio el potencial de la investigación y me orientó hacia el objetivo final.

Entre las miradas expertas, agradezco el tiempo que me dedicaron Oscar Steimberg cuando quise entender la semiótica indicial, a Juan Nápoli cuando necesité organizar la propuesta de tesina, a Susana Martins, Gastón Cingolani y Pablo Pierigh por revisar el trabajo en desarrollo y dedicar su tiempo cuando no tenía dirección.

Mención aparte merecen el aliento y la compañía incansable de mis amigos del proyecto de extensión que, a pesar de su cansancio personal, siempre se tomaron el tiempo para leer y hacer devoluciones de mis pequeños avances: Inés, Lucas, Edgardo y Luana.

Y del ámbito no académico, agradezco a mis amigas y amigos por acompañarme en los altibajos que transité durante el proceso de elaboración de este trabajo y por querer conocer el mundo salsero que desarrollo a continuación.





## RESUMEN

Aquí se describen los espacios en los que se desarrollaban las clases y las fiestas salseras de la ciudad de La Plata en el período 2011-2013. Años en los que se consolidaron grupos salseros diferenciados según estilos de baile y referentes. Las observaciones realizadas en el campo tienen el objetivo de reconocer rasgos identitarios propios de los cuerpos de los salseros platenses. Para ello se parte de la comunicación no verbal como modo de interacción y se acude a la etnografía y a la semiótica indicial en tanto disciplinas que aportan herramientas que facilitan el estudio de las significaciones.

*PALABRAS CLAVE:* Comunicación no verbal, Identidad, Comportamientos, Salsa.

## ABSTRACT

It describes the places where salsa classes and parties took place in La Plata during 2011-2013. Years in which salsa groups were consolidated and differentiated by dance styles and referents. The observations made in the field have the objective of recognizing identity traits of the platense salseros. That is why it starts from nonverbal communication as a way of interaction and looks to ethnography and indicial semiotics as disciplines that provides tools to ease significations studies.

*KEY WORDS:* Nonverbal Communication, Identity, Conduct/behavior, Salsa.







## PRESENTACIÓN

La comunicación no verbal es un aspecto importante en los estudios de la comunicación interpersonal debido a que analiza aspectos ajenos al habla que, al mismo tiempo, afectan a la circulación de los sentidos.

En mi recorrido universitario quería encontrar la manera de estudiar los aportes que la comunicación no verbal hace a los estudios de la Comunicación Social y ella vino de la mano de la Semiótica y la Antropología. En el primer caso porque fue a partir de allí que descubrí las preguntas por la significación en contexto, no sólo de las palabras, y en el segundo, porque me permitió profundizar en la relación entre la Comunicación y la Cultura que ya había conocido a partir del paso por materias específicamente dedicadas a las teorías de la Comunicación.

Por otro lado, el baile de salsa me permitió indagar en algunas cuestiones que requerían del aporte de estos conocimientos que me motivaron a continuar explorando en este fenómeno tan apasionante de la comunicación, de la puesta en común, del intercambio y la construcción de significaciones.

A continuación, encontrarán el desarrollo de la investigación en ocho capítulos, el mismo número de pasos que se necesitan para bailar un compás de salsa, contados de la manera en que lo dicen los profesores al enseñar. Los primeros tres corresponden a los marcos teórico y metodológico y antecedentes que le dan sustento, es decir, que permiten entender el recorte de un aspecto relacionado a los platenses que bailan salsa y cómo construyen su identidad salsera.

Los capítulos cuatro (“cua”) y cinco están dedicados a descripciones. En primer lugar, se describen los espacios en los que se desarrollan tanto las clases como las fiestas salseras para, luego, describir a los cuerpos en esos espacios.

El capítulo siete es específicamente de análisis de los cuerpos que se comportan en los espacios salseros. Este capítulo resulta una suerte de síntesis de los primeros seis capítulos. Sin embargo, y tal como se explicará más adelante, comprenderlo requiere, inevitablemente, entender por qué estos cuerpos observados se comportan de esta manera y no de otra, y en estos espacios, pero no en otros.

Finalmente, el capítulo ocho (“oh”) es un momento de cierre en donde se plantean nuevas observaciones a modo de conclusión. La novedad de las mismas se debe a que, a diferencia de las anotaciones realizadas en el campo, estas últimas están atravesadas por el proceso de revisión y análisis desde la comunicación no verbal y la semiótica indicial.





## Uno. ESTADO DEL ARTE

El punto de partida de este trabajo propone pensar al cuerpo desde la comunicación no verbal. Es decir, desde aquellos aspectos que no corresponden al habla, pero que comunican en tanto construyen significaciones. Para ello se tomó un grupo de personas vinculadas al ambiente salsero de la ciudad de La Plata en el período 2011-2013.

La comunicación no verbal es aquella que permite analizar el cuerpo entendiéndolo desde la materialidad o corporeidad de lo que somos: sujetos con identidad que se comportan en el espacio, en relación con este último, y con otros sujetos. Como Flora Davis (1985) presenta en su libro “El lenguaje de los gestos”:

Una de las teorías más asombrosas que han propuesto los especialistas en comunicación es la noción de que algunas veces el cuerpo se comunica por sí mismo, no sólo por la forma en que se mueve o por las posturas que adopta. También puede existir un mensaje en el aspecto del cuerpo en sí, y en la distribución de los rasgos faciales. Birdwhistell cree que el aspecto físico muchas veces concuerda con las pautas culturales (P. 22).

A fin de limitar el estudio, y simultáneamente a la búsqueda de un objeto de estudio viable que resultara de mi interés personal, la búsqueda condujo a las clases de salsa<sup>1</sup> que comenzaba a tomar. Las indicaciones y las correcciones que los profesores hacían sobre cómo mover los brazos y la cadera me enfrentó a la necesidad de romper con ciertos modos de bailar con los que me había criado. Esto ocurría desde la entrada en calor cuando los profesores incentivaban a permitirse mover la caja torácica de manera disociada<sup>2</sup> y los brazos emulando movimientos de hacha o alabanza según algunas tradiciones africanas.

En ese momento comenzó a cobrar relevancia la necesidad de entender los aspectos fundamentales relacionados con la necesidad de generar ciertos movimientos con el cuerpo mientras se restringían otros: ¿qué significan los movimientos del cuerpo en el baile? ¿Cómo se construyen esas significaciones?

Delimitar el objeto de estudio y el desarrollo de esta investigación demandó un aprendizaje en sí mismo en lo que respecta a la investigación previa dentro del ambiente salsero platense y por la escasa bibliografía existente acerca de la historia de salsa en el país y en la ciudad, la cual tuve que esbozar a partir de entrevistas, conversaciones y asistencia a talleres ofrecidos en la ciudad de La Plata.

La construcción del estado del arte fue un proceso enriquecedor e interesante, de la mano de historias que me permitieron conocer personas que aportaron sus conocimientos, autores y textos, intercambiar ideas y generar nuevas miradas superadoras. A partir de diversas conversaciones acerca de la idea del proyecto de investigación vinculada a la Comunicación, comenzaron a reiterarse dos personas: María Eugenia Rosboch y Sergio Pujol, ambos pertenecientes a la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

En “La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza” (2006) Rosboch elige titular desde una parte del cuerpo muy significativa: los brazos. Sin embargo, en su trabajo describe las épocas de desarrollo de distintas etapas del tango, los cambios políticos y sociales. Cuestiones que no estaban directamente ligadas al cuerpo sino a los contextos históricos de conformación de una danza típica que conforma parte de la identidad de la autora.

De su trabajo se desprende la tesis “El tango es un sentimiento triste que se baila” de Fleischer e Iunino (2008), que retoma la idea del libro “La rebelión de los abrazos” y propone analizarlo desde el rol de la mujer en la sociedad y desde “la exclusión y el desarraigo de una clase social que era marginada” (p. 10).

Una situación similar ocurre con “La historia del baile” de Sergio Pujol (2011). El autor hace un recorrido histórico acerca de ritmos y géneros musicales de Argentina, principalmente en Buenos Aires, de los lugares representativos en que se desarrollaron y su impacto en la sociedad porteña. Pujol describe a los sectores que se caracterizaron por bailarlos y/o consumirlos, y el modo en que se difundieron. En el caso puntual de la música caribeña, el autor menciona artistas y orquestas que se presentaron en el país como una novedad en la década de 1930, lo vincula a la fuerza de difusión que le dio el cine y lo encapsula en el éxito que tuvieron algunas clases del ritmo latino en zonas aledañas a Capital Federal.

La reseña histórica no hace referencia a la difusión que tuvo en el resto del territorio argentino, incluyendo la capital de la provincia de Buenos Aires, al desarrollo de bandas locales que surgieron imitando formaciones orquestales de comienzos del siglo XX ni lo ocurrido en los últimos años del milenio. Sin embargo, deja planteada la influencia del mercado como factor necesario para la adopción de la salsa dentro del repertorio musical local. Esto me motivó a buscar testimonios y textos que dieran cuenta de la historia de este baile en la ciudad de La Plata.

<sup>1</sup> Más adelante revisaré a qué se llama salsa.

<sup>2</sup> La disociación es una técnica de baile, pero también un movimiento básico para bailar en muchas culturas provenientes de África.



En todos los casos, estas propuestas permitieron cuestionar al incipiente objeto de estudio desde perspectivas que resultaron necesarias para poder discernir lo que se podía decir del baile y lo que en realidad motivaba la investigación.

Calvo Ospina (1996) presenta en la contratapa de “Salsa, esa irreverente alegría”: “Todo comienza en el Caribe, particularmente en Cuba. Allí, el mágico tambor del esclavo africano se apropió clandestinamente de la musicalidad europea”. El autor realiza un repaso por la historia de la música cubana, desde las influencias de los colonizadores y esclavos llegados desde otras tierras y con otras culturas (que traían a América diferentes ritmos), hasta la expansión mundial de la salsa como el resultado de la expansión del mercado estadounidense. No obstante, diferencia claramente dos vertientes de la historia: una vinculada a lo que ocurriera en el territorio cubano, y otra en los barrios latinos de Estados Unidos. Este aporte es muy importante porque establece dos estilos de baile que llegan a nuestros días: el estilo cubano y el estilo mambo.

En su trabajo de investigación, Alejandro Ulloa Sanmiguel (2004) comienza la descripción del objeto de estudio hablando del baile tradicional popular de diferentes sociedades, y dando cuenta de la diversidad de ritmos existentes tales como el tango argentino, el pogo del punk, la salsa y el danzón bailado en México:

El estudio de la música popular debe considerar los modos de bailar como prácticas sociales a través de las cuales también se comunica y se significa el mundo. 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. (P.125).

En su propuesta, Ulloa Sanmiguel realiza una descripción de la salsa que se baila en Cali entendiendo que es importante comprender el desarrollo histórico y social que permitieron construir las significaciones y resignificar los movimientos típicos del baile.

Recupero de aquí la necesidad de considerar a la historia del baile como base para reconocer el origen de los pasos, los comportamientos y sus transformaciones. Por ejemplo, el modo en que las mujeres acarician su pelo al bailar, un gesto conocido como *peinarse*, o el origen y significado de que el hombre levante el pie apuntando a la mujer con la que baila y que ella haga el gesto de esquivar, interacción conocida como *vacunar*. Son comportamientos que carecen de significado en sí mismos, pero al recuperar la historia, dan sentido y permiten rastrear rasgos identitarios propios de la salsa. En este caso, ambos ejemplos remiten a tradiciones africanas de los esclavos cubanos, vinculadas a rituales de seducción y galanteo.

En la tesis de grado de Tania E. Talbot Chacón (2014), la autora analiza el baile de salsa desde la comunicación no verbal en dos discotecas de la ciudad de Quito. La sensualidad y la seducción son los ejes del análisis del cuerpo semiotizado.

Como un primer enfoque el visor se dirige hacia la cultura y la comunicación para extraer de ellas los datos de relacionalidad que tienen que ver con la Salsa y con las razones que la definen como un producto cultural y de ensamble comunicacional de carácter masivo. (P.13).

Un aporte argentino significativo relevado fue “El placer como empresa ‘institucionalizada’” de Natalia Brito (2010), una publicación dentro del sitio *Semioticians*<sup>3</sup> en el que desarrolla brevemente su investigación entre dos grupos de salseros de Jujuy. En ella, Brito observa y analiza la práctica salsera en Jujuy como una empresa institucionalizada. Es decir, su preocupación se centra en el grado de institucionalización de la práctica, la cual encuentra sujeta a los bailarines que la practican, no así a los espacios que utilizan.

La autora realiza un diario de observaciones, distingue entre novatos, visitantes y bailarines como subgrupos de los salseros de Jujuy. Describe la vestimenta de quienes concurren a los bailes (único espacio de observación) y compara el modo de desplazamiento de las parejas. Habla de la *legalidad*<sup>4</sup> con la que los bailarines tienen permitido ocupar la pista de baile y exhibirse, y del *poder*<sup>5</sup> de los jurados para calificar las competencias.

Brito rastrea los modos en que una comunidad legitima sus prácticas y cómo logra establecerse momentáneamente en el espacio que ocupa. Es el trabajo que más puntos de análisis tiene en común con esta propuesta, pero difiere en cuanto que Brito se centra en lo institucionalizado de una práctica hacia adentro de la comunidad particular, mientras aquí se plantea la construcción de una identidad salsera que diferencia al sujeto salsero del otro no salsero.

<sup>3</sup> Sitio especializado [archivo-semiotica.com.ar](http://archivo-semiotica.com.ar) administrado por Juan Magariños de Morentín. Última visita al sitio: junio de 2019.

<sup>4</sup> En el texto original, la autora utiliza entrecomillado, aquí se transcribe en itálica.

<sup>5</sup> En el texto original, la autora utiliza entrecomillado, aquí se transcribe en itálica.



La tesis de grado de Julia Hang “Lo que pasa en los master queda en los master” (2011) me permitió pensar al cuerpo desde otro lugar. Su autora problematiza acerca de los cuerpos en esta disciplina particular de la natación: los master, a partir de comprender que la misma está compuesta por personas mayores de 20 años regidos por el reglamento de la Federación Internacional de Natación. Esta mirada permitió poner en perspectiva a los salseros como sujetos sociales en contexto.

También resulta interesante la interacción con el objeto puesto que Hang retomó su vínculo con la natación tiempo después de haber sido competidora, con el agregado de que la madre ya estaba en el grupo de los master, mientras que mi proceso fue de acercamiento desde lo desconocido intentando ser una salsera.

Cuando la autora describe las situaciones de entrevista a sus compañeros, le resultan destacables las diferencias de percepción que le provoca verlos vestidos con indumentaria diferente a la que usan en los entrenamientos:

Conocer a los sujetos en sus casas o en sus lugares de trabajo, en un espacio diferente al de la pileta (¡vestidos!), y en un contexto de interacción diferente al que acostumbramos, me abrió las puertas a una dimensión desconocida para mí hasta ese momento de la vida cotidiana de estas personas, como son sus roles de madre, de jefe, de hijo o de ama de casa. (P.14).

La aclaración de la vestimenta como el no uso de las mallas o usar ropa diferente a la utilizada en relación con el grupo de los master, es similar a lo que me ha ocurrido cuando encontraba salseros en otros ámbitos.

Es una práctica habitual en las fiestas estilo mambo que quienes presentan sus coreografías durante la noche asistan vistiendo remeras con detalles llamativos, en el caso de los hombres, y vestidos de cortes particulares, en el caso de las mujeres. El vestuario de cada quien en las fiestas y en las clases los posicionaba en relación con los conocimientos y las habilidades dancísticas que tenían. No obstante, tanto su posicionamiento socioeconómico, su actividad laboral y sus actividades por fuera del ambiente salsero, muchas veces, difería de manera notoria.

Existen numerosos ejemplos, uno de los que me resultó más significativo fue cuando encontré de casualidad en su ámbito laboral (entendido como trabajo fijo remunerado) a un profesor que me habían recomendado por su formación autodidacta que le permitía enseñar diferentes estilos y armar coreografías para exposiciones. Esa persona que solía destacarse y tener protagonismo en la pista con sus remeras de estampados originales, pasaba desapercibido al utilizar un uniforme que lo confundía con sus compañeros de área.

La lectura de estos escritos, y otros que no tienen un vínculo tan directo con lo que se presenta en este estado del arte, contribuyeron a problematizar tanto al objeto de estudio como a la perspectiva desde la cual me resultaba más enriquecedora hacer las preguntas relacionadas a la construcción de la identidad salsera platense en el cuerpo y a si era posible entenderla desde la lectura de los comportamientos del cuerpo.





## Dos. MARCO TEÓRICO

*“El cuerpo en movimiento sabe cosas, incorporadas e inefables, que no se pueden expresar por ningún otro medio que no sea el propio movimiento”.* Peterson Royce

Los interrogantes que surgieron durante el desarrollo de esta investigación transitaron por cuestiones vinculadas directamente a los comportamientos que sólo pudieran compartir quienes pertenecieran al ambiente salsero.

Al involucrarme en el ambiente y comenzar a participar de reuniones organizadas por compañeros de diferentes clases, sumadas a las conversaciones informales que se presentaron con profesores y referentes, se habilitaron nuevas posibilidades. Es decir, ya no se trataba sólo del ambiente, sino que además existían diferencias entre haber sido formado con unos u otros profesores, o siguiendo determinada tradición de baile. A partir de estas primeras observaciones, se hizo evidente profundizar más acerca de las posibilidades de diferenciar tipos de salseros observando solo sus cuerpos y comportamientos.

Las percepciones de cuando, alejada por años del ambiente, volví a algunas fiestas en 2018, con nuevos organizadores y profesores, reforzó mi interés por los cuerpos desde el campo de la Comunicación aunque no fueran con la intención de reiniciar la investigación sino por el ejercicio de comparar los cuerpos nuevos y los ya observados.

Ya no sólo se trataba de los movimientos salseros que existían desde antes de mi primer acercamiento, sino que se habían mixturado otros ritmos y estilos. Quienes realizaban los movimientos eran, además de los salseros de la época anterior, personas nuevas en mis observaciones y, por lo tanto, sujetos que habían construido su identidad salsera en un contexto con nuevas particularidades. Es decir, algunas prácticas se estaban resignificando, aunque en rasgos generales seguían perteneciendo al mundo salsero. Por ejemplo, cuando salseros con cierta trayectoria bailaban salsa estilo cubano en la pista, pero al momento de hacer pasos individuales improvisados, hacían secuencias híbridadas con otros ritmos urbanos.

En su análisis de las prácticas salseras en Jujuy, Brito (2010) aclara: “Cuando hago referencia al término ‘salsero’, me refiero a grupos conformados ya sea por bailarines propiamente dichos, o por aquellos que se *inician* en los diferentes ritmos caribeños: salsa, merengue, cha-cha-chá, rumba, samba brasilera, conga”. (P. 71).

A partir de revisar las anotaciones en el ambiente salsero de La Plata, en primera instancia se diferenciaron dos grandes grupos: “personas que bailan salsa” y “salseros”. La diferencia entre ambos se debe a que el primero concentra su aprendizaje en los movimientos mecánicos y de coordinación con la música. El segundo adopta rasgos identitarios que le permiten una categorización social, adopta ciertas prácticas y consumos y, en algunos casos, utiliza tiempos de investigación y aprendizaje acerca de la música, la cultura y los bailes. Este último es el objeto de estudio de este trabajo.

En el mismo sentido, según los actores se llama “ambiente salsero” a la construcción de eventos, códigos, usos de los espacios y legitimaciones entre quienes participan del mismo.

En “Identidades socialmente construidas”, María Cristina Chiriguini (2004) desarrolla el modo en que se constituyen las identidades de cada sujeto y diversos enfoques que permiten analizarlo sin olvidar el espacio físico necesario para ese desarrollo:

Si tomamos el proceso de identificación en el ámbito de las ciudades, encontramos un claro ejemplo en los grupos juveniles urbanos que se identifican con ciertas prácticas culturales y por la apropiación de ciertos espacios públicos que adquieren una dimensión simbólica, es decir, un significado que trasciende a lo material objetivo. (P. 66).

Hay espacios, eventos y códigos que quedan fuera por ser no-salseros. Un caso es el de la bachata, un ritmo que comenzó vinculado al ambiente salsero, pero que desarrolló un circuito propio<sup>6</sup>.

Es importante tener presente que la lectura de este trabajo vinculado al cuerpo en el ambiente salsero está atravesada por los conceptos de cultura, identidad y comunicación no verbal, y sus relaciones.

---

<sup>6</sup> El circuito de la bachata en La Plata se desarrolla en días diferentes a los de salsa y sus fiestas se caracterizan por dedicar su repertorio musical íntegramente a este ritmo. No obstante, en algunas fiestas de salsa también se pasan temas de bachata.



## CUERPO

En la introducción a “Las palabras y los pasos” María Julia Carozzi (2011) realiza un repaso por autoras dentro del campo de la Antropología que se cuestionaron por el cuerpo y su posibilidad de lenguaje de la segunda mitad del siglo XX: “de tanto hablar sin movernos y de tanto movernos en silencio, tendemos a creer que la palabra y movimiento provienen de ‘partes’ diferenciadas del ser humano” (Carozzi. 2011, p. 12). Entonces es necesario revisar qué es el cuerpo.

Se entiende al cuerpo humano, viviente, danzante como una dimensión del sujeto desde perspectivas vinculadas a la Antropología. Esto significa que un individuo que pertenece a un colectivo está inevitablemente atravesado por factores que lo condicionan tanto para entender el mundo (cultural, histórico, simbólico, etc.) como en las formas de habitarlo. La lectura entre sujetos se hace posible a partir de compartir códigos, modos y relaciones de esos cuerpos.

David Le Breton en “Antropología del cuerpo y modernidad” (2002) revisa la separación del ser humano de su cuerpo en las culturas occidentales (europeas y europeizadas) en oposición a otras en las cuales el cuerpo y el ser humano son uno en sí mismo o en relación con la tierra. En su búsqueda del cuerpo moderno, por ejemplo, compara de qué manera actúa la medicina en sociedades que desvinculan al sujeto de su cuerpo curando la enfermedad a diferencia de otras que, considerando las partes como un todo, se preocupan por el enfermo. Le Breton (2002) afirma:

El cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. Sin el cuerpo que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico. (P.7).

De esta manera el cuerpo está habitado por el ser humano y esa imposibilidad de separación de ambos está mediada por lo simbólico. Tal como explica el autor, lo simbólico es cultural porque cada sociedad esboza un saber singular del cuerpo en el interior de su visión del mundo. Es decir, cada sociedad les otorga sentido y valor a sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias (Le Breton, 2002, p. 8). En este mismo sentido Carozzi (2011) aporta:

Aun cuando todos los humanos compartan algún sentido intuitivo de un yo incorporado que existe aparte de otros cuerpos individuales, ni la “danza” ni el “cuerpo” pueden ser tomados como conceptos universales dado que “ambos están imbricados dentro de una forma típicamente occidental de entender el mundo” (Grau). (P. 15).

Esto se comprende cuando aprendemos los pasos de los bailes tradicionales de una sociedad. Por ejemplo, la salsa cubana y la cumbia argentina tienen un paso básico lateral similar que consiste en pisar primero a un costado, luego pasar el peso del cuerpo al pie que no se movió y volver a juntar los pies para repetir la secuencia al otro lado. Sin embargo, la cadencia de los cuerpos en uno y otro caso es diferente permitiendo reconocer identidades muy distintas entre sí.

Cuando los alumnos principiantes toman sus primeras clases de salsa, los profesores muchas veces corrigen el movimiento de las caderas y reiteran la diferencia del medio tiempo en la marca de los pies. David Le Breton (2002) señala en su texto: “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural”. (P.14).

Acerca de la conceptualización del cuerpo, aquí es entendido como la dimensión corpórea del sujeto que le permite ser reconocido en tanto individuo perteneciente a una sociedad, identificado con ciertas prácticas que lo atraviesan de manera que lo conforman en su complejidad en diferentes contextos.

## CULTURA

Dijimos que el cuerpo es concebido en relación con la cultura. Es decir, aquella en la que nos desarrollamos por el solo hecho de ser seres sociales y que nos permite construir las significaciones que nos van a construir.

“En las sociedades rurales africanas la persona no está limitada por los contornos de su cuerpo, encerrada en sí misma. Su piel y el espesor de su carne no dibujan las fronteras de su individualidad. Lo que nosotros entendemos por persona es concebido en las sociedades africanas como una forma compleja, plural. La oposición esencial está en la estructura holística de estas sociedades en las que el hombre no es un individuo (es decir indivisible y distinto) sino un nudo de relaciones” (Le Breton. 2002, p. 24).

La visión occidental del sujeto y su cuerpo es diferente de la que describe Le Breton en esta cita. De hecho, en el apartado anterior se hizo mención a la disociación cuerpo-mente característica que encuentra Carozzi (2011).





Desde la Sociología, el concepto *habitus* desarrollado por Pierre Bourdieu representa conceptualmente aquellas estructuras sociales en permanente cambio que, a los fines prácticos del sujeto, son percibidas como constantes y le permiten aprehender la realidad. Es decir, son estructuras que le permiten al sujeto reproducirlas y, al mismo tiempo, reconocerlas en este caso en los cuerpos que bailan o danzan<sup>7</sup>.

“Bourdieu desarrolla esta diferencia entre cultura y sociedad al mostrar en sus investigaciones que la sociedad está estructurada con dos tipos de relaciones: las *de fuerzas* correspondientes al valor de uso y de cambio, y, junto a ellas, dentro de ellas, entretejidas con esas relaciones de fuerzas, hay relaciones *de sentido* que organizan la vida social, las relaciones de significación. El mundo de las significaciones, del sentido, es el propio de la cultura” (García Canclini, 2009).

Este concepto es fundamental al analizar cómo se transmite la cultura salsera tanto en las prácticas que se aceptan, en los movimientos corporales que se imitan en las clases o en los comportamientos que no son aceptados.

Además del *habitus*, es útil revisar otros dos conceptos que permiten explicar las relaciones de poder en la sociedad: campo y capital.

Bourdieu define al primero como un terreno de disputa que se constituye en un entramado de relaciones de fuerza entre lo dado (lo instituido según el autor) y lo que busca ser reconocido (lo instituyente). En el campo un determinado capital simbólico de disputado ya sea para su conservación o su transformación. “Esto posibilita entender al campo como lo objetivo, lo externo a los individuos y los grupos, es lo social hecho cosa” (Civardi y Pozo, 2018, pág. 2). Es una construcción histórica, no lineal, en permanente movimiento. Brito estudia a los salseros jujeños desde esta idea al estudiar los cuerpos en el espacio físico donde se desarrollan los bailes sociales. Para el caso particular de esta investigación, nos interesa analizar cómo se da ese juego de significaciones entre quienes ostentan el conocimiento y entre quienes buscan legitimidad de saberes respecto a la salsa a fin de, luego, reconocer los rasgos identitarios hacia adentro del grupo analizado.

Por su parte, el capital es una acumulación de valores simbólicos y materiales que se disputan en el campo. Los mismos pueden ser de tipo económico en tanto apropiación de recursos, social en tanto vínculos, cultural comprendido desde disposiciones mentales y corporales, o simbólico en tanto reconocimiento de los aspectos intangibles, ya sea de las posesiones materiales o lo vinculado a los demás tipos de capitales.

El ejercicio analítico que se pretende en este trabajo, entiende a la salsa como un campo –el ambiente salsero– en el que se disputa un reconocimiento social a partir del capital cultural de cada uno y desde el cual se construye la identidad hacia dentro y fuera del ambiente.

“El *habitus* posibilita comprender íntegramente al individuo y la sociedad, desde el análisis de la relación entre las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras objetivas externas que constituyen el entorno, es decir, las condiciones materiales de existencia” (Civardi, Pozo, 2018).

Podríamos decir que ser salsero consiste en reducir la cultura salsera (su estructura de comportamientos) al cuerpo construido socialmente y que está condicionado por la confluencia de culturas en las que se desarrolla.

“Podemos afirmar que la cultura abarca el *conjunto de los procesos sociales de significación*, o para decirlo de un modo más complejo, la cultura abarca el *conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social*” (García Canclini, p. 35).

Es interesante pensar que cuando el sujeto hace cuerpo las estructuras socialmente construidas y reconstruidas es que logra in-corporarlas, hacerlas cuerpo. Es decir, esa aprehensión de la cultura le permite con-formar (darle forma a) su identidad. Esto se ve, por ejemplo, cuando un sujeto modifica su elección de vestimenta para lucir prendas similares a las de los profesores.

## IDENTIDAD

Gilberto Giménez (2005) en su conferencia sobre identidad y cultura propone que “la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos”. Este apartado refuerza el concepto de identidad a la cultura corporizada que se desarrolló anteriormente, lo que permite, diferenciar a unos sujetos de otros. En este caso hablamos de sujetos salseros.

---

<sup>7</sup> En este trabajo bailar y danzar son tomados como sinónimos a fin de simplificar discusiones ajenas al objeto de estudio propuesto.



Cuando aquí se habla de identidad salsera, se hace referencia a una dimensión de los sujetos relacionada con ciertas prácticas y consumos. Es un recorte metodológico al que se circunscribe un grupo de personas platenses vinculadas al ambiente salsero.

Existen diferentes perspectivas acerca de cómo se define la identidad. La visión clásica objetivista considera que un sujeto conserva su identidad en el tiempo sin alteración. En oposición, se encuentra la subjetivista que plantea a la identidad desde lo que el sujeto considera que es. En una instancia superadora, la perspectiva relacional habla de identidad en términos de dinámica social, es decir, como una construcción colectiva relacionada a condiciones históricas que contemplan las asociaciones del sujeto, pero también del colectivo, además de otras variables como el contexto social e histórico.

“Según este autor [Barth], la identidad es un modo de categorización utilizado por los grupos para organizar sus intercambios. En este sentido, para definir la identidad de un grupo no interesa enumerar un conjunto de rasgos culturales particulares, sino encontrar entre esos rasgos los que son empleados por los miembros del grupo para afirmar y mantener una distinción cultural” (Chiriguini, p. 74).

En este trabajo se entiende que las identidades son construcciones sociales en las que cada sujeto se va conformando ya sea por pertenecer a un grupo social, asociarse a determinado gusto, ideología o tradición, o por aceptarse parte. Así, entendemos que hay sujetos que pueden ser reconocidos como salseros en tanto se autodefinen o son identificados según los usos que hacen de los objetos y los espacios y el modo de construir los vínculos.

La pertenencia social implica compartir, aunque sea parcialmente, los modelos culturales (de tipo simbólico-expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión. No se pertenece a la Iglesia católica, ni se es reconocido como miembro de la misma, si no se comparte en mayor o menor grado sus dogmas, su credo y sus prácticas rituales (Giménez, 2005, p. 11).

En la vida de un sujeto pueden alternarse diferentes identidades según las circunstancias “es así como en un momento participo como estudiante universitario, en otro, como hijo, y más tarde me identifico como argentino cuando miro un partido del mundial de fútbol” ejemplifica Cristina Chiriguini (2004, p. 68). Entonces, podemos decir que en contextos específicos los sujetos pueden manifestarse desde determinados aspectos de su identidad como salseros.

La identidad de los sujetos es constitutiva de ellos mismos y se construye en la relación con los otros, ya sea por compartir los mismos rasgos o por lo contrario (no compartirlos). Cada aspecto de la identidad no anula a los demás en tanto cada sujeto es en relación a una multiplicidad de códigos, contextos, relaciones que lo vinculan más a un aspecto y lo oponen a otros. Un ejemplo podría ser pensar a un sujeto que en su ámbito laboral es profesional en ejercicio, empleado o comerciante y que al ingresar a una fiesta de salsa es un bailarín que está comenzando o un salsero de años, o un profesor en una fiesta de salsa. Su desempeño laboral no anula su lugar en el ambiente salsero.

Ahora bien, una identidad supone la toma de conciencia de valores y prácticas asociadas a dicha posición en un determinado contexto histórico “en el que se movilizan razones, emociones y voluntades” (Chiriguini, 2004, p. 69). Esta idea es importante para la lectura de este trabajo porque es en el momento que el sujeto adopta ciertos comportamientos cuando se con-forma como salsero. Esto es buscar la manera de que el cuerpo adopte la forma del movimiento que socialmente –en este caso, en la sociedad salsera platense– entiende vinculado a la identidad salsera.

En este sentido, podemos decir que al analizar a un salsero desde la noción de *habitus* propuesta por Bourdieu, se sientan las bases de la identidad salsera. Por ejemplo, al tomar las primeras clases los movimientos de los aprendices son voluntarios y requieren de ensayo-error, pero luego de frecuentar el ambiente, de entrenar su oído y su cuerpo relacionado con la música y al trato con los demás, llega un punto en el que actuarán sin necesidad de pensar en cada movimiento de manera coordinada porque el ser salsero será parte de su forma de habitar el mundo.

Desde una perspectiva más actual y antropológica Gustavo Lins Riberio (1999) lo explica en el vínculo individuo/sociedad:

En realidad, más que hablar de individuo y/o sociedad, habría que hablar siempre en términos conjuntos, al modo de la relación individuo/sociedad, donde las partes se constituyen mutuamente. Considerar permanentemente esta cuestión en término relacionales permite evadir los problemas más ontológicos que se plantean siempre cuando la discusión intenta comprender cuál de los lados es más importante para la determinación de la realidad, si el individual o el social. (P. 194).

Siguiendo con el ejemplo, podemos entender que para bailar en pareja es necesario que ambos sujetos se tomen de las manos. Para ello, un salsero (hombre) que baile estilo mambo extenderá su mano con la palma hacia



arriba para que la mujer apoye la suya con la palma hacia abajo y conservar esa toma para hacer las marcas. En cambio, un salsero que baile estilo cubano, una vez que la mujer acceda a bailar apoyando su mano sobre su palma, acomodará ambas manos de manera que su pulgar se situará en el centro de la palma de la mujer mientras sus dedos rodean la mano por el lado opuesto al dedo meñique. La técnica estará presente en ambos casos, pero se remitirá a diferentes tradiciones y, por tanto, remitirán a diferentes tradiciones:

Farnell (2008) sostiene que cuando las personas son concebidas como agentes corporizados que tienen el poder de realizar actos significantes, tanto mediante el habla como mediante la acción, es posible ver el movimiento como un recurso para producir significados que también puede ser imaginativo y metafórico (Carozzi, 2011, p. 26).

De esta manera arribamos al último aspecto importante para el desarrollo de este trabajo, la comunicación. Esto es, las significaciones que se ponen en juego cuando un sujeto interactúa con su entorno sabiéndose parte de un colectivo con ciertos códigos y rasgos propios.

## COMUNICACIÓN

En este apartado se presentan algunas líneas de interpretación que posibilitan situar, por un lado, al baile salsa como una práctica, y por otro, entender a dicha práctica como un fenómeno comunicacional. En primera instancia se toma la concepción de la comunicación que hace Paul Watzlawick<sup>8</sup> desde la Escuela de Palo Alto en tanto referente para introducir el estudio desde el campo de la Comunicación focalizado en los aspectos no verbales.

En “Teoría de la comunicación humana” Watzlawick, Beavin y Jackson proponen cinco axiomas desde los cuales se puede entender y analizar la comunicación. En un solo párrafo de su artículo “Pensamiento sistémico y comunicación”, Marta Rizo García (2011) los sintetiza:

Según Watzlawick, Beavin y Jackson (1971), es imposible no comunicar, por lo que en un sistema dado, todo comportamiento de un miembro tiene un valor de mensaje para los demás; en segundo lugar, en toda comunicación cabe distinguir entre aspectos de contenido o semánticos y aspectos relacionales entre emisores y receptores; como tercer elemento básico, los autores señalan que la definición de una interacción está siempre condicionada por la puntuación de las secuencias de comunicación entre los participantes; el cuarto axioma apunta a que la comunicación humana implica dos modalidades, la digital –lo que se dice- y la analógica –cómo se dice-; el quinto y último axioma establece que toda relación de comunicación es simétrica o complementaria, según se base en la igualdad o en la diferencia de los agentes que participan en ella, respectivamente.

De los cinco axiomas aquí destacamos el primero, el que propone que “todo comportamiento comunica” y que se basa en que no se puede no comunicar porque es imposible no comportarse. “No existe el no comportamiento” afirman los autores. Este postulado nos invita a observar, por ejemplo, qué pasa cuando un sujeto ingresa a un salón de baile de salsa y decide quedarse sentado a un costado de la pista durante toda la noche.

Frente al hecho de detectar a un sujeto que no se mueve al ritmo de la música o que no transita el espacio como los demás bailarines (en un contexto en el que los asistentes tienden a tomar tiempos de baile y de descanso) podríamos entender a su comportamiento como un no comportamiento. Es decir, la falta de movimientos y recorridos en el espacio diferentes a los de los demás generan la idea de inexistencia del comportamiento. Sin embargo, en este caso lo que está ocurriendo es que el sujeto se comporta de una forma distinta.

Este aparente no comportamiento, de hecho, permite analizar los modos de comportamiento de los sujetos y las normas establecidas en un contexto determinado. De allí que el aporte del primer axioma de Watzlawick para comprender el aspecto comunicacional de los comportamientos de los cuerpos sea valioso para este trabajo. Se da por supuesto que esta situación descrita puede ser analizada siguiendo los cinco axiomas, aun así, este apartado pone en relevancia el fenómeno comunicacional que se presenta solo en la interacción de los cuerpos.

En su trabajo original, Watzlawick, Beavin y Jackson (1971) desarrollan su propuesta siguiendo casos que, en principio, parecen de carácter universal. Sin embargo, en la última parte del mismo, advierten:

“Tentativamente, podríamos encuadrar a tales factores [intrínsecos al proceso de la comunicación] dentro de la noción del efecto limitador de la comunicación, señalando que *en una secuencia comunicacional, todo intercambio de mensajes disminuye el número de movimientos siguientes posibles*. En el extremo más superficial, ello implica una reformulación del primer axioma, esto es, que en una situación interpersonal uno está limitado a comunicarse; el desconocido que se dirige a nosotros o nos pasa por alto debe recibir una respuesta, aunque más no sea una conducta que lo ignore (...) Así, el *contexto* puede ser más o menos restrictivo, pero siempre determina hasta cierto punto las contingencias”. (P. 225)

---

<sup>8</sup> La Escuela de Palo Alto o Escuela Invisible concibió a la comunicación como sistema abierto de interacciones. Los representantes de esta corriente pertenecen a diversas disciplinas (o campos) entre las que se podemos nombrar la Antropología, la Sociología y la Psiquiatría. Su intención se centraba en analizar la comunicación en busca de aspectos esenciales, valores que se encuentran en todas las comunicaciones.



Por lo expuesto, podemos decir que los comportamientos en contexto significan. Éstos son en relación a otros que no pueden ser o no significan en una cultura determinada. Los contextos condicionan a los cuerpos como vimos a partir de Le Breton, y le otorgan significado como anticipamos en el apartado de cultura y desarrollaremos más adelante al entender la relación ente cultura y comunicación.

Llegamos al punto clave de esta propuesta: el cuerpo como dimensión del sujeto cuya identidad es una síntesis de varios aspectos identitarios que lo constituyen como tal. Y que, al interactuar con otros sujetos en determinados contextos, pone en juego ciertas significaciones condicionadas por las mismas relaciones establecidas entre los sujetos y el contexto. Con esto en claro, podemos hacer foco en el aspecto de la comunicación que dio origen a esta investigación, la comunicación no verbal y la semiotización del cuerpo.

## COMUNICACIÓN NO VERBAL

Partimos de entender que en el baile hay comunicación entre cuerpos que se comportan en un determinado contexto, principalmente delimitado por la música de salsa. Se significan y resignifican textos propios del lenguaje no verbal que podemos llamar índices o signos indiciales.

La perspectiva semiótica que propone Magariños de Morentín (2008) siguiendo a Charles S. Peirce explica que:

El comportamiento, los gestos, actitudes y expresiones de alguien o de un grupo son *un texto semiótico* (en este caso, *indicial*<sup>9</sup>) que es necesario integrar o recuperar como *corpus*, si se pretende atribuirle un significado a ese determinado comportamiento (significado que ya no es el comportamiento, sino algo ajeno que se le agrega o que se afirma que está siendo construido por tal comportamiento). (P. 58).

También dentro de la semiótica indicial, Jean Marie Floch (1991, 23) advierte “¡Fuera del texto, no hay salvación!”. Porque es a partir de la relación existente entre signo y contexto donde hay significación. En su libro “Semiótica, marketing y comunicación”, Floch cuenta cómo analizaron el comportamiento de los usuarios de los subtes de París con su equipo de trabajo.

En términos generales, sabemos que los usuarios de un subte se dirigen desde la puerta hasta la plataforma para esperar la formación. No obstante, al analizar el trayecto desde una perspectiva semiótica el autor demuestra que los comportamientos, el espacio físico y las interacciones entre ellos son entendidos como el texto en estudio.

Segmentaron los trayectos en unidades significativas, tal como se hiciera con un párrafo y sus oraciones. Al evidenciarse puntos comparables y analizables, el equipo determinó grupos de usuarios que reunían características similares. En su experiencia reconocieron cinco tipos de usuarios del servicio de subtes en París a partir de la observación sistematizada de los comportamientos.

En otro campo, diferentes estudios ligados a la Psiquiatría y la Antropología dejaron al descubierto que los movimientos corporales variaban según los contextos por lo que un mismo gesto podía significar más de una cosa. Los estudios de la comunicación no verbal dan cuenta de estas conclusiones cuando buscan conocer los tipos de reacciones de los sujetos ante determinados estímulos. Flora Davis (1985) cuenta de qué manera lo lograron luego de decenas de experimentos con interacción entre personas en situaciones de laboratorio filmadas y con cintas reproducidas en cámara lenta para analizar los movimientos y las reacciones de los cuerpos ante diferentes estímulos, tales como palabras, insinuaciones corporales, dirección de las miradas, etcétera.

Las dos disciplinas, la semiótica y los estudios sobre la comunicación no verbal, abordan la construcción de significaciones a partir de la interacción de los cuerpos entre sí.

Sin contexto no hay significación la cual es una construcción cultural, y la cultura hecha cuerpo hace a la identidad del sujeto que pone en juego las significaciones y sus resignificaciones.

A partir de revisar mis observaciones del cuaderno de campo en el que se registraron apreciaciones de fiestas, clases y conversaciones, cuando una persona se acerca a otra con una de las manos extendidas y realiza una leve inclinación lateral de la cabeza se entiende que hay una invitación a bailar. La otra persona invitada, extiende su mano para aceptar el baile y así, tomados de las manos, ingresan a la pista de baile. Son movimientos sutiles,

---

<sup>9</sup> “Desde una semiótica peirceana, hay dos posibilidades de elaborar el concepto de *Índice*, o de *Signo Indicial*, o de *Semiótica Indicial*. Una parte de la *triádica definición de Signo* (por ejemplo, la que formula en CP. 2.228) (...) La otra se obtiene al reflexionar sobre los cuatro casos que incluyen la presencia del *Índice* en el proceso generativo de las *Diez Clases de signos* (CP. 2.254 a 2.264)”. (Nota al pie del texto original, Magariños de Morentín, 2008).



incluso puede darse a la distancia si se conocen de antes, de manera que se encuentran en la pista. Estas situaciones se ven cada vez que comienza a sonar una nueva canción durante una fiesta o evento social.

Para poder percibir estos movimientos y entenderlos, es necesario comprender ciertos códigos propios del ambiente en el cual significan.

## CULTURA Y COMUNICACIÓN

En los apartados anteriores se expuso el vínculo entre el análisis del cuerpo y los ejes de identidad y de comunicación. En ambos casos, fue inevitable hacer referencia a la cultura y por eso este apartado se dedica a esta última. Cuando Héctor Schmucler (1994) propone pensar la comunicación y la cultura plantea:

Para empezar, deberíamos establecer, conceptualmente, una barra entre los dos términos (comunicación, cultura) que ahora articulan y destacan sus diferencias con una cópula. La barra (*comunicación/cultura*) genera una fusión tensa entre elementos distintos de un mismo campo semántico. El cambio entre la cópula y la barra no es insignificante. La cópula, al imponer la relación, afirma la lejanía. La barra acepta la distinción, pero anuncia la imposibilidad de un tratamiento por separado. (P. 7).

El argumento del uso de la barra puede resultar extenso y, sin embargo, necesario. Por su parte, Néstor García Canclini propone entenderlo desde el concepto socio-semiótico de cultura. Es decir, tanto la cultura como la comunicación serían las caras de una misma moneda (como lo enuncia Schmucler) y agrega que solo para analizarla se pueden recortar “por un artilugio metodológico, analítico”:

Hay otra dirección que veníamos describiendo a propósito de los valores, según la cual *la cultura es vista como una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad*. La cultura no es un suplemento decorativo, algo para los domingos y para las actividades de ocio (...) sino algo constitutivo, presente también dentro del trabajo, en las interacciones cotidianas, en la medida en que en todos estos lugares hay un proceso de significación. Esto lleva a algunas consecuencias importantes que rebaten las distinciones brutales entre cultura y sociedad, o entre lo material y lo simbólico. (Canclini, 2009, p. 40).

Entiende que todas las prácticas sociales contienen una dimensión cultural, pero no todo en esas prácticas sociales es cultura.

“Toda conducta está *significando* algo, está haciéndonos participar de un modo particular en las interacciones sociales” aclara García Canclini (2009). A fin de graficar una situación recurrente: un niño va al entrenamiento, al cual podemos situar en el campo lúdico deportivo. En ese contexto circulan significaciones compartidas entre pares. El niño que tomamos por ejemplo asiste al entrenamiento de su deporte vistiendo un equipo alusivo al jugador estrella del momento, todos sus compañeros lo ven impresionados y esperan que ese día haga algún movimiento similar al jugador profesional. Traslademos ese ejemplo a una clase de salsa para nivel intermedio<sup>10</sup> y veremos que algunos asistentes tendrán zapatillas de baile. Usando palabras del autor, ese acto material, físico y económico muy concreto está cargado de significaciones, ya que vemos un calzado similar a los demás que por sí mismo no vale.

En ambos ejemplos existe un objeto con una carga simbólica compartida entre quienes participan en cada situación que genera expectativas vinculadas a los objetos en cuestión (la camiseta en el entrenamiento, las zapatillas en la clase). En ambos casos la dimensión social y la dimensión cultural definirán la legitimidad del uso que cada sujeto haga del objeto signo en la dimensión simbólica.

Es interesante el ejemplo para retomar el axioma de Watzlawick acerca de la imposibilidad de no comunicar. García Canclini enfatiza en la dimensión cultural y las prácticas sociales de los sujetos, en tanto que Watzlawick lo denominó interacción, es decir, acción entre individuos, y luego advierte que existen algunos factores condicionantes. Y la cultura es uno de ellos a pesar de que este último autor no lo exprese en esos términos.

Esto es, siempre que entendamos que el sujeto decide por propia voluntad usar el calzado aun cuando en el ambiente salsero no es condición para pertenecer, la utilización del mismo deviene simbólico (y por tanto comunicacional) en cuanto en ese contexto el calzado es rápidamente reconocido y valorizado. Así, pues, quienes calzan zapatos o zapatillas de baile expresan de manera no verbal el modo en que quieren ser reconocidos por lo que actuarán en consecuencia. En ningún momento, estos elementos son excluyentes de la identidad propia del

---

<sup>10</sup> En las clases los grupos se diferencian entre inicial y avanzado. El primer grupo está conformado por quienes toman sus primeras clases y comienzan a conocer la música y los pasos básicos para bailar en pareja. El otro grupo es muy heterogéneo. A grandes rasgos, en avanzados participan quienes pueden bailar en un social e improvisar pasos porque ya aprehendieron ciertos comportamientos propios del baile.



salsero, pero sí le permiten al sujeto observador tomar estos objetos y las interacciones que plantean al momento del estudio para materializar rasgos identitarios.

El concepto de capital y de habitus de Bourdieu que podemos utilizar para analizar lo que ocurre en este ejemplo es, en otro campo de conocimiento y en otra época histórica, lo que retomamos de Flora Davis en términos de comunicación no verbal, o Jean Marie Floch desde la semiótica. Porque la existencia del calzado exclusivo para baile condicionará las posibilidades de comportamiento de su dueño o dueña e influirá en la mirada del observador que estudie al sujeto y al objeto en contexto.





## Tres. MARCO METODOLÓGICO

*“El bailar se presenta entonces, como el acto de crear espacio-tiempo a través de un mundo que aparece cuando el cuerpo se mueve”.* María Julia Carozzi.

Toda investigación inicia con una pregunta basada en algún aspecto de la realidad. Este trabajo se centra en cómo se construye la identidad salsera platense a partir de los movimientos y comportamientos de los cuerpos en clases y fiestas durante el periodo 2011-2013.

Para responder a esta pregunta, la construcción del objeto de estudio se centró en el cuerpo de quienes pertenecían a grupos vinculados a prácticas salseras, en cómo actúan al ser participantes de clases y fiestas (comportamientos) y cómo afectan los movimientos de unos y otros al bailar en pareja: la interacción y las características del baile individual en tanto sujeto. Ahora bien, en la ciudad de La Plata existen cientos de personas que toman clases de salsa o se vinculan de alguna manera con el ambiente salsero.

Con el conocimiento que tenía acerca de la existencia de estilos y variantes del baile, adopté a la Agenda Salsera<sup>11</sup> como guía y marco de selección de clases y fiestas debido a la legitimidad que adquirió en el ambiente entendiendo que democratizaba la difusión de actividades sin discriminar estilos ni profesores.

La meta planteaba identificar un grupo a seguir, al tiempo que pudiera focalizar un circuito salsero dado que necesitaba restringir las opciones a fin de poder participar de cada situación ofrecida. Tal fue la delimitación, que comenzaron a repetirse los nombres de los referentes en las charlas que mantenía con personas del ambiente.

Quedaron fuera de observación de clases los profesores que no participaban de las fiestas y encuentros sociales en el período 2011-2013; quienes no eran reconocidos como profesores con trayectoria a pesar de que daban clases y bailarines que no asistían con cierta frecuencia.

Habiendo comenzado mis primeras aproximaciones con una mirada cualitativa, comprendí que era necesario seleccionar una muestra representativa centrada en la cantidad de personas, frecuencias de encuentros, cantidad de clases a observar a fin de poder hacer un seguimiento.

La misma reúne integrantes de diferentes grupos (de cursos o clases) que frecuentaban los mismos espacios sociales sin mezclar sus estilos de baile individuales. Me centré en una selección de alumnos vinculados a 15 profesores de baile, sumado a quienes no tomaban clases, pero sí participan de las fiestas y encuentros sociales. A fin de que los lectores puedan dimensionar la muestra quedó conformada, la cantidad de personas variaba entre 150 y 200, en promedio, en las fiestas.

Sin embargo, toda esta recopilación hubiera permitido sólo una mirada acerca de cómo entender a los comportamientos del cuerpo salsero y los estilos que se practicaban en La Plata entre 2011 y 2013: la mía en tanto aprendiz y observadora.

En un artículo publicado en la edición número 72 de la revista Razón y Palabra, Gómez-Diago (2010) se centra en un punto interesante en relación con la investigación en el de campo de la Comunicación:

La implementación de la triangulación metodológica es, si cabe, más necesaria cuando nos referimos a la comunicación debido a la multiplicidad de factores y actores envueltos en ella. De esta manera, cuando investigamos desde la comunicación, debemos tener en cuenta diversos agentes, condiciones y elementos que integran el específico asunto que queremos estudiar.

Y este punto es clave para entender la complejidad del marco metodológico y como se desarrollará el análisis.

Lo que la triangulación implica no es la combinación de diferentes tipos de datos *per se*, sino más bien el intento de relacionar tipos de datos de forma que contrarresten varias posibles amenazas a la validez de nuestro análisis (Hammersley, 1994, p. 251)

Para comprender cómo el cuerpo de un sujeto adopta ciertos comportamientos que le permiten construir su identidad salsera no alcanza con adoptar una perspectiva comunicacional y ciertas técnicas de análisis de algún tipo de texto, en este caso, el texto no verbal con el que se comunican los cuerpos. Es imprescindible conocer las significaciones que valorizan ciertos comportamientos y movimientos, su historia, las tensiones, entre otros factores que solo pueden ser aprendidas en el campo. De esta manera, siendo investigadores reflexivos podremos reconocer las palabras con las que describimos aquello otrora desconocido y las que in-corporamos en el campo

---

<sup>11</sup> La Agenda Salsera fue un emprendimiento de una salsera que sintió la necesidad de centralizar la oferta de clases y eventos para que quienes quisieran difundir lo que ofrecían, pudieran hacerlo sin condicionamientos económicos y quienes buscaran espacios, pudieran encontrarlos. Su origen fue una cadena de mail semanal que ante tanta demanda necesito otra estructura.



para contar con los conocimientos suficientes que nos permitan definiciones más acabadas de una realidad siempre infinita, siempre cambiante.

De hecho, en su libro, “La comunicación no verbal”, Mark Knapp (1982) ofrece una posible guía facilitadora para hacer un registro de las primeras impresiones observadas en los sujetos a fin de lograr un análisis global advirtiéndolo:

“La interferencia en las situaciones humanas de observación será mucho más perturbadora si las examinamos sin contar con ningún tipo de perspectiva o sistema de observación. Necesitamos saber qué hemos de mirar y cómo registrarlos si tenemos que volver a mirarlo más tarde.” (pp. 341-342).

Es por ello que dedica un capítulo a pensar en la importancia de la elaboración del registro de la conducta no verbal considerando tanto las notas que se tomen por escrito como la captura de imágenes audiovisuales.

De la misma manera que Jean Marie Floch (1991) lo hace junto a su equipo, Knapp (1982) se centra en la importancia de definir exactamente lo que se quiere observar de la conducta y las posibilidades de descripción que se permitirá a fin de construir las categorías que servirán en la investigación.

“Después de haber trabajado con las categorías separadas durante cierto tiempo, inténtese observar un acontecimiento de comunicación utilizando las nueve categorías a la vez. Compare sus propias observaciones con las de otro observador y, a ser posible, con las de dos (o más) comunicantes. El análisis de las propias observaciones puede ser más válido que cualquier sistema de notación que se pueda proponer en este momento” (p. 353).

Siendo que esta investigación las anotaciones son de una sola persona y que mi interés para la revisión de las anotaciones que realicé en el campo no pretendía alterar la mirada de los salseros que estaba observando, en más de una oportunidad solicité a los participantes de las fiestas que me dijeran a qué estilo pertenecía alguien que estuviera en la pista y que lo argumentara. De esa manera obtuve datos que me permitieron ajustar mi capacidad de análisis del cuerpo de salseros. Por ejemplo, aprendí a centrarme en las manos de las mujeres, en la lengua de los hombres (hay una tradición o *vicio* del baile que vincula cierta formación de un estilo con hacer muecas al bailar), comencé a ejercitar la escucha de la clave musical en relación con los pasos de los bailarines, etc.

Para la observación, el período que se tiene en cuenta aquí comienza en 2011 cuando se sistematizó la publicación de clases a partir de cadena de mails, *sociales* (eventos sociales salseros) y fiestas salseras y finaliza el 2013 cuando comenzó a ganar espacio la bachata prejuugada por los mismos salseros como una moda pasajera que reunió en las clases salseros de diferentes formaciones de baile. Con el tiempo, esta última se consolidó en un circuito independiente para clases y fiestas. En la actualidad en algunos *sociales* y fiestas de estilo mambo se alternan temas de salsa y de bachata permitiendo que ambos públicos compartan espacios.

A fin de contar con una guía que me permitiera revisar el modo en que fui prestando atención a algunos detalles de los comportamientos y los ambientes, al tiempo que diera cuenta del proceso de naturalización que comencé a vivir como casi salsera, durante el período de conocimiento del ambiente llevé un registro escrito de apreciaciones de las fiestas y *los sociales*.

En el registro de campo contabilicé la asistencia a 23 fiestas (entre las que cuento sociales y presentaciones de bandas), 11 clases en calidad de observadora (no como aprendiz), 10 meses de clases como alumna (dos días por semana destinados a cada estilo) y casi 2 meses para la preparación de dos coreografías durante el período que contempla desde febrero 2011 a enero de 2012.

Para analizar los comportamientos filmé tanto clases como fiestas y sociales en las que se me permitió usar la cámara. Por cuestiones de tranquilidad para los alumnos de las clases, intenté no filmar rostros. Los planos son abiertos para que se pueda apreciar el movimiento del cuerpo entero cuando son clases y varían en las fiestas según la disponibilidad del lugar reuniendo un total de 457 minutos de grabación (algo más de siete horas y media). Y en la medida que se me permitió una entrevista grabada, la captura se realizó en Mp3. De estas últimas, solo 3 pudieron ser registradas y correspondieron a los dueños de tres lugares representativos donde se daba clase: La Clave, La Colmena y La Rumba, todas transcriptas. A esto se suman dos entrevistas en las cuales se me permitió tomar nota.

En principio, la intención fue no desestimar ningún testimonio porque cada persona me podía aportar diferentes aspectos de la enseñanza y del aprendizaje de la salsa. Es decir, todos los salseros hacen al ambiente salsero y a su identidad, todos tienen voz en un primer momento. Sin embargo, en las dinámicas sociales, el valor que se le da a cada testimonio en términos de relevancia difiere dentro del mismo ambiente y eso es algo que fui determinando con la experiencia en el campo.





En el estilo mambo destacaban los profesores que habían tenido la oportunidad de ser parte de la compañía Saoco<sup>12</sup> o quienes tenían muchos años de perfeccionamiento ya sea en clases que tomaban en Capital Federal o por su frecuente asistencia a las fiestas en ambas ciudades.

Mientras que en el estilo cubano, los nombres que más destacaban eran de un señor y su hijo, dos cubanos que se asentaron en la ciudad siendo emprendedores de diferentes propuestas para los salseros locales. Por su parte, un tercer cubano era visto como alguien a respetar, pero por fuera del circuito que había delimitado debido a las características mencionadas. Cita Rosana Guber (2001):

En suma, las etnografías no sólo reportan el objeto empírico de investigación –un pueblo, una cultura, una sociedad— sino que constituyen la interpretación/descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó. Una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la "realidad de la acción humana" [Jacobson 1991:3 (en Guber 2001, 14)].

Rosana Guber (2001) advierte sobre la importancia de la reflexividad, necesaria para el investigador y que contempla tres dimensiones:

Para que el investigador pueda describir la vida social que estudia incorporando la perspectiva de sus miembros, es necesario someter a continuo análisis –algunos dirían ‘vigilancia’- las tres reflexividades que están permanentemente en juego en el trabajo de campo. (P. 48).

Estas son: la reflexividad del investigador en tanto que miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador en tanto que investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, su habitus disciplinario y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio, que es el objeto de conocimiento del investigador.

Siendo consciente de esta perspectiva, en más de una oportunidad compartí los textos con personas tanto del campo de la comunicación, como de otros a fin de revisar la necesaria claridad y veracidad de las producciones parciales. En el mismo sentido lo hice en grupos privados de Facebook® obteniendo intercambio de experiencias que no había logrado en conversaciones presenciales. Retomo de Guber (2005):

Los datos no provienen exclusivamente de los hechos ni los replican, porque después de la intervención del investigador pasan a integrar sus intereses y a encuadrarse en su problema de investigación. (...) pone especial cuidado en que sus intereses y sus objetivos no diluyan incontroladamente la realidad social que quiere conocer, ya que pretende que ese conocimiento no sea ni etno ni sociocéntrico. La tensión entre el bagaje del investigador y la originalidad del campo recorre, como en otras ciencias, la totalidad de esta disciplina, pero tiene en ella aspectos distintivos, particularmente en el trabajo de campo. (P.85).

Lo interesante de este ejercicio permanente es la imposibilidad de conceptualizar prácticas y comportamientos haciendo uso de palabras ajenas a las generadas por los nativos. Es decir, a pesar de que intente describir los comportamientos observados como un actor externo, el hecho de participar en el ambiente condiciona la descripción en el uso de algunas palabras. Desde luego, se tiene en cuenta la aclaración que hace Guber (2001) en tanto los datos de campo son resultado de la relación del investigador con los sujetos del campo.

En su libro “Epistemología de la comunicación”, Sandra Valdetaro plantea el dilema que enfrenta un investigador ante su investigación en el campo de las Ciencias de la Comunicación.

Todo ello tiene que ver con las maneras de construir el conocimiento científico: si desde la teoría, o desde los hechos. Y, además, qué lugar ocupa el sujeto (el investigador) en dicho vínculo: esto es, cómo se relaciona un sujeto con hechos y teorías; ¿se relaciona de manera directa? ¿Se relaciona de otros modos? ¿Se encuentra involucrado o no el investigador con aquello que investiga? (Valdetaro, 2015, p.23).

Encontrar un lugar desde donde concretar la investigación conllevó una revisión del estado de situación en el que me encontraba permanentemente dado que al momento de estar en campo observaba, comparaba e investigaba prácticas que comenzaba a aprehender<sup>13</sup>. Sin embargo, algunos salseros con quienes hablé solicitaban no ser grabados por miedo a dar datos inciertos dado que sabían mi interés por el objeto de estudio que estaba desarrollando. En más de una oportunidad me fue solicitado no grabar ni decir el nombre.

Una vez delimitado el objeto de estudio comprendí que mi lugar era como observadora participante porque tenía relación directa con los sujetos que conformaban el objeto de estudio. Sin embargo, siempre mantuve la

<sup>12</sup> Escuela de baile de prestigio por la calidad de bailarines que forma con sede en Capital Federal.

<sup>13</sup> Hay dos tipos de experiencias en la relación al objeto de estudio: las veces que asistí a clases para filmar de modo general los momentos de las mismas y los pasos que se enseñaban, el hecho de consultar el permiso sólo con las y los profesores incomodaba a los participantes porque se sentían invadidos. En cambio, cuando tomaba las clases, conversaba con mis compañeros y les contaba acerca de la investigación, no sólo entendían como algo natural que filmara sino que además podíamos conversar acerca de los relatos con los que se formaron en el ambiente así como intercambiar opiniones acerca de lo que cada uno sabía.



distancia suficiente para no ser identificada en ningún subgrupo salsero. De hecho, cuando me vi participando por elección propia de determinadas fiestas ignorando otras, decidí alejarme del ambiente a fin de hacer prevalecer una mirada analítica por sobre una emocional. Rosana Guber (2001) evidencia la carga con la que cuenta el sujeto investigador:

El trabajo de campo es un segmento témporo-espacialmente diferenciado del resto de la investigación, el investigador cree asistir al mundo social que va a estudiar equipado solamente con sus métodos y sus conceptos. Pero el etnógrafo, tarde o temprano, se sumerge en una cotidianeidad que lo interpela como miembro, sin demasiada atención a sus dotes científicas. (P. 48-49).

Estas preocupaciones vinculadas a la participación como investigadora y aprendiz al mismo tiempo encontraron un equilibrio al reflexionar sobre la propuesta que hace Lins Ribeiro (1999) acerca de la conciencia práctica:

La noción de conciencia práctica implica que los agentes sociales, en su contexto cotidiano, dejan de monitorear activamente distintas fuentes de información. Estas entran en el desarrollo de las acciones de los actores como supuestos, como “lo dado”. Esta fijación, de los elementos constitutivos de los contextos significantes para las interacciones, está dada por la rutinización de los encuentros sociales en el cotidiano de los agentes sociales (...) La ‘conciencia práctica’ se diferencia del inconsciente en que no existe ninguna barrera entre ella y la conciencia. Ella es fuente básica de la reproducción de la vida social, ya que crea la confianza en que los parámetros de monitoreo mutuo de las acciones están presentes creando el contexto compartido y no problematizado. La rutina y la previsibilidad son fuentes de seguridad. (P. 195-196).

Y es al entendernos siendo parte de un grupo con determinados códigos que nos acepta e involucra en su rutina cuando podemos reflexionar sobre cómo nos vinculamos con el objeto de estudio.

En este sentido, encontramos en la recopilación de Carozzi (2011) la aclaración que Hernán Morel hace respecto de la necesidad del uso de las palabras en el trabajo del baile:

Ahora bien, a pesar de que la ejecución del baile propiamente se presenta como una suerte de comunicación ‘muda’, podríamos decir que no por ello la ejecución dancística está separada de las ‘palabras’. Particularmente en contextos sociales vinculados a las milongas porteñas, es frecuente que los bailarines participantes empleen una diversidad de apreciaciones verbales para clasificar, valorar y evaluar en situaciones determinadas, las ejecuciones de los *performers* y sus modalidades deseables de movimiento. (P. 189).

La comunicación no verbal está presente en toda interacción humana. Comprende aquellos aspectos no verbales o ajenos al habla. Ello no significa que se ignoren los condicionamientos que la verbalización de estos conlleva ni se descarte la problematización por el uso de determinadas palabras.

En este trabajo los comportamientos del cuerpo cobran protagonismo en tanto texto tal como fuera expresado a partir del trabajo de Floch (1991) en el metro en París. Se considera texto al trayecto que los salseros realizan desde la puerta de ingreso hasta la pista en las clases y las fiestas o *sociales* a fin de diferenciarlos de los no salseros.

En lo que respecta al análisis propiamente dicho, a fin de que los trayectos no sean condicionados por diferentes variables (diferentes sujetos, diferentes canciones, etc), se tomó como muestra comparativa la interacción de los participantes de las fiestas durante la realización de ruedas de casino.

Tal como se describirá cuando sea pertinente, la rueda de casino consiste en que las parejas conformen una rueda (círculo) y que todas al mismo tiempo realicen la figura que indica uno de los participantes denominado *cantador*. De esta manera, la segmentación de los cuerpos y los comportamientos que debieran ser iguales, permiten la diferenciación según las particularidades de cada estilo y cada sujeto en las mismas condiciones y con la misma canción.

La lectura de los cuerpos en este caso necesita de ciertos saberes previos vinculados a la historia del baile y la adaptación del mismo en la ciudad para comprender los códigos a los que se hace referencia al bailar. Es por ello que antes del análisis propiamente dicho, realizaremos un recorrido por cada estilo.



## Cua. LUGARES SALSEROS

En este segmento se describirán diferentes espacios salseros y particularidades que permiten rastrear rasgos identitarios en los salseros en términos generales. El objetivo es comprender prácticas y características retomando lo ya expresado acerca de la conformación de la identidad que se manifiesta con mayor presencia en unos contextos y no en otros. Para ello, es fundamental recordar que existen dos estilos de baile bien diferenciados que remiten a distintos momentos históricos y geográficos.

En la historia global de la salsa se plantea que el término *salsa* no existe ni como género musical, ni como ritmo, sino que es el modo que comercialmente se encontró para aglutinar diferentes ritmos y darle una entidad propia<sup>14</sup>.

La elección del nombre es incierta, hay quienes lo asocian al tema musical “Échale salsita”, hay quienes se lo atribuyen a un programa de radio y otros, a una discográfica. Lo cierto es que al decir *salsa* se homogeneizan ritmos provenientes de diferentes países del Caribe y orígenes musicales diversos que llegan a nuestro tiempo. Calvo Ospina (1996) realiza un recorrido histórico por Cuba y por barrios latinos de Estados Unidos de manera paralela a fin de explicar qué es la salsa que conocemos en la actualidad: una mezcla de ritmos que le dan sabor al baile.

Siendo que esos dos países desarrollaron la salsa con llegada internacional, dentro del ambiente salsero platense también se distinguen dos grandes grupos tanto en el baile como en ciertos rasgos de los comportamientos: el estilo mambo de origen vinculado inmigrantes caribeños en Estados Unidos, con influencia del jazz, y el estilo cubano (en La Plata algunos lo denominan timba por las características musicales) ligado a la tradición cubana, a la ascendencia africana que pobló la isla en condición de esclava mixturada con las tradiciones europeas colonizantes y las culturas originarias.

### LA HABANA TIENE UN SABOR DIFERENTE (Alexander Avreu y Havana D'primera)

La actual salsa platense se consolida en la segunda mitad de la década de 1990. Según el historiador Sergio Pujol, las primeras orquestas de salsa se remontan a la década de 1930 en Capital Federal, sin embargo, en La Plata (ubicada a 60 kilómetros) la historia es difícil de rastrear.

Con el objetivo de dar contexto al desarrollo de la salsa en la ciudad, tanto los seguidores de la salsa estilo mambo como la salsa estilo cubano remiten a 1996-1998. En aquellos tiempos había cuatro personas destacadas del estilo mambo que en la actualidad no participan del ambiente y por ese entonces, llegaba a La Plata un cubano que marcó su impronta en los grupos actuales<sup>15</sup>.

Lo cierto es que esos cuatro profesores (tres hombres y una mujer) comenzaron dando clases que en la actualidad son catalogadas de básicas, sin muchas variantes. En esas clases se formaron profesores actuales, que también en algún momento ingresaron a la Compañía Saoco<sup>16</sup> de Capital Federal o que de manera autodidacta comenzaron a practicar para perfeccionarse.

Ahora bien, de la única entrevista que me permitió grabar un referente local oriundo de Cuba, en agosto 2015, destaco que una dinámica entre salseros tan naturalizada en este último tiempo resultara relativamente nueva en el ambiente. La descripción que hizo el cubano de cuando llegó a La Plata difiere considerablemente de las prácticas actuales:

La gente se movía con pasos básicos extraños, tipo gimnasio. Y a eso le llamaban ‘salsa’... Yo venía con un grupo de personas y ahí mismo paré y dije ‘no, permiso, bailamos con las chicas’. Y todas me viraron la espalda como diciendo ‘¿y este loco?’ Me sorprendí... Y ahí me dijeron ‘no Cuba, ven pa’cá, eso no es así’... Yo no podía entenderlo.

Él comenzó a trabajar los códigos entre los salseros por el solo hecho de presenciar situaciones que contradecían su tradición, por ejemplo, que las mujeres rechazaran la invitación a bailar en la pista. Según recuerda,

---

<sup>14</sup> Calvo Ospina (1996); sitios de internet SalsaOpen.com y Salsaybachata.com.

<sup>15</sup> Dado que el fin de este trabajo se centra en la lectura del baile, la reconstrucción histórica queda limitada por datos que fueron surgiendo, producto de participar activamente en el ambiente.

<sup>16</sup> El Profesorado de Ritmos Caribeños Saoco fue creado en el año 2002. Desde entonces formando a los mejores representantes de la movida salsera en Argentina. En: [https://www.facebook.com/pg/Saoco-Profesorado-de-Ritmos-Caribe%C3%B1os-130609985470/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Saoco-Profesorado-de-Ritmos-Caribe%C3%B1os-130609985470/about/?ref=page_internal).



antes de su llegada, habían comenzado a dar clases dos hermanos oriundos de la isla y él entendió que en la ciudad debía enseñar a reproducir el sentimiento de *cubanía*<sup>17</sup> entre quienes quisieran conocer su versión.

Él junto a su hijo han emprendido bares y espacios destinados al baile cubano y su música en diferentes oportunidades. De estos emprendimientos surgieron profesores del estilo cubano que en la actualidad transmiten el baile como si les fuera propio. Otros han combinado ambos estilos logrando perfeccionar su técnica para las competencias, y agregando elementos culturales que comparten en los bailes sociales.

En palabras de este bailarín, el mambo permitió mejorar la técnica de baile haciendo que los bailarines se luzcan más. Sólo reniega de la frialdad con que algunos priorizan las posturas antes que “gozar” porque “pierden el sabor”.

Parte importante de la historia platense y los lugares típicos del ambiente es La Clave. A pesar de comentarios negativos sobre el mantenimiento y la falta de ventilación, era un lugar asegurado para concretar fiestas y eventos salseros. En los años en los que focalizo mis observaciones, en La Clave se llevaron a cabo las competencias regionales del Salsa Open (la competencia de mayor trascendencia dado que es el primer paso para llegar a la final internacional), la noche de gala para el cierre del taller de salsa y bachata a cargo de la múltiple campeona internacional de salsa Alién Ramírez y el cierre de año de las clases de numerosos profesores locales.

En una entrevista que le hice al dueño en septiembre de 2015, explicó que característica del lugar era la salsa estilo mambo porque encontraba que quienes bailan este estilo son “más abiertos a conocer diversos ritmos” y a no defender únicamente determinados aspectos. Por eso sostuvo que «las modas necesitan un espacio y que a veces son ritmos que llegan para quedarse. Así ocurrió con la bachata». En ambos casos encuentra que el atractivo y masificación se da por la simpleza del paso básico ya que «con pocas clases se puede pisar la pista».

De ese momento a la actualidad, algunas prácticas dentro del ambiente fueron cambiando y el contexto social también. Cuando comencé a frecuentar las clases y las fiestas las invitaciones a bailar las hacía quien quería bailar, los rechazos casi eran nulos, algunos tomaban la iniciativa de improvisar pasos en los laterales de la pista para no perder la oportunidad de bailar y algunas mujeres habían aprendido a llevar para compensar la escasez de hombres en las fiestas y los *sociales*.

En el período 2011-2013 también existían otros grupos de salseros que compartían fiestas, pero que se caracterizaban porque sus profesores proponían otro modo de entender el baile. Había dos parejas de profesores según mis observaciones. Ambas fomentaban en sus alumnos la diversión al bailar y el conocimiento de la música en la medida que despertara su interés por la misma. No así, la cultura cubana. En estas clases se podían detectar personas mejorando su baile cada día y personas que sólo encontraban un espacio para socializar. Para poder diferenciarlas era necesario mirar el modo en que algunos descansaban y charlaban mientras otros continuaban bailando aun cansados.

En una entrevista a uno de ellos en octubre de 2015 el grabador en Mp3 falló por lo que extraje en un documento una síntesis de ideas:

La rivalidad de los estilos me parece que es algo más argentino que cubano o *yanqui*: el argentino es más cubano que el cubano. Me molesta el fanatismo. De hecho, en la escuela, nuestra bajada de línea es que no se fomente el fanatismo por algún estilo. Aquí se bailaba rueda.

Para este profesor lo importante era que los aprendices adquirieran aspectos característicos de todos los estilos porque bailar salsa abarca todo.

Para mí, cerrar la cabeza es el problema. Para ser un buen rumbero hay que saber bailar, cantar y tocar rumba. El baile es algo cultural, es una herramienta comunicacional, sobre todo en lo social para acercarse a una persona. El cubano baila para eso.

Actualmente, algunos aprendices del estilo cubano en La Colmena, centro cultural que cerró sus puertas en 2017, a partir de investigar y proponer grupos autodidactas, lograron desarrollar fiestas caracterizadas por esta perspectiva al punto de bailar fusionando pasos de los estilos de salsa con los denominados estilos urbanos y sus derivados como el hip-hop, el samba, la salsa venezolana, entre otros.

En todos los casos propuestos, las posibilidades de movimientos de los cuerpos se ven limitadas o potenciadas por el modo de comprender la música y el cuerpo. Aun cuando se exigen movimientos específicos en las clases,

---

<sup>17</sup> Es un término que utilizó en la entrevista que le hice en agosto de 2015 para referirse a la cultura cubana propia de un oriundo de la isla. Luego la detecté cada vez que dio un taller de salsa o de cha-cha-chá. → Aclarar el origen de *cubanía* y que sólo lo escuché dicho por él.



en todos los casos se recuerda la importancia de sonreír y “pasarla bien”. Y esta premisa de las clases también se ve en las pistas más allá de la competitividad que surgiera de la necesidad de ser reconocido dentro del ambiente.

A continuación, sólo se describirán los aspectos observados únicamente en la ciudad de La Plata durante el período 2011-2013. Tomando como punto de partida el análisis que Floch (1991) realizó acerca de los trayectos de los usuarios del subte en Francia, tomaré los trayectos que los salseros realizan en los espacios propios del ambiente.

Si el estudio francés comprendía al recorrido desde las bocas de entrada hasta las plataformas de espera del subte, aquí se tendrá en cuenta el segmento que va desde la puerta de acceso a los lugares de reunión hasta la pista de baile. La segmentación de los cuerpos, corresponden otra etapa de observación.

Estos recortes se deben a que desde una perspectiva semiótica, decimos que para que haya un signo que signifique, debemos atribuirle «un valor a una forma (significante o representamen) como efecto del conjunto de las posibilidades de su integración contextual junto a otras formas (significantes o representámenes)» (Magariños de Morentín, 2008, p. 19), eso posibilita construir el valor sintáctico de la forma de cada signo en cuanto pertenecientes a una determinada semiosis, en este caso indicial. Por su parte, Jean Marie Floch lo expresa advirtiendo que fuera del texto no hay salvación, es decir:

El contexto en el que se inscriben o en el que aparecen los objetos de sentido -el famoso ‘contexto de la comunicación’- se tomará en consideración... a partir del momento en el que él mismo se aborde como un objeto de sentido, como un 'texto'. (Floch, 1991, p. 21).

Sin perder de vista los conceptos formulados por los autores anteriormente citados, considero importante describir los puntos de encuentro (lugares) más frecuentados en el ambiente para, así, delimitar los segmentos de los trayectos y para analizar los cuerpos. Es decir, si los comportamientos de los cuerpos salseros son el texto para analizar, los lugares son los espacios físicos que hacen a los contextos donde se ponen en juego las significaciones. En este sentido, la denominación *salsera* por parte de quienes organizan los encuentros limitan las posibilidades de valores a asignar a los significantes. Por ejemplo, cuando realizan un encuentro de baile en una plaza, la convocatoria se difunde con la denominación *plaza salsera*.

Recordemos que la elección del período 2011-2013 en la ciudad de La Plata permitirá diferenciar con mayor facilidad los espacios dedicados a uno u otro estilo de baile dado que también era entendido de esa manera por los mismos salseros<sup>18</sup>.

## LUGARES DE REFERENCIA

Entendemos que ser salsero es un rasgo identitario de un sujeto que adopta ciertas prácticas sociales y elige ciertos consumos culturales (García Canclini, Chiriguini, Giménez), actúa mediante determinados movimientos corporales y comportamientos (Le Breton, Hall, Davis, Carozzi) y lo podemos leer desde cierto *habitus* propio del campo salsero (Bourdieu, Lahire). Desde esa perspectiva y con esos conceptos presentes comenzaremos las descripciones.

Hasta 2013 existieron dos estilos del baile de salsa bien marcados en la ciudad: mambo y timba. Cada uno difería en algunas características propias de la composición musical y en el modo de entender cómo el baile acompaña a la música. Esto último llevará más adelante a analizar los cuerpos a partir de segmentar sus movimientos.

En el período 2011-2013 existían dos espacios de referencia para cada estilo, La Clave y La Colmena. Ambos espacios abrían sus puertas para todo público a un precio similar que en relación con otro tipo de boliches bailables resultaba más económico, a pesar de que en el ambiente salsero se consideraba excesivo dado que los salseros tienden a salir todos los fines de semana y pagan la entrada tanto hombres como mujeres, mientras que en los boliches bailables sólo pagaban los hombres y hay más posibilidad de rotación de públicos<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> El cambio de algunas características en el modo de bailar y la reconfiguración de los grupos de alumnos a partir de 2013 se vio afectada por la irrupción de la bachata que comenzó como un ritmo de moda para pasar a ser un circuito de baile independiente. Esto llevó a que los salseros de los dos estilos combinaran ambos ritmos para generar pasos nuevos que no hubieran ocurrido de otra manera. Más tarde, en 2017 ex alumnos de un profesor formaron un circuito de fiestas fusionando ritmos ajenos a la salsa y la cultura salsera.

<sup>19</sup> El pago de la entrada en estos lugares no siempre es un impedimento de acceso. En numerosas oportunidades, un bar ofrecía preinscripción en una lista hasta cierto horario previo a la apertura a fin de pagar la mitad de la entrada o quedar exentos, según la



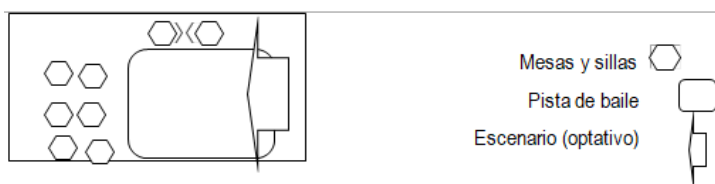


Por otro lado, se tienen en cuenta los encuentros sociales identificados por los propios salseros como *los sociales* que se realizaban en el club Claridad domingos a la tarde, en el Centro Cultural El Pasillo de las Artes y en la plaza Malvinas viernes o sábado a la noche. En estas oportunidades, la convocatoria se hacía en todas las clases de baile sin distinción de estilos y no se cobraba entrada. Generalmente, alguien del ambiente con inclinación a ser DJ o con la intención de promover su grupo de baile, pedía permiso municipal para usar los espacios públicos con un fin recreativo para los mismos salseros.

La síntesis de la propuesta de este trabajo se dio en el encuentro de bandas salseras concretada el 24 de abril de 2011 en plaza Italia. Aquel domingo, un escenario alto desde donde se formaban dos filas de vallas recreaba un espacio similar al que se repetía en todos los espacios salseros: un sector para músicos, un sector para las parejas que bailaban y otro, detrás de las vallas, para quienes esperaban su turno de baile o sólo escuchaban a las bandas.

Las bandas y los DJs etablan un tipo de comunicación con los bailarines que consiste en que los primeros proponen ritmos y canciones mientras que los segundos eligen si bailan o no. La iniciativa de bailar es una respuesta positiva para los músicos por lo que se entiende que el espacio inmediato cercano al escenario debe ser la pista de baile. Quienes decidan no bailar, se mantendrán fuera de la pista durante todo el tema.

En la figura se ve un esquema con la distribución de los espacios con mayor frecuencia encontrada en la participación en el campo.



A continuación, se describirá cada uno de los lugares teniendo en cuenta las prácticas de los grupos y los comportamientos de los sujetos en ellas.

Figura 1. Esquema de la distribución del espacio: mesas alrededor de la pista y el espacio de baile cercano a la fuente de sonido (banda o parlantes).

## LA CLAVE

Este bar, en actividad hasta febrero de 2020, se encontraba en calle 50 casi esquina 5 y era conocido por ofrecer milongas, peñas y fiestas de salsa. Usualmente, los sábados a la noche se destinaba a la salsa, preferentemente de estilo mambo. Con la irrupción de la bachata como moda, y luego como parte del circuito platense de bailes, la bachata obtuvo su día los domingos, aunque también se encontraba en el repertorio de las fiestas de salsa.

El portal de entrada era un garage transformado en recibidor que generaba una puerta de acceso enfrentada a la ventanilla de la boletería. Por este motivo, una suerte de hall de entrada dificultaba saber con anticipación la cantidad de asistentes en cada fiesta.

Al ingresar, un pasillo lleno de mesas y sillas conducía hasta el fondo donde se encontraba la barra de tragos. Paralelo al pasillo, se extendía la pista de baile conformada por un piso de madera y un espejo en la pared de algo más de dos metros de altura por el largo de la pista.

Las luces eran tenues, pero permitían identificar tanto lo que ocurría en la pista como en las mesas. El sonido tenía el volumen justo para no ser un impedimento grande al momento de conversar. No obstante, algunos DJs invitados han elevado el volumen en algunas fiestas.

Cuando en las fechas reservadas, se presentaban coreografías de profesores y bailarines semiprofesionales y profesionales, toda la pista se convertía en el escenario mientras que el pasillo era el lugar de los espectadores. No había iluminación específica para este tipo de presentaciones.

Las presentaciones de coreografías se corresponden únicamente al estilo mambo y pueden ser de parejas o de grupos (tanto mixtos como de estilo femenino o masculino). Son importantes para que los profesores puedan lucir el trabajo con sus alumnos y para que los bailarines que se dedican a la competencia formal difundan su trabajo y convoquen a auspiciantes<sup>20</sup>.

propuesta del día. En el caso de las fiestas de menor frecuencia, la difusión comenzaba casi un mes antes por lo que se posibilitaba pagar la entrada en dos veces si era necesario aunque los precios no solían ser objetados en el ambiente.

<sup>20</sup> Durante el período que se describe en este trabajo, La Clave fue sede local de la competencia Salsa Open, una de las mayores competencias que permite clasificar para el Mundial de salsa.



Figura 2. Foto dentro de La Clave durante una clase (foto tomada desde el pasillo) y durante una fiesta (foto tomada desde la pista).

## LA COLMENA

El centro cultural de diagonal 77 entre 5 y 6 cerró sus puertas en 2016. En él se ofrecían diferentes talleres que variaban entre música, dibujo, lenguas extranjeras y baile. Durante la semana, en el horario de 18:00 a 20:30 hs se sucedían clases de salsa para diferentes niveles de bailarines<sup>21</sup> aprendices de salsa estilo cubano. A su vez, el coordinador de los talleres dedicaba tiempo de las clases de baile para explicar la composición musical. En sus clases había bongós, timbales, tumbadoras y claves.

Algunos sábados de cada mes, La Colmena organizaba fiestas temáticas alusivas a Cuba, por ejemplo, con el nombre “La noche de Ron”, haciendo referencia a la bebida tradicional de la isla, o “Van Van<sup>22</sup> a Cuba” cuando un grupo de alumnos organizó un viaje para conocer en persona lo que habían aprendido del baile de ese país.

La entrada era una puerta lateral que daba a un pasillo. Al finalizar el mismo se llegaba a un hall con una arcada por donde se accedía al salón de la fiesta.

El salón era un espacio reducido, con una columna en el centro, una barra de tragos armada para la ocasión, en el lado opuesto rodeando el salón estaban las pocas mesas y sillas que durante la noche se volvían una suerte de muebles por la cantidad de carteras y camperas que se depositaban en las mismas y porque los asistentes no las usaban para sentarse. No había espejo, las paredes estaban decoradas con algunos posters o banderines alusivos a la temática de la fiesta.

La música dificultaba el diálogo por el volumen elevado, la pista se reducía durante la noche porque el espacio de baile de las parejas lentamente era ocupado por grupos de asistentes que intercambiaban pasos individuales en lugar de en pareja. Además, quienes no bailaban, solían esperar parados alrededor de la pista tomando algún trago.



Figura 3. Foto tomada durante una clase. En las paredes se ven los posters decorativos. Fotos de fiestas celebradas en La Colmena.

## LA CLAVE Y LA COLMENA COMO ESPACIOS DE REFERENCIA

En los capítulos anteriores vimos cómo las prácticas salseras se reproducen en estructuras macro: espacio libre para la pista de baile, mesas y sillas donde se pueden dejar abrigos, carteras y mochilas y música de salsa en todo momento.

<sup>21</sup> Tanto quien alquilaba este espacio para hacerlo funcionar como centro cultural, como su padre, son cubanos y llaman *bailadores* a quienes bailan salsa para diferenciarlos de los bailarines de danza clásica. Esta observación la hizo el mayor cuando lo entrevisté en una oportunidad para que me contara su historia en la ciudad.

<sup>22</sup> Los Van Van son una formación referente de la difusión de la música tradicional cubana. Las generaciones de músicos se suceden, pero la formación respeta su nombre y origen.



Sin embargo, en lo micro comienzan las diferencias: las sillas se usan para acumular carteras y mochilas por lo que se reducen los espacios para descansar sentados en La Colmena mientras que en La Clave se tiende a anular una sola silla de las que hay en cada mesa; ante la falta de parejas de baile en La Colmena se baila individualmente, en cambio, en La Clave puede ser tomado como una noche de poca convocatoria. La ropa es cómoda y fresca en todos los casos, se permite el uso de toallas de mano colgando de los bolsillos o cinturones tanto de las mujeres como de los hombres para disimular la transpiración, lo que difiere en cada caso es el estilo de la vestimenta.

Es decir, en todos los casos el ambiente salsero se rigió en primer lugar por desarrollarse en lugares donde se escucha y baila salsa, entendiendo que la misma es más un concepto que un género musical puesto que reúne diversos ritmos. Sin embargo, el capital que se legitima en cada espacio difiere en valor y reconocimiento. Tal es así que si, por ejemplo, una profesora que en La Clave asistía luciendo un vestido con strass y sandalias de baile, al participar de una fiesta estilo timba en La Colmena difícilmente se presentaba usando sandalias o vestido, incluso el peinado era menos elaborado<sup>23</sup>.

Para Pierre Bourdieu el campo es un espacio de juego donde hay reglas y en el que los agentes se disputan un capital. Este último se divide en cuatro tipos: 1) económico, que permite apropiarse de recursos en tanto es dinero para intercambio simbólico; 2) social, que está ligado a la pertenencia a grupos por lo que habilitan el reconocimiento del agente; 3) cultural, vinculado a la corporalidad del agente y a sus posibilidades de acción en sociedad; y 4) simbólico, en tanto aquello que se reconoce al agente, ya sea material o intangible (Civardi-Pozo, 2018).

Estos grupos fueron propuestos por el autor para el estudio de aspectos macro en sociedades grandes y complejas. Haciendo uso de los mismos, aquí se utilizan aplicando ciertos artilugios teóricos que comprenden el recorte del objeto de estudio: un grupo perteneciente al ambiente salsero platense. Teniendo esto presente, podemos retomar desde Lahire (1998) el modo en que avanza sobre la propuesta de Bourdieu:

Claro está que la abstracción alcanza a *tomar cuerpo*<sup>24</sup> apoyada en la evidencia de la unidad biológica del cuerpo, pero, socialmente hablando, el mismo cuerpo pasa por diferentes estadios y es portador obligado de esquemas de acción o de hábitos heterogéneos y hasta contradictorios". (Lahire, 1998, p. 34).

Es decir, cada sujeto construye su identidad siendo parte de una sociedad dentro de la cual conviven grupos con identidades particulares que atraviesan al sujeto y le posibilitan actuar de diferentes formas ante diferentes contextos.

Las fiestas en La Clave se pueden diferenciar según sea una noche especial (presentación de coreografías, organización a cargo de alguien particular) o una noche regular. En este último caso, los asistentes seleccionan ropas cómodas y frescas, quienes tienen más experiencia suelen llevar más de una remera para cambiar durante la noche. Las noches especiales, en cambio, requieren de una vestimenta acorde a la propuesta. Así, es más común encontrar hombres luciendo camisas y mujeres de vestido y con peinados más producidos que cuando no es noche especial.

Según las observaciones sólo las profesoras y bailarinas destacadas tendían a utilizar vestidos típicos de noches especiales durante fiestas regulares. Esto las posicionaba dentro de un subgrupo de salseros con más experiencia y autoridad en la pista. Este capital objeto era la manifestación material y simbólica de la trayectoria o de la autoridad de concedora que se les acredita o reconocía.

En cambio, en La Colmena, la vestimenta era homogénea. De hecho, los profesores referentes tenían tendencia a lucir ropa deportiva o informal y sus alumnos los imitaban. El posicionamiento de poder estaba más ligado a los pasos individuales y la atracción que eso ejercía en otros salseros que comenzaban a copiarlos o a desafiarlos con otras secuencias de pasos. De igual manera ocurría con el estilo de ropa o elección de accesorios.

Con todo esto, ahora desde los aportes que Bernard Lahire a lo que desarrolló Pierre Bourdieu, son esos indicios los que permiten diferencias en una mirada micro, es decir, dentro de la homogeneización del concepto macro *salsero* nos permite hablar de identidad salsera y estudios desde el habitus de los cuerpos salseros.

En contextos propios del ambiente salsero los sujetos cuyos cuerpos se conforman en relación a los códigos propios de la salsa, y condicionados por el capital que cada quien posee, optarán por comportarse respetando las

---

<sup>23</sup> Hacen a la comunicación no verbal en tanto son formas indiciales que construyen códigos a ser entendidos desde ciertas condiciones contextuales.

<sup>24</sup> Cursiva correspondiente al texto original.





características de su identidad salsera que les permita ser reconocido dentro del campo en tanto miembro del subgrupo vinculado a un determinado estilo. Esto se ve reflejado en los encuentros salseros que se realizaban (y se realizan) en espacios en los que se alterna la música característica de un estilo.

## CLUB CLARIDAD

Este club de barrio<sup>25</sup> (avenida 38 e/ 15 y 16) contaba con un salón donde se dictaban clases de salsa dos días a la semana. La entrada era por la puerta insertada en el portón. Tenía un buffet cuya pared lateral formaba un pasillo de ingreso hasta el salón principal.

El salón de mosaico pulido era amplio, tenía un espejo grande que comenzaba en la esquina opuesta al buffet y se extendía hasta antes de llegar a la mitad del salón. En otra esquina se acumulaban sillas, habitualmente en desuso.

Los encuentros se realizaban algunos domingos desde las cinco de la tarde y duraban hasta las 20 o 21 hs. Los asistentes llevaban equipo de mate por lo que la disposición de las sillas que retiraban de las pilas acumuladas variaba según los grupos que participaban cada vez, respetando no invadir la pista improvisada. El volumen de la música resultaba insuficiente dado que consistía en un equipo que algunos de los profesores prestaban y no eran apropiados para la acústica del lugar.

Durante las clases, el sector que se usaba era el que permitía que todos los alumnos pudieran ver sus movimientos en el espejo para poder corregirse<sup>26</sup>. Sin embargo, durante los sociales, el espejo quedaba relegado dado que los asistentes tendían a hacer uso del centro del salón rodeándolo con las sillas.



Figura 4. Rueda de casino en el Club Claridad durante un social.

## EL PASILLO DE LAS ARTES

Este centro cultural de calle 6 entre 64 y 65 recibía su nombre por consistir en un pasillo que permitía el acceso a una edificación cercana al centro de la manzana. El espacio era reducido y contaba con dos ambientes: uno para la barra y los asientos, incluía un sillón, y otro para bailar.

En cada convocatoria se destinaba la primera hora a una clase abierta. Al contar con dos ambientes diferenciados, el espacio de descanso se desentendía de lo que acontecía en la pista por lo que se evidenciaba la actitud de los participantes de asistir para bailar y no para optar por una actitud pasiva de escucha.

En estos encuentros era más frecuente encontrar personas que comenzaban a bailar salsa o que se acercaban por curiosidad. El sonido era insuficiente para la acústica del lugar quedando concentrado en el sector de baile.

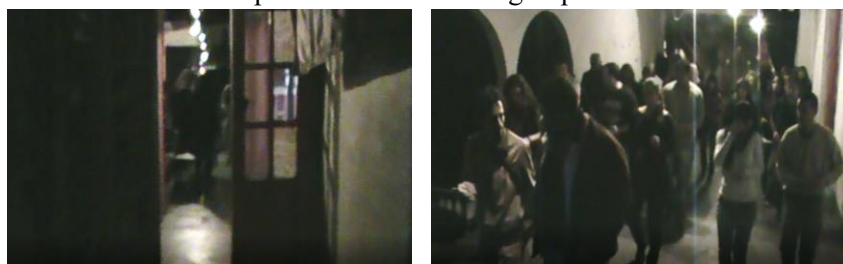


Figura 5. Pasillo de ingreso al Pasillo de las Artes y sector de baile durante la clase abierta.

<sup>25</sup> El club sigue en actividad, pero ya no ofrece clases ni sociales de salsa.

<sup>26</sup> A excepción de La Colmena, en todos los lugares cerrados donde hice las observaciones de clases había un espejo.



## PLAZA MALVINAS NOCTURNA

La plaza Malvinas abarca tres manzanas, de Avenida 19 a calle 20 y de calle 50 a calle 54. Durante algunas noches del verano del año 2012, tanto en el sector de las avenidas 19 y 51, como en el monumento de 19 y 53, se convocaba a sociales nocturnos. Al igual que en los casos anteriormente descritos, quienes asistían, tomaban como referencia los parlantes de manera que delante de ellos se conformaba la pista de baile.

A diferencia de los demás casos, en estas oportunidades no había mesas ni sillas por lo que los grupos de quienes esperaban para bailar se quedaban de pie o se sentaban en lo que ofrecía la plaza, por ejemplo, el borde del monumento del lado de la avenida 53 (consiste en una suerte de pileta de natación cuadrada con una escultura de hierro en el medio). A pesar de la gratuidad del espacio y de la inexistencia de barreras físicas que delimitaran el encuentro salsero, no se observaron personas ajenas al ambiente, salvo en pocas ocasiones en las que algunos curiosos presenciaban unos minutos de un baile (durante un tema) y se retiraban.

La iluminación era escasa porque correspondía al alumbrado público. De las veces que asistí, una sola vez vi un juego de luces de colores.

## PLAZA ITALIA. EVENTO ÚNICO

El encuentro de bandas salseras del 24 de abril de 2011 en plaza Italia resultó una síntesis concreta de lo que se desarrolla en este trabajo dado que mucha gente ajena la salsa comenzó a ubicarse en lugares que los salseros respetaban siguiendo los códigos propios del ambiente como si sin comprender que alteraban la dinámica propia del ambiente.

Los curiosos que querían conocer a las bandas se ubicaron frente al escenario sin ánimos de bailar y sin notar que entorpecían el baile de las parejas que sí. Su objetivo era estar cerca de los músicos de la misma manera que se podía estar en escenarios de otros géneros musicales que también habían estado en otros sectores de la plaza durante esa jornada. A pesar de este leve cambio, los salseros continuaron respetando los espacios laterales al escenario para descansar y frente al mismo para bailar. El contacto con el otro no salsero permitió evidenciar la diferenciación: «Son las situaciones de contacto las que llevan a subrayar las diferencias y marcar las identidades» (Chiriguini.2004, p. 74).

Si en los casos anteriores los espacios salseros podían ser identificados como tales por la difusión que hacían sus realizadores y por la reiteración de los asistentes, en este caso, se sumó la posibilidad de reconocer sujetos no salseros. A partir de los comportamientos que ambos grupos realizaban en el espacio, vi validadas las observaciones que hasta ese momento había anotado en mi diario de campo respecto de los comportamientos de los cuerpos en el espacio como rasgo identitario de los salseros platenses.

Desde la Antropología encontramos en Chiriguini (2004) la misma conclusión en tanto la identidad individual se va constituyendo a partir de la identidad social del grupo de pertenencia:

Sentirnos parte de una familia, de un club de fútbol, de una agrupación política, es el resultado de un doble proceso: de lo *colectivo*, de experiencias compartidas grupalmente y de lo *particular*, en cuanto a la manera en que procesamos esas experiencias, no como individuos sino como sujetos sociales, desde el momento que tomamos conciencia de nuestra pertenencia a un grupo social. (P. 65).

Nuevamente, la conclusión comprende a los sujetos manifestando un aspecto de su identidad según el contexto y en relación con otros: salseros y no salseros, mamberos y cubanos, músicos y bailarines/bailadores.



Figura 6. Fotos del encuentro de bandas de salsa realizado el 24 de abril de 2011 en Plaza Italia.



## Cinco. MOVIMIENTOS INDIVIDUALES Y ESTILOS

En el capítulo anterior nos centramos en los espacios físicos que dan contexto a los comportamientos al tiempo que permiten resignificarlos, el caso emblemático fue el evento realizado en plaza Italia cuando participaron sujetos ajenos al grupo salsero.

Aquí nos centraremos en advertir diferencias estilísticas dentro de las similitudes de los movimientos propios de la salsa de manera de empezar a hacer subdivisiones vinculadas a los estilos salseros.

Comenzamos por el paso básico, denominado así porque sobre esa marca de los tiempos se proponen las variantes de movimientos de los pies. Estas últimas son las que permiten diferencias dos grandes estilos: mambo y cubano (también denominado *timba* entre los aprendices platenses).

El esquema del paso básico de salsa para es mujeres (1) y hombres (2) es:

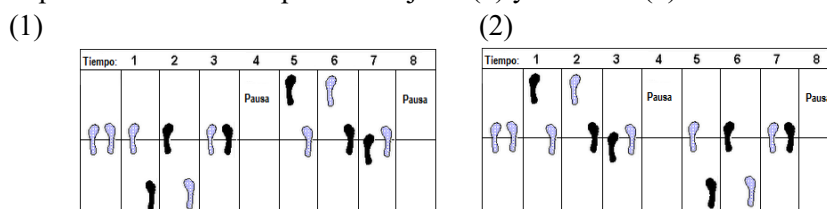


Figura 7. Esquema de pasos de baile para hombre y para mujer. En color gris se ve el pie que debe quedar quieto y en negro, el que se desplaza recibiendo el peso del cuerpo.

Entonces, podemos decir que el paso básico se divide en 1-2-3 y en 5-6-7 porque son los momentos en los que existe desplazamiento. Las pausas 4 y 8 son de medio tiempo. Así, para comparar las diferencias entre un estilo y otro, separo el paso básico entre el primer movimiento (1-2-3) y el segundo (5-6-7).

En el caso del estilo mambo, vemos un movimiento del hombre hacia adelante y otro hacia atrás. Para el estilo cubano, los pasos 5-6-7 se marcan en el lugar o con un leve movimiento hacia los costados, pero nunca hacia atrás. La mujer, enfrentada al hombre, comienza hacia atrás en el 1-2-3 y avanza levemente hacia adelante en el 5-6-7.

El paso básico es hacia adelante y atrás, pero también puede ser hacia los laterales, o hacia atrás en los tiempos 1 y 5.

### DE PIES A CABEZA

*“Las mujeres indígenas adoptan un determinado ‘gait’, es decir, un determinado balanceo, descuidado y, sin embargo, articulado de las caderas que a nuestro parecer no es muy agraciado, pero que es muy admirado por los maorís. Las madres educan a sus hijas en esa forma de moverse que se llama ‘ioni’. (...) Es una forma de andar adquirida y no natural, es decir, probablemente no existe de ‘forma natural’ en el adulto”.*

Marcel Mauss.

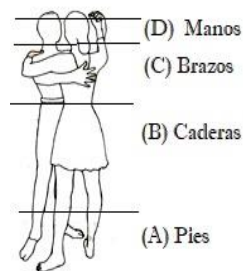
El cuerpo del sujeto está mediado por la cultura que le da forma. En otras palabras, decimos que está semiotizado en el momento que comprendemos sus movimientos en términos valorativos, es decir, asignándole ciertas significaciones que atribuimos en un contexto. Entonces, si comprendemos el cuerpo como texto contextualizado en el ambiente salsero, podremos segmentarlo de manera que cada parte nos permita observar y comparar aspectos que nos permitan analizar rasgos identitarios hacia adentro de este ambiente. La propuesta es encontrar la heterogeneidad en la aparente homogeneidad de los salseros, comenzar a comprender por qué en las prácticas, el uso de unos espacios u otros, ciertos comportamientos recurrentes permiten hablar de dos grandes estilos del mismo baile.



## (A) PIES

En el estilo cubano, explican los profesores, se pisa con todo el pie porque los orígenes se remiten a las fiestas en las afueras de la ciudad donde los pisos eran de tierra. En contraparte, el estilo mambo se desarrolló en salones de baile por lo que las mujeres se lucían más con zapatos de taco o baile, además, al no levanta polvo y tener menos fricción que en la tierra, las piruetas podían ser más ligeras.

Una de las formas de distinguir entre quienes bailan uno y otro estilo, entonces, se encuentra en la postura de los pies de las mujeres ya que quienes sólo practican mambo suelen pisar con el metatarso aun estando de zapatillas. Además, esta posición de los pies permite movimientos más livianos, giros continuos y la posibilidad de pivotar para realizar otras variantes de los pasos y las figuras.



En el caso de los hombres, como ya mencionamos, la diferencia se encuentra en el modo de pisar en la segunda parte del paso básico. Además, se pueden diferenciar los movimientos que se permiten con las rodillas y los pies a modo de juego o galanteo durante el baile.

## (B) CADERAS

El contoneo de caderas está vinculado al *sabor* de la salsa. Una mujer que disfruta del baile mueve sus caderas jugando o coqueteando a su pareja de baile. En el estilo cubano ese movimiento se vuelve natural por el modo de pisar. La cadencia del estilo mambo es producto del modo de pisar con el agregado de que en las clases de estilo femenino<sup>27</sup> las profesoras enseñan a mejorar ciertos movimientos.

El movimiento de caderas en el hombre no es exigido, sin embargo, ciertos pasos requieren necesariamente del movimiento de las caderas para lograr una figura fluida.

En el estilo cubano se llama *despelote* al movimiento pélvico circular que realizan tanto el hombre como la mujer en el momento indicado por la música en lo que se denomina *descarga* (momento de improvisación de los músicos). Ambos sueltan sus manos y se enfrentan en una distancia reducida. En el estilo mambo esto no tiene lugar dado que la composición de la música carece de *descargas*.

## (C) BRAZOS

Es importante que los movimientos de los brazos de la mujer siempre tengan como fin el contacto con el hombre. En ambos estilos, cuando se decide bailar *cerrado*, el hombre toma la escápula izquierda de la mujer con su mano derecha y la mujer apoya su mano izquierda sobre el hombro derecho del hombre. Los brazos libres, se juntan con la mano de la mujer sobre la mano del hombre a la altura del hombro.

La pareja *mambra* tiende a bailar *hacia afuera*, es decir, en lugar de estar sujeta desde la escápula y el hombro, esos brazos están libres mientras que las manos continúan en contacto. Por los tiempos en que se mantiene la distancia, este estilo permite los *péndulos*: marcas sutiles del hombre que les permite a las mujeres dibujar un círculo en el aire hasta volver a tomar la mano del hombre. Durante el recorrido de la mano es importante que los dedos permanezcan extendidos al igual que el codo. De esta manera se preserva la estética del movimiento.

Los *enredos* del estilo cubano se deben a que la mujer siempre vuelve al hombre, ya sea con los pasos o con los brazos. Mientras los *péndulos* permiten que la mujer se luzca distanciándose del hombre (aun estando enfrentados y relativamente cerca uno del otro), los *enredos* son modos de acortar la distancia entre el hombre y la mujer ya que uno de los dos queda abrazado por el otro.

Cuando una mujer baila estilo cubano, el hombre siempre sostiene las manos de la mujer, o sujetadas o rosando su cuerpo. En caso de que la mujer quede con una mano libre, debe buscar apoyarla sobre el hombro de su pareja a fin de mantenerse cerca. Los únicos dos momentos en que bailan sueltos los salseros del estilo cubano son durante el *despelote* o si *rumbean*, es decir, si realizan pasos vinculados con el guaguancó, un baile de seducción más vinculado a lo folclórico.

<sup>27</sup> El estilo femenino abarca modos de realizar determinados movimientos y técnicas de baile que mejoren la estética del baile tanto individualmente como en pareja.



## (D) MANOS

Las figuras en pareja se diferencian principalmente por el modo en que ambos utilizan las manos y los brazos y en la traslación de la pareja. Antes de comenzar a mover los pies.

En cuanto a las manos, en el estilo mambo el contacto se produce en los dedos siendo pocas las veces en que la toma es como en el vals o en el tango: la mujer toma el hombro de la pareja y el hombre, a la altura del omóplato de su compañera.

En el estilo casino la toma limita más a la mujer en tanto el hombre, con la otra mano toma a la mujer por la muñeca y su pulgar queda a la altura de la palma de la mano de la mujer. La toma de vals es más común.

### La clave: “OIGA USTED CÓMO SUENA EL BONGÓ” (El Gran Combo)

En una clase, ante la dificultad que presentan los alumnos para seguir el ritmo, los profesores comienzan a aplaudir. En el caso del estilo cubano, la clave es de rumba y se divide en 2-3 mientras que en el estilo mambo, mayormente basado en el son, la clave es de 3-2. En cualquier caso, aplaudir la clave es un modo de evidenciar de qué manera se debería interpretar la música.

En julio de 2012 una pareja de salseros jóvenes, pero con trayectoria en competencias nacionales e internacionales comenzó a ofrecer clases de estilo mambo en 2. El mambo en 2 consiste en marcar el paso básico un tiempo corrido del que se sigue en mambo en 1. En La Plata pocas personas lo bailan. Con la poca experiencia que tenía, opté por tomar clases con ellos. Ante mi dificultad para comprender la música, el profesor me sugirió practicar el paso básico y el aplauso al mismo tiempo. Es un ejercicio que combina conocimientos de música y baile permitiendo reconocer los momentos de la clave para mover los pies. De esa manera intentaba facilitarme el aprendizaje.

La convocatoria de mambo en 2 no tuvo éxito por tratarse de una forma de baile poco difundida en el ambiente platense y en menos de tres meses las clases terminaron.

Del mismo modo, los salseros del estilo cubano que tienen mucha experiencia y/o que se toman el tiempo de aprender la música, ya sea por analizarla o por ejecutarla, suelen bailar a contrapunto, una variante análoga a la relación entre mambo en 1 y mambo en 2, considerando que la clave musical es entendida de otra manera. Una vez más, estas prácticas que se desarrollan lentamente en las clases luego son reproducidas en las fiestas y en los *sociales*.

En lo que respecta a los saludos que se describieron en el apartado anterior, en las clases ocurren dinámicas similares: los alumnos en las clases suelen saludarse de lejos con la mirada y con un beso en la mejilla cuando están cerca. Estas distancias varían cada clase y se deben a la distribución en el salón. Cada aprendiz se sitúa a cierta distancia de los demás de manera que quedan individualizados para facilitar el seguimiento que los profesores realizan con la mirada durante la primera parte de la clase cuando se enseñan secuencias nuevas.

Es necesario en este punto dedicar un momento a la organización de las clases. En ambos estilos y en casi todos los casos, hay tres momentos que se repiten en la hora que dura cada encuentro de profesores con alumnos: una entrada en calor o de repaso de pasos individuales (aproximadamente, de 15 minutos), el aprendizaje de una figura para bailar en pareja y un momento para practicar libremente.

Cuando comienza la segunda parte de la clase, la distribución de los aprendices es en pareja permitiendo un orden de circulación de las mujeres, muchas veces, generando un semicírculo. La intención es que las mujeres cambien de pareja ante la indicación de los profesores de modo que aprendan a ser guiadas por diferentes hombres y, a la inversa, que los hombres aprendan a guiar a las diferentes mujeres. Es en esa rotación que suelen saludarse quienes no lo habían hecho con un beso. Ante el orden de cambio, en calidad de complicidad de compañeros, se despiden hasta la próxima oportunidad con un choque de mano o con un leve apretón de manos y una sonrisa. Es notoria la similitud o el paralelismo que se puede entablar entre lo que ocurre en las clases y lo que se presenta en la pista de baile de las fiestas.

El momento de práctica improvisada depende, en primer lugar, del tiempo que resta de la clase y, en segundo, de la voluntad de los alumnos que prefieren practicar diez minutos más. Esto también está sujeto a la disponibilidad del salón.





## Figuras individuales: “OYE, MI CUERPO PIDE SALSA” (Gloria Estefan)

Las figuras individuales que luego se aplican en el baile en pareja, se diferencian en algunos aspectos entre los estilos en cuanto a los modos de mover el cuerpo durante los tiempos de baile, incluso las que comparten el mismo nombre<sup>28</sup>.

El giro a la derecha se compone de medio paso básico y medio paso destinado al giro. En el caso del estilo mambo la mujer utiliza el tiempo 7 para realizar el giro completo sobre su metatarso mientras que, en el estilo cubano, los tiempos 5-6-7 porque camina hacia la derecha hasta recuperar su posición inicial en el tiempo 8.

El giro a la izquierda en el estilo mambo es similar al anterior, pero en sentido inverso mientras que en el estilo cubano encontramos dos variantes: en 1 ocho, es decir en lo que dura un paso básico (durante de los ocho tiempos) o en 2 ochos lo que implica tener que caminar hacia la izquierda durante 16 tiempos, siempre caminando y respetando las pausas.

A partir de este momento es necesario hacer la aclaración que el modo de enseñanza de uno y otro estilo es similar, los profesores dicen que enseñan por imitación, esto es: el profesor o la profesora realiza el movimiento y los alumnos lo copian. En caso de que el paso sea complejo, se explica por segmentos y luego todo completo para reparar. También es de destacar que los nombres de los pasos en algunos casos son iguales y en otros no.

*Susy o Susy-cruz*: en ambos estilos refiere al mismo paso cruzando un pie delante del otro para marcar la secuencia 1-2-3 en el lugar y luego el otro pie pasa a frente cruzando para marcar la segunda parte (5-6-7). La diferencia entre ambos se encuentra en el movimiento de todo el cuerpo en tanto en timba se pisa con toda la planta del pie para provocar el movimiento de todo el cuerpo mientras que en mambo el pie delantero solo pisa con el metatarso para que el resto del cuerpo no pierda la postura erguida.

*Zigzag*: es el desplazamiento hacia un lado en los 8 tiempos cruzando un pie por delante y el otro por detrás. La diferencia nuevamente es producida por el modo de pisar de ambos estilos.

*Chicle*: el nombre está inspirado en el movimiento que se produce cuando se pisa el chicle con un pie y se intenta despegarlo con el otro formando una suerte de triángulo durante los tiempos 1-2-3 mientras que se recupera el paso básico en la secuencia 5-6-7. Ambos estilos cambian la dirección de las caderas en cada tiempo: en mambo se mantiene la dirección hacia *el frente* y en el estilo cubano se tiende a ir cambiando la dirección de la cadera y hasta se juega con los pies para avanzar o retroceder con esa figura.

Estos son algunos ejemplos que se reiteran en las clases. Las mismas, luego son utilizadas para improvisar en el baile en pareja cuando se presenta la oportunidad de bailar sueltos.

## Baile en pareja: “NEGRA, VENDE PA’CA” (Habana con Kola)

En mambo la mujer debe aprender a mantener la espalda derecha, sostener la mirada en el frente de modo que al girar no pierda el eje (técnica de baile) y sostener sus brazos de modo tal que siempre luzca una pose. La mujer que baila estilo cubano, en cambio, debe saber pisar de modo tal que nunca sea contrapeso para el hombre, es decir, que no debe generar movimientos bruscos que corten el fluir del desplazamiento. Su postura corporal puede variar en tanto puede inclinarse hacia adelante porque el objetivo es mantenerse siempre cerca del hombre. Esto también es percibido en el hombre en tanto en el estilo mambo la postura debe ser estilizada, manteniendo espalda derecha mientras que en el estilo cubano existe un movimiento constante del cuerpo ya sea realizando una suerte de reverencia hacia la mujer o demostrando su habilidad de conservar el ritmo del baile aun improvisando movimientos con las rodillas o los pies.

Al requerir de posturas diferentes, por ejemplo, los pies cambian el modo de pisar: en mambo la mujer tiende a usar solo el metatarso por lo que utiliza zapatos de baile con taco mientras que en el estilo cubano debe pisar con todo el apoyo del pie, lo que permite utilizar cualquier calzado. El hombre en ambos casos no requiere calzado específico, aunque en mambo acude a zapatillas y zapatos de baile.

El movimiento de caderas es, tal vez, uno de los puntos en común. Si bien el modo de pisar afecta al movimiento de todo el cuerpo, en ambos estilos es una suerte de requisito que la mujer mueva las caderas.

---

<sup>28</sup> Los nombres de las figuras, tanto individuales como en pareja, merece otro análisis. Como se verá, algunos tienen origen en figuras del jazz o de la danza y otros de la vida cotidiana y vocabulario coloquial. En este trabajo este aspecto es dejado de lado.



Al llegar a los hombros, nuevamente, no hay diferencia en la forma en que bailan los hombres. Sólo en las coreografías del estilo mambo puede ser necesario ciertos movimientos ornamentales de los brazos de los hombres. En las mujeres del estilo cubano la diferencia se nota porque al bailar estilo cubano balancean sus brazos por efecto del caminar. Las mujeres en el estilo mambo, en cambio, mantienen los brazos en pose con ondulaciones que propician figuras más ligadas a los entrenamientos de estilo femenino.

La cabeza y la cara son muy importantes para bailar porque el acompañamiento de los movimientos con una mueca de seriedad o enojo se contradice con el contoneo y el espíritu de goce de la salsa, pero en el plano individual no existe nada establecido, sino que surge de la interacción en la pareja. A pesar de esto, es más característico de las parejas del estilo cubano el cruce de miradas y las sonrisas mientras que en el estilo mambo la seriedad prevalece hasta evitando, en algunos casos, el contacto visual con la pareja.

«¿Cómo puedes bailar esto que te dice “pero que cosita más rica mami” y tú estás mirando pa’l techo? (...) El estilo femenino es muy bueno siempre y cuando tenga sabor. Si subes el brazo y el brazo no dice nada es como darle un beso en la boca a un caballo. Tiene el mismo sabor» me respondió un referente durante la entrevista<sup>29</sup> que le realicé acerca de los dos estilos en la ciudad.

Las figuras en pareja se diferencian principalmente por el modo en que ambos utilizan las manos y los brazos y en la traslación de la pareja. Antes de comenzar a mover los pies.

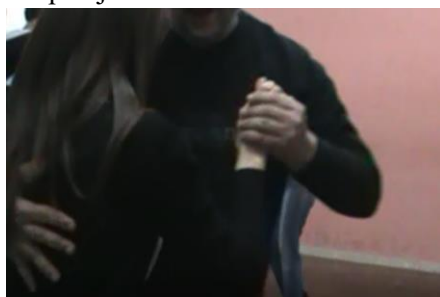


Figura 8. Agarre de pareja estilo cubano.

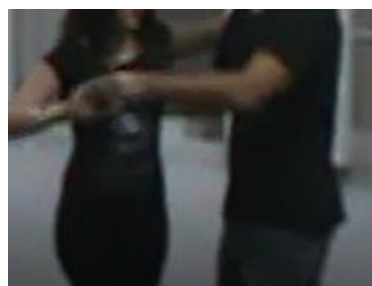


Figura 9. Agarre de pareja estilo mambo.

En cuanto a las manos, en el estilo mambo el contacto se produce en los dedos siendo pocas las veces en que la toma es como en el vals o en el tango: la mujer toma el hombro de la pareja y el hombre, a la altura del omóplato de su compañera.

En el estilo casino la toma limita más a la mujer en tanto el hombre, con la otra mano toma a la mujer por la muñeca y su pulgar queda a la altura de la palma de la mano de la mujer. La toma de vals es más común.

## LA COMUNICACIÓN EN LA PAREJA

Nos centramos, entonces, en cómo se comunica la pareja desde la comunicación no verbal. Nuevamente, el aporte de la Antropología al campo comunicacional lo encontramos sintetizado en Carozzi (2011):

Basándome en Harré, la autora afirma que son los sujetos o las personas quienes utilizan acciones/conceptos culturalmente construidos, no las mentes y los cuerpos. Ellos usan *conceptos* del cuerpo a través de su conciencia cinética; de las direcciones espaciales y de los complejos espacios en que se mueven; de la dinámica cambiante de la acción y de las relaciones entre todos ellos”. (P. 26).

Al comienzo de este trabajo se planteó la relación de ciertos conceptos que se complementan a los fines de esta investigación. Esto es la relación entre el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu en tanto estructuras que forman al sujeto al tiempo que los sujetos las modifican y la idea de su cuerpo como la materialización de la cultura que propone Le Breton. Es decir, existen comportamientos que los sujetos adoptan y utilizan para vincularse y comunicarse que son propios de los cuerpos.

Los comportamientos de los cuerpos que se han observado son signos indiciales que resignifican sentidos permanentemente y reafirman la identidad de los salseros. Transmitir en palabras cómo se realizan los movimientos, qué se puede decir con ellos o describirlos de manera acabada resulta una dificultad desde el momento en que las palabras no pueden remplazar a los comportamientos. La comunicación entre los participantes existe más allá de las palabras, e incluso, careciendo de ellas. Las observaciones que se pueden plasmar de las

<sup>29</sup>Entrevista realizada en el mes de agosto de 2015.



mismas posibilitan la comprensión de las estructuras que dan sentido a las significaciones que se ponen en juego con cada interacción de los comportamientos.

En este sentido, Talbot Chacón analiza la seducción en el baile de salsa en Ecuador. La autora observa la comunicación no verbal en el momento en que los cuerpos danzan, algo que requiere inevitablemente de una relación con los otros en un contexto que le dé sentido.

El cuerpo como productor del mensaje no verbal, muestra de manera significativa, que los movimientos en la Salsa contienen una simultaneidad lógica de carácter dual, esto quiere decir que son movimientos compartidos en pareja, que traspasan información a través de conductores sensoriales (tacto, vista, oído) logrando una compatibilidad rítmica a través de los enlaces corporales alternados con el ritmo y el tiempo musical” (Talbot Chacón, 2004. P. 60).

La posibilidad de realizar una secuencia de pasos se ve condicionada por el espacio disponible. Es por esto que cuando la pista está libre y la primera pareja comienza a bailar, los desplazamientos que puede realizar son mayores que cuando varias parejas asisten a la pista en simultáneo.

En este sentido, también se puede comparar el desplazamiento que las parejas realizan en la pista de baile. Esta característica suele ser la primera diferenciación que los salseros resaltan: los *mamberos* bailan recto y los *timberos* (otra denominación para quienes bailan estilo cubano) bailan en círculo.

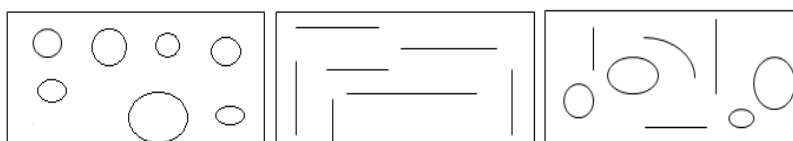


Figura 10. Esquema de los desplazamientos de parejas de baile en diferentes estilos. En el primer caso se esquematiza la traslación de las parejas de estilo cubano, en el segundo, de estilo mambo y en el tercero, una situación de sociales donde conviven ambos estilos.

Esta diferencia que se logra en el desplazamiento es atribuida al origen de cada estilo: el estilo cubano baila en círculos porque la pareja *baila hacia adentro*, la intención del hombre de conquistar a la mujer y de la mujer que baila para seducir al hombre genera un movimiento envolvente de uno y otro. En cambio, el estilo mambo retoma técnicas de bailes vinculados al espectáculo, por lo tanto, las figuras que se realizan intentan respetar una línea. Aun así, los bailarines entablan una interacción basada en el mismo origen cubano, la diferencia reside en la apertura de las figuras que logran el movimiento recto cuando en el estilo cubano no existe tal cosa.

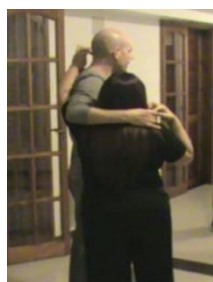


Figura 11. “Corona” de estilo cubano: El hombre abraza a la mujer pasando su brazo por encima de la cabeza.

Figura 12. “Apertura” de estilo mambo: Tanto el hombre como la mujer extienden sus brazos tomados de una mano y alinean sus pies en el mismo sentido.



Estos desplazamientos son resultados de la combinación de los movimientos técnicos individuales que realizan hombres y mujeres relacionados en el baile en pareja: en el estilo cubano el hombre realiza la segunda parte del paso básico en el lugar, sin desplazarse, la mujer camina marcando los seis tiempos de baile con amplio movimiento de cadera y siempre dejando contacto entre sus manos y las manos del compañero o su hombro.

Por el contrario, en el estilo mambo ambas partes marcan los seis tiempos respetando el paso que se realiza hacia atrás a veces remplazado por el contrapeso de los cuerpos y dando la posibilidad de que quede un brazo libre de la mujer para realizar alguna figura en el aire a fin de complementar el movimiento.

En el siguiente cuadro comparativo se sintetizan anotaciones del cuaderno de observaciones relacionadas a lo expuesto en este apartado.





<b>ESTILO CUBANO</b>	<b>ESTILO MAMBO</b>
5-6-7 se pisan casi en el mismo lugar	5-6-7 se pisan hacia atrás y al centro
El giro a la derecha camina en 1-2-3	El giro a la derecha es en el tiempo 2
Hay 2 variantes de giro a la izquierda: en 1 ocho o en 3	El giro a la izquierda se realiza en el tiempo 5
El paso básico a los costados remite a los pasos de rumba	El paso básico a los costados es acompañado de brazos
Importante aprender guaguancó	Es importante mantener la postura
El movimiento de la cadera en las mujeres implica un leve movimiento circular calificado de sensual	Los movimientos de cadera y hombros en las mujeres deben ser sensuales pretendiendo movimientos técnicos
Las manos simulan el caminar	Las manos tienen posiciones
Las manos de los hombres y mujeres deben estar flojas de forma natural	Las manos de los hombres y de las mujeres acompañan a la postura por lo que se utilizan los dedos en extensión, más en el caso de las mujeres
El movimiento de cabeza en los giros de las mujeres remite al coqueteo	El movimiento de cabeza en las mujeres es aprendido como técnica de baile
En la entrada en calor individual se practica pasos de desplazamiento	En la entrada en calor individual se practican "shines" (pasos para bailar sueltos con gran influencia del jazz)
Los movimientos son enseñados/ aprendidos a partir de la emulación	Los movimientos son enseñados/ aprendidos a partir de emulación y técnicas de baile
El paso 1 es el golpe de música	El paso 1 respeta la clave
Los pies se apoyan en su totalidad	Las mujeres tienden a bailar sobre metatarso, simulan estar siempre con tacos

Aún con las especificaciones técnicas, el baile sería imposible si en esa relación interpersonal no existiera una comunicación corporal. La técnica facilita al bailarín o bailador los movimientos de manera que el ritmo de la música no sea un obstáculo, pero es en esa interacción el momento en el que la significación se pone en juego. Porque aún quienes asisten a clases de principiantes, al momento de salir a la pista en un social logra figuras desconocidas hasta el momento en que su compañero o compañera de baile se las propone.

También existe el baile en pareja sin contacto de las manos. En esos casos, las secuencias y desplazamientos de uno y otro entablan un tipo de comunicación que requiere de mayores conocimientos tales como saber identificar los gestos de la cara, los brazos y los pies. Flora Davis (1985) lo observa en su trabajo:

La postura es, como ya lo hemos dicho, el elemento más fácil de observar y de interpretar. En cierto modo, es bastante molesto saber que algunos movimientos corporales que efectuamos bastante seguido son tan circunscriptos y predecibles que revelan nuestra personalidad; pero por otra parte, es muy agradable saber que todo nuestro cuerpo responde en forma continua ante el desarrollo de un encuentro con otro ser humano. (Pp. 59-60).

Tanto hacer las marcas como saberlas interpretar requieren de un aprendizaje de los sujetos. En la medida que quienes se interiorizan en el baile, por ejemplo, comienzan a comunicarse a partir de la presión de los dedos sobre las manos y de los sutiles movimientos en las muñecas y los hombros para comprender los momentos de giros y desplazamientos, podemos reconocer su capacidad de comunicación con la pareja. No obstante, al tratarse de un proceso de aprendizaje, es difícil categorizar a los salseros según los años que se vinculan con el ambiente. Además, es importante destacar que bailarines de distintos estilos pueden formar pareja de baile dado que la estructura básica es la misma.





## Seis. COMUNICACIÓN NO VERBAL

Para David Le Breton (2002, p. 13) el cuerpo es una construcción simbólica: “Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo”. Dijimos anteriormente que la visión del mundo es una construcción en permanente cambio, un campo donde los sujetos resignifican y legitiman sentidos.

En este apartado, desde la comunicación no verbal prestaremos especial atención a las distancias entre los cuerpos y los modos de los comportamientos tanto en las fiestas y clases como al bailar en pareja. En lo que respecta a la identidad salsera es fundamental el cuerpo y la destreza que éste adquiere en tanto constituyen un capital importante en cuestión de poder y legitimidad dentro del ambiente.

Durante el desarrollo de los *sociales* tanto en plazas como en clubes, el comportamiento de los profesores mereció notas adicionales. En esas oportunidades, los profesores bailaban con sus alumnas y las profesoras bailaban con algunos alumnos con mayor frecuencia. Sin embargo, en las fiestas se mantenían próximos los unos a los otros y mantendrán cierta distancia con sus aprendices hasta que el encuentro o evento había alcanzado tal cantidad de asistentes que se desdibuje la necesidad de ser reconocidos o distinguidos.

En los casos de las fiestas, los profesores suelen bailar con quienes puedan realizar figuras improvisadas sosteniendo un acercamiento de los cuerpos, algo más difícil de observar entre principiantes. En contraste, en los clubes y en las plazas, no existe tal exposición dado que los asistentes están más predispuestos a encontrarse con sus compañeros y compartir rondas de mate o de charlas. Esto permite otro tipo de encuentro entre profesores y alumnos.

Se detecta mayor predisposición de los aprendices a realizar movimientos menos vinculados a las técnicas enseñadas en las clases y más librados a la improvisación y al disfrute.

Cuando Flora Davis explica el lenguaje no verbal, utiliza aportes que Birdwhistell realizó a partir de la noción de cinesis y que aquí se retoman:

Al estudiar las películas, Birdwhistell descubrió que existe una analogía entre la cinesis y el lenguaje. Así como el discurso puede separarse en sonidos, palabras, oraciones, párrafos, etc., en cinesis existen unidades similares. La menor de ellas es el "kine", un movimiento apenas perceptible. Por encima de éste existen otros movimientos mayores y más notorios, llamados "kinemas", que adquieren significado cuando se los toma en conjunto. (Davis, 1985. P. 18)

Estas nociones son también recuperadas por la semiótica indicial que comprende que las relaciones de los kinemas en contexto significan, como en la ya citada expresión “¡Fuera del texto, no hay salvación!” de Floch (1991). De uno u otro modo, los autores refieren a la necesidad de comprender al objeto de estudio dentro de un contexto que posibilita la significación

Como vimos hasta el momento, son los sujetos, el contexto y sus relaciones los que posibilitan un espacio para el análisis y reflexión sobre la comunicación no verbal que es lo que nos interesa en estas personas.

A continuación se hará foco en dos aspectos: 1) tipos de saludo que se encuentran entre los participantes del ambiente, ya sea en fiestas y *sociales* como en clases; 2) uso del espejo en el espacio salsero.

### Los saludos: “OYE COMO VA” (Tito Puente)

Tanto en fiestas como en *sociales* se reiteraba la presencia un grupo de personas. Algunas sólo se acercaban en fechas puntuales, otras tomaban clases juntas y se organizaban para asistir en grupo, otras buscaban escuchar y bailar música de su gusto, o diversas situaciones que los vinculaban a las diferentes convocatorias.

Como fueran los lazos que habían construido con los demás y el vínculo con el ambiente, quienes participaban de los encuentros ingresaban al lugar, hacían un recorrido rápido con la mirada para localizar algunas personas o un sitio donde dejar las pertenencias y, en ese momento, si divisaban alguna cara conocida, con un leve movimiento de cabeza junto a una sonrisa saludaban a la distancia. Según parece, en los casos que no hubiera tanta confianza, o si resultaba sólo por compromiso, se mantenía la distancia con leves movimientos de la cabeza hacia un costado y las cejas hacia arriba o con una sonrisa poco pronunciada. Movimientos mínimos que no requerían ni el traslado de los sujetos, ni que se desviarán de su trayecto en línea recta imaginaria si acontecía mientras caminaban alrededor de la pista: “Los reguladores son actos no verbales que mantienen y regulan la naturaleza alternante de



hablante y oyente entre dos o más interactuantes. Los reguladores desempeñan también un papel muy importante en el inicio y fin de las conversaciones” (Knapp, 1985. P184).

Hasta el día de hoy esa práctica se mantiene, de la misma manera que cuando un salsero o una salsera ingresa al lugar y encuentra una persona afín: se acerca sonriente y hasta, a veces, con los brazos extendidos para encontrarse en un abrazo afectuoso a modo de saludo. Es una expresión frecuente que desde afuera no permite reconocer el vínculo entre ambas, pero sí asociarlas<sup>30</sup>.

Con relación al encuentro en la pista hay una secuencia típica que reinicia cada vez que comienza un tema: alguien quiere bailar, elige una compañera o un compañero (a veces sin conocerse), bailan y al finalizar el tema se saludan con un beso en la mejilla o un leve apretón de manos.

Revisemos cada momento. En primer lugar, comienza un tema que puede ser asociado al estilo mambo o al estilo cubano. Quienes son *principiantes* en las clases de la semana, no suelen reconocer la diferencia de manera que van a bailar lo que saben mientras que quienes tienen más experiencia se van a tomar el tiempo de reconocer la base musical para detectar si es una canción afín a su gusto o no.

Este es un dato importante para los salseros porque, en primer lugar, la duración de los temas de estilo mambo son más reducidos que los de estilo cubano. Además, estos últimos cuentan con un momento musical conocido como *descarga* que consiste en que los músicos improvisen hasta que el cantante retome la canción, algo que no ocurre en el estilo mambo. Esta variación en la música para quienes sólo se formaron en el estilo mambo resulta tediosa y reiterativa a diferencia de quienes bailan estilo cubano que esperan ese momento para bailar poniendo en prácticas movimientos individuales, incluso sirve para recuperar el aire al poder realizar más movimientos de cadera y hombros sin necesidad de desplazarse.

Cuando alguien quiere bailar, se acerca a la otra persona con la mano extendida con la palma hacia arriba y le sonríe o hace un leve movimiento con la cabeza señalando la pista sin necesidad de extender la mano, sólo con el gesto y a la distancia se logra la comunicación. Tanto el hombre como la mujer invitan a bailar y pocas veces reciben una respuesta negativa.

La descripción de comportamientos hecha hasta este punto remite a lo que Flora Davis (1985) recupera de Birdwhistell:

La comunicación no es como una emisora; y una receptora. Es una negociación entre dos personas, un acto creativo. No se mide por el hecho de que el otro entiende exactamente lo que uno dice, sino porque él también contribuye con su parte; ambos participan en la acción. Luego, cuando se comunican realmente, estarán actuando e interactuando en un sistema hermosamente integrado.

Lo interesante de esta interacción se presenta en las clases cuando se enseña que el hombre debe guiar y la mujer debe dejarse llevar por las marcas. Es decir, la invitación no entraría en el mismo grupo que las marcas en el baile al menos en La Plata donde se realizaron las observaciones. La igualdad ente los y las participantes se evidencia al momento de pagar la entrada y al momento de invitar a bailar, pero en la pista se respeta la tradición del baile cubano que indica que el hombre guía y la mujer lo sigue<sup>31</sup>.

Las invitaciones, con el paso del tiempo y a partir de la experiencia alcanzada, varían según la cantidad de asistentes, la canción del momento, el status dentro del ambiente, el grado de exhibición, la propuesta de la fiesta, el vínculo entre los salseros. Por ejemplo, ante un tema musical conocido, en más de una oportunidad, en medio de alguna conversación, alguna compañera de clase me dijo “tengo que bailar este tema con [nombre de la persona] ya vuelvo”.

Una vez finalizado el baile en la pista, todas las parejas se saludan a modo de agradecimiento por el momento compartido. El mismo puede ser un leve apretón de manos en la misma posición en la que terminaron el baile, un

---

<sup>30</sup> “Un saludo con carga emocional puede reflejar bien el deseo de compenetración con la otra persona o bien una prolongada ausencia de contacto. Goffman propuso una ‘regla de atenuación’ que establece la ampulosidad de un saludo con una persona en especial puede disminuir gradualmente en la medida que el contacto con la persona en cuestión se hace continuado en un lapso breve ,por ejemplo, un compañero de trabajo de oficina” (Knapp, 1982. P. 184).

<sup>31</sup> Existe la posibilidad de analizar el baile desde el rol masculino y el rol femenino a partir del paradigma de géneros. En este trabajo sólo se limitará a reconocer al hombre en el rol masculino y a la mujer en el rol femenino tal como lo reconoce la tradición del baile cubano.



beso en la mejilla o un abrazo corto<sup>32</sup>. En todos los casos se acompaña con una sonrisa que varía desde ser amplia y mostrando los dientes hasta forzada con los labios cerrados<sup>33</sup>.

Como observara la comunicación no verbal, las variaciones en la sonrisa y los saludos con las manos o los brazos significan un respeto por el momento de baile, pero al mismo tiempo denotan cómo resultó ese encuentro en la pista durante el tema. A partir de situaciones como esta, los sujetos comienzan a diferenciar con quienes bailar y con quienes no, a quien saludar a distancia, con quienes tener cierto vínculo dancístico por llamarlo de algún modo, entre otras situaciones vinculadas. Es decir, el recorrido desde la puerta hasta la pista y desde ésta hasta el lugar de descanso permite reconocer tanto a los salseros en su tiempo dentro del ambiente como su gusto según el estilo.

Otro comportamiento destacable en las observaciones consiste en una práctica que califico espontánea. Consiste en que los asistentes a una fiesta o *social* aplauden la clave musical de la salsa en una suerte de llamado de atención o convocatoria salsera. El aplauso con la base rítmica 2-3 o 3-2 es una manera de manifestar un pedido de continuidad en la música, por ejemplo, ha pasado cuando los organizadores dejaron de pasar música respetando el horario límite habilitado. También es un modo de incentivar a bailadores experimentados que saben seguir la clave musical en lugar del compás de la música. Nuevamente, es la incorporación de las prácticas y las resignificaciones aprehendidas las que dan forma a los códigos en la comunicación no verbal y a la identidad del cuerpo.

El 20 de agosto de 2011, durante la fiesta del primer aniversario de la Agenda Salsera, al poco de comenzar la fiesta se cortó la luz. Ante la sorpresa por el imprevisto y por la voluntad de los asistentes de continuar con el clima festivo, muchos comenzaron a aplaudir la clave musical. Gradualmente comenzaron a acercarse a la pista y rodearon a los referentes de la ciudad que al compás de los aplausos improvisaron demostraciones de los cuatro ritmos que derivan de la rumba. Cuando al poco tiempo volvió la luz, se formaron las parejas y volvieron a la forma de fiesta que se estaba desarrollando antes del incidente.

### El espejo: “ES TU MIRADA QUE ME CONTAMINA” (Leoni Torres)

Anteriormente se hizo mención a la manera en que ingresan a los salones de baile: con una mirada de reconocimiento para detectar a los asistentes y, llegado el caso, saludar. También, al terminar de bailar una canción, hay un cruce de miradas sostenidas mientras se estrechan las manos suavemente en agradecimiento por el momento compartido. Este apartado se detiene en la mirada de los bailarines o bailadores<sup>34</sup>, es decir, la dirección en la que dirigen la vista en los comportamientos propios del ambiente.

Llevaba dos meses como alumna de clases estilo mambo y estilo cubano, había logrado participar de clases nivel intermedio cuando una corrección del profesor me interpeló fuertemente por la precisión de la misma: «No mires para abajo, eso te aleja y bailas mal<sup>35</sup>». Es decir, no importaba la coordinación de los pies ni la velocidad de reacción para comprender la marca. Lo importante era sostener la mirada de manera que la comunicación con el compañero se diera por comprender con el cuerpo, incluyendo la dirección en que miraban los ojos.

Algunas semanas anteriores<sup>36</sup>, en la clase de estilo mambo, la profesora destinó la primera parte de la clase para que practicáramos individualmente, yendo de una esquina del salón a la otra, la postura de los giros. Según nos explicó, era importante tener siempre presente tres aspectos al girar: desplazarse sobre el metatarso, contraer el abdomen para que el cuerpo no perdiera el eje y sostener la mirada hacia el frente. Nuevamente la dirección de

---

<sup>32</sup> *Un abrazo corto* grafica ese breve tiempo (1 o 2 segundos) en el que los sujetos se abrazan como un gesto que permite manifestar haber compartido un grato baile. Es un abrazo que acerca a los bailarines a la altura del tren superior, no hay cruce de miradas en ese momento.

<sup>33</sup> La primera vez que anoté en el diario sobre esta práctica fue el 19 de junio de 2011 cuando asistí a un salón de baile en Capital Federal. Al ser un ambiente tan distinto, me resultó más fácil observar desde la no participación dado que no sabía nada acerca de los asistentes, y que la cantidad ese día era dos veces lo que encontraba en La Plata. Luego comencé a observarlo en el ambiente local encontrando la misma práctica.

<sup>34</sup> En una entrevista a uno de los cubanos surgió como necesidad diferenciar a los bailarines como quienes se forman en ballet y academias por un lado, y a quienes bailan de manera tradicional, por otro. A los fines de este trabajo, tomo a los dos grupos por igual conformando a los salseros platenses.

<sup>35</sup> Anotación posterior a la clase del profesor E.K. del 2 de mayo de 2011.

<sup>36</sup> Anotación posterior a la clase de la profesora E.B del 11 de abril de 2011.



los ojos, en este caso desde un enfoque técnico que al bailar, permitía no perder el foco de atención en el compañero de baile que es quien indica la cantidad de giros que realiza la mujer.

Conociendo la importancia de la mirada entre bailadores, se describirá qué ocurre en las clases en relación a un elemento que facilita la enseñanza en algunos casos, pero que resulta una potencial interferencia en la comunicación en la pareja que baila en una pista: el espejo.

La modalidad de enseñanza del baile consiste en que los alumnos imiten los pasos que proponen los profesores y que consulten cuando no logran descifrar la secuencia o los movimientos que contribuyen a mantener el ritmo. De ese modo, cada persona aprende secuencias de pasos a partir de su modo de bailar, su estilo o impronta personal.

Para que una clase de más de diez personas acceda cómodamente a lo que el profesor o la profesora presentan, todos enfrentan el espejo logrando la angulación que les permita reconocer en la totalidad el movimiento de quien guía la clase y su cuerpo al mismo tiempo.

Exceptuando La Colmena y los espacios públicos, los lugares donde se dictan clases cuentan con un espejo en alguna de las paredes en su función de retrovisor para los profesores y de guía para los alumnos. En cambio, en La Clave, la pista de baile es la misma que se utiliza como salón para las clases, de manera que quienes asistían a este bar ingresaban a una pista que les devolvería su imagen mientras bailan. La posibilidad de encontrar la propia mirada o el reflejo del cuerpo produce en más de un sujeto que desvíe la mirada desde su pareja de baile a la reflejada, cualquiera sea la intención.

A riesgo de generalizar, el espejo se vuelve un objeto importante en la influencia que genera sobre la dirección de las miradas. Principalmente quienes asisten a clases estilo mambo recurren al espejo para lograr la *autopercepción* de sus movimientos. Por su parte, quienes asisten a las clases de estilo cubano, tienden a ignorar el espejo una vez aprendida la secuencia propuesta por los profesores para esa clase. De una u otra manera, la existencia de un espejo provoca una suerte de desafío en los participantes que deben optar hacia dónde mirar.

Cuando en 2017 se consolidó un nuevo circuito de fiestas organizados por ex alumnos de La Colmena y clases de estilo cubano, La Clave resultó ser un espacio más de fiestas con el nuevo sello La Bomba Timbera (nombre de que le dieron los organizadores). Estas fiestas de carácter mensual marcaban una diferencia con la organización propia de La Clave decorando con banderines que reproducían la bandera cubana en colores flúor y tapando con una tela blanca el espejo tan característico de la pista.

De esta manera, las miradas de los asistentes no se desviaban en la noche para observar el espejo sino que contactaban con los demás participante como cuando la misma organización proponía los eventos en otros bares.



## Siete. ANÁLISIS

*“La postura es, como ya lo hemos dicho, el elemento más fácil de observar y de interpretar. En cierto modo, es bastante molesto saber que algunos movimientos corporales que efectuamos bastante seguidos son tan circunscriptos y predecibles que revelan nuestra personalidad; pero por otra parte, es muy agradable saber que todo nuestro cuerpo responde en forma continua ante el desarrollo de un encuentro con otro ser humano”.* Flora Davis.

Habiendo presentado el ambiente salsero desde una perspectiva comunicacional y prestando especial atención a ciertas formas en las que los cuerpos de los sujetos se comportan, a continuación, se compararán sujetos interactuando en eventos salseros.

Para ello se acude a una forma de baile que reúne varios componentes expresados hasta aquí en un mimo momento: la rueda de casino. En esta última, al menos en la ciudad de La Plata, participan salseros de ambos estilos de manera que se evidencian las variaciones de cada estilo y el desarrollo de los rasgos salseros porque, como se explicará a continuación, todas las parejas, al mismo tiempo deben realizar la misma figura de baile, es decir, la misma secuencia de marcas y pasos.

### La rueda: “CUBA BAILA CASINO” (Elito Revé y su Charangón)

En la rueda de casino las parejas se disponen en círculo orientadas en el mismo sentido de manera que queden alternados mujer-hombre-mujer-hombre. En ella, todas las parejas realizan las figuras que indica el *cantador* que es quien dicta el nombre de una figura. Este sujeto está legitimado entre los participantes por ser conocedor de muchas figuras. A su orden, los hombres deben realizar al mismo tiempo las mismas marcas a sus compañeras.

Siguiendo la tradición, el *cantador* tiene el poder de condicionar a los hombres para que desistan de participar al insistir con figuras que desconocen o generando dificultades que evidencien la falta de conocimiento del baile. Pero como se anticipó, en La Plata, al menos en los momentos observados, la rueda convoca a salseros y salseras de ambos estilos y desde principiantes a expertos con el objetivo de divertirse.

Es interesante ver que las mujeres quedan prácticamente en el mismo lugar de la rueda mientras que los que cambian de lugar son los hombres. Sin embargo, el efecto visual que se genera hace parecer un constante desplazamiento de ambos. Pocas figuras requieren del desplazamiento de la mujer.

Cuando la cantidad de participantes entorpece la dinámica porque la rueda es tan amplia como el salón, se resuelve que algunas parejas conformen una rueda más chica en el centro de la primera. El *cantador* permanece siendo el mismo y las figuras son para las ruedas por igual.

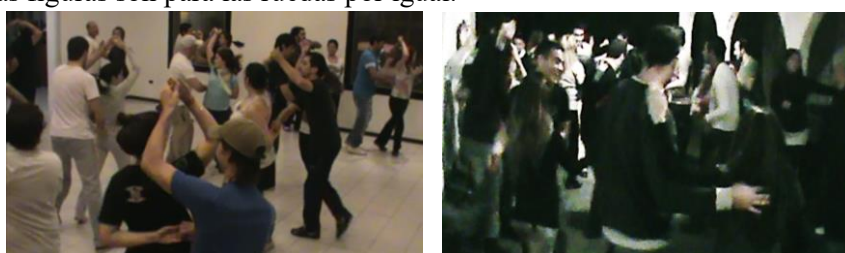


Figura 13. Ruedas dobles realizadas en una clase (izq.) y en una fiesta (der).

Al menos en fiestas y *sociales* observados en La Plata, cuando se conforma una rueda, participan más mujeres que hombres. Es por ello que las mujeres que están solas se intercalan entre las parejas, de manera que reciben las marcas de las figuras sólo cuando un hombre llegue a su lugar sin tener que esperar demasiados cambios de pareja para que ocurra. En algunas oportunidades, ciertas mujeres actúan como los hombres de las parejas (rol masculino) a fin de generar más parejas de baile. En este último caso se reconocen mujeres profesoras y salseras de nivel avanzado. Esto no quiere decir que todas las mujeres que tiene muchos años en el ambiente sepan bailar desde el rol masculino.





Figura 14. Caso de excepción: mujer en rol masculino. Los dos indicios básicos consisten en el lugar que ocupa cada una en la rueda y el agarre de los brazos cruzados (el rol femenino toma el hombre y el rol masculino, el omóplato).

Continuando con las prácticas particulares de algunas mujeres en el ambiente, en un grupo de Facebook, ante mi pregunta a salseros platenses de si existían casos de mujeres que cantaran en la rueda, los profesores del estilo cubano comenzaron a burlarse de la situación dado que la tradición dice que es el hombre el encargado de cumplir tal función de *cantador*. Sin embargo, algunas alumnas dieron cuenta de situaciones en las que habían cantado en la rueda de fiestas y de clases.

**Rocío González**  
 Hola! Esta semana se me ocurrió empezar a preguntar 1 sola cosa sobre la rueda de casino y me encontré con algunas sorpresas. Así que les pregunto ahora para conocer sus opiniones: ¿Puede una mujer cantar en la rueda? (Más allá de que los nombres de las figuras no ayuden siempre...)

Me gusta · Comentar · Dejar de seguir esta publicación · 03 de noviembre, 15:34

**Rocío González** Siempre y cuando sepa cantar y en el tiempo que tiene que hacerlo yo creo en mi poca experiencia que lo puede hacer  
 03 de noviembre, 15:59 · Me gusta

**Ariana Raynal** Como poder puede, lo q no especificas es si la mujer q canta la rueda lo hace bailando de nene o nena.  
 03 de noviembre, 17:22 · Me gusta

**Rocío González** Haciendo de nena  
 03 de noviembre, 17:23 · Me gusta

**Ariana Raynal** Haciendo de nena y cantando una rueda? Hmmm eso tendria q verlo, no diga q no se pueda, poder se puede, pero se debe? EN mi opinion: NO. No se si el ejemplo se adecua pero una nena bailando de nena y cantando una rueda me suena a un nene bailando de nena y dejandose llevar por una nena, hmmm aca eso lo he visto bastante a menudo, ojo y en Cuba tambien, con la diferencia q alla el nene q lo haga previamente paso por la peluqueria, se hizo un baño de crema en el pelo y la manicure. Te imaginas q esto pase en el Tango? Ja! Lo q dirian Copes, El Cahafaz o Virulazo!!!  
 El Casino nos muestra la idiosincracia del cubano como cada baile popular refleja la idiosincracia de quienes lo bailan. Cuba es una sociedad muy machista, por lo tanto el Casino, la Rumba, el Son, y todos sus bailes populares lo reflejan asi. El nene lleva, manda, guia, la nena lo sigue.  
 03 de noviembre, 17:48 · Me gusta · x5

**Luis Miguel Taxara AMEN !!! jajaja**  
 03 de noviembre, 17:52 · Me gusta

**Rocío González** Gracias! Igual, no se oerra la rueda de opiniones aye?  
 03 de noviembre, 17:53 · Me gusta

**Ariana Raynal** No la sierra, déjala abierta para a cada uno.

Figura 15. Fragmento extraído del grupo cerrado de Facebook de salseros vinculados a La Colmena.

Otro aspecto interesante acerca de la rueda es que no todas están conformadas por la mayor cantidad de parejas participantes del encuentro. Se ha observado ruedas de tres o dos parejas por lo que es difícil denominarla como tal, pero el hecho de que un participante cante una figura y ambas parejas la realicen bien puede ser considerado una rueda.

En otras palabras, podemos decir que una rueda de casino es una práctica entre salseros que aceptan el precepto de hacer lo que el *cantador* mande sabiendo que cuentan con la libertad de bailar sin perder sus sellos personales, es decir, el estilo de baile de salsa que los identifica adaptado a los movimientos y comportamientos que cada sujeto construye como característica identitaria del ser salsero.

Dijimos que desde el campo de la semiótica la atención se dirige a todo lo que tiene sentido, es decir, a cualquier tipo de manifestación significativa, ya sea simbólica, indicial o icónica. Como explica Floch (1991) “a partir del momento en el que él mismo se lo aborde como un objeto de sentido, como un “texto””, por ejemplo, el texto rueda y el texto comportamiento del sujeto salsero pueden ser divididos en sintagmas para fines analíticos. Esto es, fragmentado en partes secuenciadas de comportamientos y movimientos, lo que permite tener unidades comparables y analizables que posibiliten conclusiones.

En semiótica, el empleo de esta dicotomía se inscribe, de modo obligatorio, en la teoría general de la generación de la significación y toma en cuenta, esencialmente, el principio generativo según el cual las estructuras complejas son producidas a partir de estructuras más simples (cf. la combinatoria) y, a la vez, el principio del incremento del sentido por el cual toda complejización de las estructuras aporta un complemento de





significación. Es por ello por lo que cada instancia del recorrido generativo debe comprender los dos componentes, sintáctico y semántico [sic]. (Greimas y Courtés 1990. P. 320).



Figura 16. Ruedas improvisadas con dos parejas en un social salsero en Club Claridad. Figura 17. Rueda reducida en la plaza salsera.

Siguiendo esta concepción, se acudirá al concepto *programa narrativo* (PN) que definen Greimas y Courtés (1990): “Es un sintagma elemento de la sintaxis que rige un enunciado de estado”. El PN debe ser interpretado como un cambio de estado efectuado por un sujeto a otro, denominado función. “Ya se trate de un PN simple o de una serie ordenada de PN, el conjunto sintagmático así reconocido corresponde a la *performance* del sujeto”. (P. 321). En este apartado se analizará la performance de los sujetos que participan de una rueda de casino observando estilos y experiencia en el ambiente.

A continuación, se analizarán dos secuencias de baile consideradas básicas dentro de la rueda de casino: el 70 y la copa. El objetivo es comparar los rasgos que conforman la identidad salsera de los participantes. Estas secuencias se llaman figuras y están compuestas por una serie de figuras menores.

Para cada programa narrativo se toman ocho parejas y se segmentan las secuencias respetando los cortes del paso básico [1, 2, 3 (4) 5, 6, 7 (8)]. La elección de las parejas está relacionada a las observaciones realizadas en el campo. En ambos casos se contempla el PN que, realizada por el *cantador* con su pareja, y salseros y salseras principiantes y avanzados o salseros.

## Programa Narrativo: 70

La figura “el 70” es la primera que se enseña a quien quiera bailar rueda. Existen variaciones en las marcas del hombre por lo que se pueden encontrar el *70 complicado*, *70 y engaña*, entre otras.

Está compuesta por tres compases, es decir, tres secuencias musicales de ocho tiempos. Consiste en que el hombre marca a la mujer un giro a la derecha sosteniéndole la mano izquierda tomada a la altura de la cintura. Al completar el giro, la mujer queda enfrentada al hombre. Su mano izquierda pasa por detrás de la cintura (la mano derecha del hombre se mantiene todo el tiempo a la altura de la cadera de la mujer mientras gira) y su mano derecha sostenida arriba de la altura de su hombro por la mano izquierda del hombre.

Luego, un giro a la izquierda de la mujer para recuperar la posición inicial mientras que el hombre hace medio giro a la izquierda (“pasa el hombre por abajo”), pasa la mujer haciendo medio giro a la izquierda (“enchufa”) y la recibe el hombre. Finaliza la figura con el tercer compás dedicado al *dile que no*, una marca que cierra muchas figuras.

Las funciones desagregadas son: (H = hombre / M = mujer)

- 1) H indica giro a la derecha a M sin soltar las manos por lo que el brazo izquierdo de M se enrosca detrás de su cintura. Parte del compás: 1-2-3.
- 2) Ambos vuelven a la posición inicial. Parte del compás: 5-6-7.
- 3) H pasa girando delante de M (enchufa del H). Parte del compás: 1-2-3.
- 4) M pasa girando delante de H (enchufa de la M). Parte del compás: 5-6-7
- 5) H indica un *dile que no* con la opción de marcar una coronación<sup>37</sup> a la mujer (ver figura 11). Compás completo.

A continuación, se indican las parejas analizadas. Las primeras cuatro participan de un social en el Club Claridad. Los hombres de las parejas 3 y 4 cumplieron el rol de *cantador* durante un tema cuando el de la pareja

<sup>37</sup> La coronación es una marca que el hombre realiza para que la mujer pase su mano por detrás de su cabeza o la el hombre. En el primer caso se dice “el hombre corona a la mujer” y en el segundo, “el hombre se corona”.



4 le pasó la voz de mando al de la pareja 3. Las mujeres de ambas parejas son salseras y toman clases teniendo conocimientos avanzados. Las parejas 1 y 2 están conformadas por salseros de diferentes niveles de conocimiento, desde principiantes a salseros.

El otro cuarteto participa de una fiesta en el centro cultural El pasillo de las artes. Nuevamente, el *cantador* es de la pareja 8. Las parejas están conformadas sólo por alumnos y alumnas con diferentes niveles de aprendizaje. Las mujeres de las parejas 5, 6 y 7 son principiantes, el hombre de la pareja 7 también. Los de las parejas 5 y 6 están entre intermedio y avanzado.

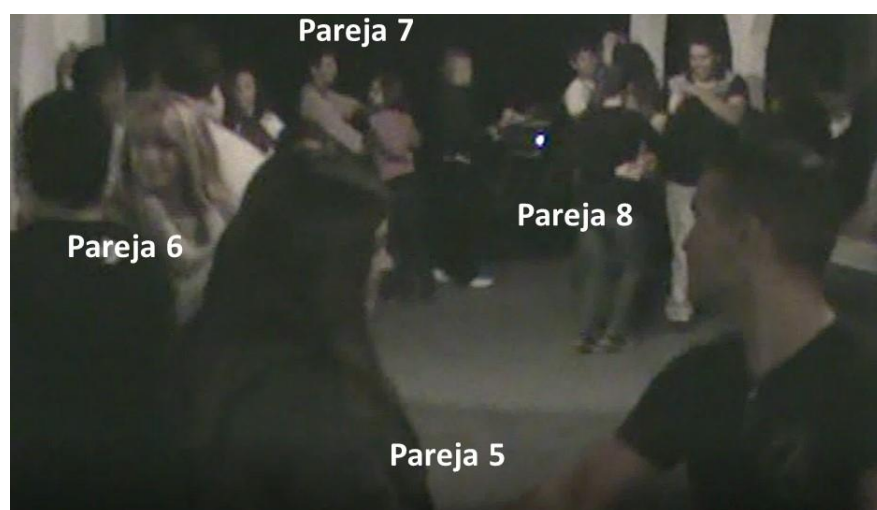


Figura 18. Figura de baile "el 70". Se tomaron ocho parejas en dos sociales diferentes.



PN 70	Pareja 1	Pareja 2	Pareja 3	Pareja 4
1	H marca giro a la derecha a M, mantiene distancia entre los cuerpos. Por un momento queda fuera de la rueda. M gira sin perder su lugar.	H marca giro a la derecha a M sosteniendo la mano que queda abajo, cuando M gira, H gira su cabeza afuera de la rueda, evita contacto visual con M.	H marca giro a la derecha a M. Mientras M gira, H extiende su cuello al hombre de la pareja de al lado para hablarle rápidamente.	H canta 70 mientras marca giro a la derecha a M.
2	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.
3	H hace su medio giro a la izquierda con movimiento fluido de brazos. Su <i>corona</i> parece una traba a su movimiento.	H amaga un giro a la izquierda quedando de espalda a su compañera.	H amaga a girar pero corta el movimiento marcando un básico en el sentido de la rueda.	H amaga a girar pero corta el movimiento marcando un paso básico hacia el centro de la rueda.
4	M gira y espera a ser recibida por H.	H marca un giro similar a 1, pero soltando la mano que queda afuera. M realiza el giro.	H marca el giro a M mientras hace un contragiro en lugar de marcar el básico.	H marca el giro a M y la espera.
5	H marca un <i>dile que no</i> y M responde con el paso.	H recibe con paso básico a M. H levanta la vista para imitar al que canta las figuras y se da cuenta de que se perdió. Le sonríe a M.	H marca un <i>dile que no</i> y espera a M moviendo los hombros.	H <i>corona</i> a M antes de indicar un <i>dile que no</i> .

PN 70	Pareja 5	Pareja 6	Pareja 7	Pareja 8
1	H marca giro a la derecha a M sosteniendo su mano izq. y vuelven a posición inicial con los lugares invertidos. H mira al cantador todo el tiempo.	M gira a la derecha sin soltar sus manos de H y vuelve a la posición inicial con lugares invertidos.	M gira a la derecha si soltar sus manos de H y vuelve a la posición inicial con lugares invertidos.	M gira a la der. si soltar sus manos de H. Vuelve a posición inicial con lugares invertidos.
2	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.	M vuelve a su lugar.
3	H hace giro a la izq. levantando su brazo izq. en lugar del derecho por lo que no se corona.	H hace medio giro a la izquierda. No se corona.	H hace medio giro a la izq. sin soltar ambas manos de M. Mientras gira, eleva las manos.	H hace medio giro a la izquierda.
4	M gira a la derecha y espera ser recibida por H.	M gira a la derecha y espera ser recibida por H.	M gira a la der. desde la marca con manos cruzadas arriba.	M gira a la derecha y espera ser recibida por H.
5	H indica un <i>dile que no</i> .	H indica un <i>dile que no</i> .	H indica un <i>enchufa</i> y un <i>dile que no</i> .	H indica un <i>dile que no</i> .



P1: H marca giro a la derecha a M, mantiene **distancia** entre los cuerpos

Su *corona* parece **una traba** a su movimiento.

P2: H gira su cabeza afuera de la rueda, **evita contacto visual** con M.

H amaga un giro a la izquierda quedando **de espalda** a su compañera

H levanta la vista para imitar al que canta las figuras y se da cuenta de que **se perdió**. Le sonríe a M.

P5: H **mira al cantador** todo el tiempo.

H hace giro a la izquierda levantando su brazo izquierdo en lugar del derecho **por lo que no se corona**.

P7: M gira a la derecha desde la marca con las **manos cruzadas arriba**.

H indica **un enchufa** y un *dile que no*.

P3: **Mientras** M gira, H extiende su cuello al hombre de la pareja de al lado para hablarle rápidamente.

H marca un *dile que no* y **espera a M moviendo los hombros**.

P4: H canta **70 mientras** marca giro a la derecha a M.

H **corona a M antes** de indicar un *dile que no*.

P8: Antes de comenzar la figura H **mira a las parejas de la ronda**.

P6: Cumple con toda la secuencia. Elige no coronarse.

A partir de comparar las funciones que constituyen el programa narrativo 70, en primer lugar, se detectan dos grandes grupos de parejas: las que remplazaron funciones y debieron imitar a otras parejas, y las que pudieron realizar todo el programa según lo indica la tradición. Dentro de estas últimas, además se detectan comportamientos de los bailadores que dan cuenta de la seguridad con la que realizan los desplazamientos confiados de que van a lograr la figura completa, por ejemplo, porque mueven los hombros en el tiempo de pausa.

A raíz de las tablas en las que se desagregaron los movimientos, se pueden diferenciar en dos formas de clasificación. Una ligada a la in/experiencia y otra ligada al estilo.

En el cuadro anterior cada columna reúne las parejas de los dos grupos. Las palabras destacadas permiten identificar los errores o aciertos detectados en cada una de manera que podemos decir:

**GRUPO 1:** P1, P2, P5, P7. Son principiantes o de poca experiencia en rueda de casino. (Distancia, mira al cantador, otra mano, evita contacto visual, se equivoca, da la espalda, enchufa).

**GRUPO 2:** P3, P4, P6, P8. Son salseros y tienen experiencia en baile de casino. P4 y P8 son los *cantadores*. (Mientras, amaga, no se corona por elección).

Por otro lado, con relación a la cadencia del movimiento y a la interacción en la pareja, podemos agruparlos según el estilo en el que se formaron:

**GRUPO A:** P1, P2, P4. Indicios de estilo mambo: distancia, dar la espalda, amague.

**GRUPO B:** P8, P3, P6. Indicios de estilo cubano: cadencia, pisadas con pie completo, no improvisan otros pasos, sino que pueden acompañarlo de movimientos individuales, por ejemplo, mover los hombros mientras espera a la mujer.

### Otras observaciones de la comunicación no verbal:

→ La actitud de confianza con la que reciben a la pareja. Tienden a reducir la distancia entre los cuerpos cuando tienen mayor experiencia o siendo salseros. Se observa a la mujer de la pareja 1 y al hombre de la pareja 6 generando mayor acercamiento que sus parejas mantienen la espalda derecha con leve inclinación hacia atrás y una extensión del brazo más lenta.

→ Las mujeres que bailan estilo cubano realizan movimientos más pronunciados con sus caderas como se observa en las parejas 3, 4 y 8, mientras que los hombres con experiencia en el mismo estilo utilizan las pausas para mover hombros o marcarle algo a la mujer, por ejemplo, la coronación.

→ Cuando son principiantes, al menos en la práctica de la rueda, tanto hombres como mujeres realizan la figura sin lucir movimientos de caderas, hombros o brazos. Su mirada está más dirigida a otros participantes que a la pareja.



## Programa Narrativo: La copa (en un *social*)

Consta de cuatro compases (ocho tiempos). El cuarto está ocupado por *dile que no*. Consiste en que el hombre marca un giro a la derecha a la mujer y mientras esto sucede y sin soltar el agarre, el hombre hace un pivote para darle la espalda cuando termine el giro. Suelta la mano a la mujer y espera que le tome su mano derecha que espera la altura de la cintura. El hombre recupera el frente con la mujer y le marca un giro a la derecha, luego un *enchufa* y *dile que no*.

A simple vista parece una de las figuras más sencillas de hacer, aunque el cambio de mano del hombre a veces es difícil de incorporar porque si el pivote se realiza en otro sentido, puede cortar el movimiento de los giros de la pareja. Para la mujer la novedad de la figura reside en el tener que buscar la otra mano del hombre cuando la suelta.

Las funciones desagregadas son: (H = hombre / M = mujer)

- 1) M gira a la derecha. Parte del compás: 1-2-3.
- 2) H gira a la izquierda. Parte del compás: 5-6-7.
- 3) H suelta la mano de la mujer. Parte del compás: 1-2-3.
- 4) M la mujer toma la otra mano de H. Parte del compás: 5-6-7
- 5) M gira a la derecha con toma de manos cruzadas. Parte del compás: 1-2-3.
- 6) Enchufa de la M. Parte del compás: 5-6-7.
- 7) H indica un *dile que no*. Compás completo.

A continuación, se indican las parejas analizadas. Las primeras cuatro participan de un social en el Club Claridad. El *cantador* se encuentra en la pareja 10 junto a una alumna de nivel intermedio del estilo mambo. La pareja 9 está compuesta por dos salseros del estilo mambo. La pareja 11 está compuesta por salseros que toman clases de estilo mixto y la pareja 12 por principiantes de rueda, pero que toman clases de nivel intermedio de mambo. Las parejas 13 y 14 cuentan con hombres principiantes en rueda con la diferencia de que en la pareja 13 la mujer es salsera y la de la pareja 14 es principiante. Las parejas 15 y 16 están compuestas por salseros formados en los dos estilos con más de 4 años en el ambiente en ese entonces.







Figura 19. Figura de baile “la copa”. Se tomaron ocho parejas en dos sociales diferentes.

PN: LC	Pareja 9	Pareja 10	Pareja 11	Pareja 12
1	M gira a la der. mientras H pivotea con los pies, lo que mueve su cadera.	M gira a la derecha.	M gira a la derecha.	H marca un giro a la der. y M lo hace al tiempo que H deja de pisar el básico.
2	H hace una pausa y <i>pivotea</i> .	H <i>pivotea</i> antes de que M termine.	H gira a la izquierda mientras M está girando.	H marca un <i>enchufa</i> a M que lo hace.
3	En un movimiento casi imperceptible H suelta la mano de la mujer y baja su brazo izq.	Mientras H termina de girar, suelta a M.	H suelta la mano de M y deja su mano izq. a la altura de la cabeza.	H recibe a M y le marca un <i>dile que no</i> pero M no completa lo marcado.
4	M baja su mano hasta encontrar la mano de H.	M baja su mano hasta encontrar la mano de H.	M baja su mano hasta encontrar la mano de H.	Ambos marcan paso básico en agarre cerrado.
5	M gira a la derecha inclinando su cabeza	M gira a la derecha	M gira a la der. con la mano en alto sostenida por H y él también gira.	
6	H gira en el lugar mientras M sostiene la mano en el aire. H cambia agarre de mano.	H marca a M que pase con un giro a la izq. Hasta él y cambia agarre de mano.	H le marca a M que pase girando delante suyo con dos giros.	
7	M gira según la marca, H realiza dos giros en el lugar y la recibe con los brazos en agarre arriba a M para marcarle un giro desplazado y la suelta.	H reciba a M moviendo los hombros y marca <i>dile que no</i> y M lo hace.	H recibe a M que antes de tomarle el hombro para cerrar la figura, extiende su brazo arriba. H marca un <i>dile que no</i> y M lo hace.	



PN: LC	Pareja 13	Pareja 14	Pareja 15	Pareja 16
1	M gira a la der.	H mira alrededor para copiar el paso. M espera la marca.	M gira a la derecha.	M gira a la derecha.
2	H hace una pausa y gira a la der. pasando la mano de M de su mano der. a izq. a la altura de la cintura.	M gira a la izquierda y mira a los ojos a H.	H gira a la izquierda mientras M está girando (pivote).	H aguarda el giro de M y en el último tiempo rota su cuerpo hacia la izq. para cambio de manos.
3			H suelta la mano de M y deja su mano izq. a la altura de la cabeza.	H suelta la mano de M y deja su mano izq. a la altura del hombro.
4		H marca un giro a la der. y M responde. Se corren de la rueda.	M baja su mano hasta encontrar la mano de H.	M baja su mano hasta encontrar la mano de H.
5	H marca giro a la derecha a M y ella responde	M hace giro a la izquierda para retomar el lugar en la rueda.	M gira a la der. con la mano en alto sostenida por H mientras él también gira.	M gira a la derecha.
6	Ambos se acomodan	H marca posición de pareja cerrada y paso básico	H le marca a M que pase girando delante suyo con dos giros.	H le marca a M que pase girando delante suyo con dos giros.
7	H marca un <i>dile que no</i> a M.	H marca apertura de pareja para cambiar.	H recibe a M que antes de tomarle el hombro para cerrar la figura, extiende su brazo arriba. H marca un <i>dile que no</i> y M lo hace.	H recibe a M. M extiende su brazo arriba y luego toma del hombro a H. H marca un <i>dile que no</i> y M lo hace.



P12 H marca un giro a la derecha y M lo hace al tiempo que **H deja de marcar el básico con los pies.**

**H marca un enchufa a M que lo hace.**

H recibe a M y le marca un *dile que no* pero **M avanza sin intención de completar lo marcado.**

**Ambos sostienen el agarre de las manos marcando paso básico** mirando a las demás parejas y esperando el próximo cambio de pareja.

No completa la figura.

P13 **H hace una pausa para imitar el paso** y gira a la derecha pasando la mano de M de su mano derecha a izquierda a la altura de la cintura.

**Ambos se acomodan.**

**Figura incompleta.**

P14 **H marca posición de pareja cerrada y paso básico.**

**H marca apertura de pareja para cambiar**

**Figura incompleta.**

P9 M gira a la der. mientras H **pivotea** con los pies, lo que mueve su cadera.

**H hace una pausa y gira** a la izquierda en un tiempo.

P10 H recibe a M **moviendo los hombros** y marca *dile que no* y M lo hace.

P11 M gira a la derecha con la mano en alto sostenida por H mientras él también encuentra lugar para girar, **H levanta la vista a las manos.**

**H le marca a M que pase girando delante suyo con dos giros.**

H recibe a M que antes de tomarle el hombro para cerrar la figura, **extiende su brazo arriba.** H marca un *dile que no* y M lo hace.

P15 M gira a la derecha con la mano en alto sostenida por H **mientras él también encuentra lugar para girar**, H levanta la vista a las manos.

H le marca a M que pase girando delante suyo con **dos giros.**

P16 H le marca a M que pase girando delante suyo con **dos giros.**

H recibe a M que antes de tomarle el hombro para cerrar la figura, **extiende su brazo arriba.**

Nuevamente, al comparar las funciones que constituyen el programa narrativo La copa, en primer lugar, se detectan parejas que remplazaron funciones o no pudieron completar la secuencia, y las que pudieron realizar todo el programa. Dentro de estas últimas, además se detectan comportamientos de los bailarines que dan cuenta de que conocen a sus parejas de baile por lo que indican, por ejemplo, otros tipos de giros.

En el cuadro anterior cada columna reúne las parejas de los dos grupos. Las palabras destacadas permiten identificar los errores o aciertos detectados en cada una de manera que podemos formar nuevos grupos<sup>38</sup>:

**GRUPO 1:** P12, P13, P14. Son principiantes o de poca experiencia en rueda de casino. (Deja de marcar el paso básico, Hace una pausa para imitar el paso).

**GRUPO 2:** P9, P10, P11, P15, P16. Son salseros y tienen experiencia en baile de casino. P2 es el *cantador*. (pivote, mueve hombros, dos giros, él también encuentra lugar para girar).

En este caso, se pueden identificar rasgos de los dos estilos por la cantidad de giros que se suceden durante la figura y por las variaciones que proponen los hombres para hacer marcas con los agarres arriba de la cabeza, indicios de tipos de giros del estilo mambo.

**GRUPO A:** P9, P11, P15. Indicios de estilo mambo: distancia, dar la espalda, amague.

**GRUPO B:** P10, P13, P16. Indicios de estilo cubano: cadencia, pisadas con pie completo, no improvisan otros pasos, sino que pueden acompañarlo de movimientos individuales.

#### **Otras observaciones:**

→ Los hombres que no conocen las figuras se pierden al momento de querer copiar a otras parejas. Los errores de los hombres son más detectables cuando comienzan a mirar a otras parejas para copiar los pasos o porque las mujeres detectan marcas que poco claras o que producen movimientos no fluidos.

→ Cuando las mujeres son salseras, toman los tiempos de error del hombre principiante para mover el cuerpo al compás de la música ya sea con movimientos de cadera y brazos o marcando los tiempos con los pies, mientras que si son principiantes demuestran incomodidad dejando de bailar.

→ Como se observa en la pareja 6, quienes se inician en el ambiente tienden a bajar el agarre de las manos con la intención de dejar de bailar cuando no pueden seguir la secuencia.

<sup>38</sup> Los números de los grupos son para identificar las diferencias, no se corresponden necesariamente con la agrupación propuesta en el análisis de la figura anterior.





→ Los hombres salseros hacen pausas prolongadas o indican giros dobles cuando conocen la figura y los tiempos musicales que demanda. Sonríen a su pareja cuando lo hacen.

### Programa Narrativo: La copa (en clase)

Cuando una figura se practica en el marco de una clase, es poco probable que los participantes de la rueda se equivoquen si son alumnos frecuentes dado que están predispuestos a realizar una figura conocida. De hecho, en la primera parte de las clases observadas en La Plata está dedicada a la presentación y práctica de una secuencia sola. Por lo tanto, cuando el profesor canta en la rueda, los participantes esperan figuras conocidas aprendidas en el corto plazo.



Figura 20. Figura de “la copa” practicada durante una clase.

En este caso, todas las parejas realizan las mismas funciones al mismo tiempo y sin variantes. De hecho, en este fotograma se ve claramente que todos los hombres están pisando adelante al mismo tiempo que reciben la mano de su compañera en la mano que está a la altura de la cintura. Las mujeres pisan están realizando el paso atrás.

Diferencias que hacen al estilo del bailaror o la bailadora: el tiempo que demoran los hombres en bajar su mano izquierda una vez que sueltan la mano de su compañera; la profesora que está bailando con el aprendiz fue la única que *se peinó*<sup>39</sup> mientras el profesor (cantador de esta rueda) indicaba *copa*, es decir, antes de comenzar la figura. Esto se debe a que el alumno tomó con una sola mano a su compañera.

---

<sup>39</sup> Cuando la mujer *se peina* al bailar significa que pasa su mano libre de agarre por su pelo sin indicación previa del hombre.





## Oh. A MODO DE CIERRE

*“La etnografía nos transforma la mirada. Nunca se emerge de la experiencia etnográfica pensando sobre el tema lo mismo que al inicio”.* Rockwell

El objetivo de este trabajo consistió en rastrear aquellos rasgos identitarios propios del *ser salsero* a partir del análisis de los comportamientos de los cuerpos. Para ello se realizaron observaciones puntualmente en la ciudad de La Plata durante el período 2011-2013, año en que comenzaron a popularizarse las clases de bachata. Los grupos de salsa que parecían consolidados e inmodificables, adaptaron o fusionaron movimientos a partir de nuevas propuestas.

Se partió de la premisa de Watzlawick (1971) en el campo de la Comunicación que sostiene que no se puede no comunicar porque “no existe el no comportamiento”. A esto se sumó otra perspectiva, la de Flora Davis (1985) desde la comunicación no verbal que en sus observaciones de sujetos en situaciones controladas en laboratorio, describió: “Dos personas que están sentadas pueden mover solamente sus cabezas al compás; luego pueden agregar movimientos de pies o de manos, hasta que finalmente parecen acompañarse con todo el cuerpo. La experiencia interna en un momento así es un sentimiento de gran armonía”. En lo referido al baile, los aportes de este tipo de estudios permitieron demostrar que las conductas sociales son aprehendidas y replicadas a partir de la interacción de los cuerpos, y que esos aprendizajes pueden carecer de indicaciones orales.

La concepción del cuerpo como la manifestación material y simbólica del sujeto que retoma Le Breton (2002) desde la Antropología fue clave al sostener que “vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico”. Su libro retoma la idea de la medicina en diferentes sociedades y cómo difiere en culturas que curan al individuo de aquellas que conciben el tratamiento del enfermo en tanto ser social. En este sentido, se entendió aquí que los comportamientos de los cuerpos y las posibilidades de movimientos habilitadas y limitadas están condicionados por la misma cultura que los enmarca.

De aquí parte la idea de que el ser salsero que se observó en este trabajo está enmarcado en la ciudad de La Plata por lo que las conclusiones a las que se arriban acerca de la identidad salsera no pueden ser trasladadas a otras comunidades salseras de manera lineal. De la misma manera que ocurrió al comparar la comunidad salsera observada por Britos (2010) en Jujuy. Según sus descripciones, los salseros concurrían a fiestas en locales que luego proponían canciones de otros géneros para el público general y donde los mismos salseros bailaban cuarteto y otros ritmos. En La Plata la propuesta salsera tiene otras particularidades que se centran en los estilos en primer lugar y que no varían la oferta musical durante el evento.

El trabajo, se dividió en dos momentos complementarios. El primero, ligado a la metodología de Etnografía, que consistió en conocer desde dentro ciertas prácticas y relaciones interpersonales atravesadas por el rol que cada quien cumple en el ambiente. El otro correspondió al análisis de las observaciones realizadas tomando elementos de la Semiótica y la permanente vuelta al campo para poner en perspectiva y confrontar lo que desarrollaba en el texto con las apreciaciones de los mismos salseros<sup>40</sup>. Un ejercicio necesario tanto para reflexionar sobre la práctica de investigación como para recuperar la perspectiva en relación a lo observado y lo adquirido en el campo. La reflexión de Gravano grafica la sensación que en más de una oportunidad me atravesó:

*“¿A dónde vas con esa pinta de pescador estrenando equipo?”, me pregunté. Y por un momento cuestioné el significado que tendría mi imagen para mis potenciales informantes. ¿Cuál sería el sentido que ellos atribuirían a mi indumentaria, a mi postura, a mi forma de ponerme en escena, al encararlos? ¿Sería para*

---

<sup>40</sup> “Los significados desarrollados por los sujetos activos entran en la constitución práctica [del] mundo’ y por eso se trata de un ‘mundo preinterpretado’ (Giddens, 1987: 149). A ese universo de referencia compartido –no siempre verbalizable– que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales, lo hemos denominado “perspectiva del actor”. La perspectiva del actor no está subsumida exclusivamente en el plano simbólico y en el nivel subjetivo de la acción, puesto que tomamos la acción en su totalidad, es decir, considerando el significado como parte de las relaciones sociales. (Guber, 2005. Pp 74-75).



ellos también un pescador estrenando equipo? Había una sola forma de probarlo: testarlo con la realidad en ese momento, tratando de hacer un registro del primer contacto y de la puesta en marcha de mis propios prejuicios y preconcepciones sobre esa misma relación. (Guber, 2005. P. 180).

La pregunta por la conformación de la identidad salsera en el cuerpo, también fue la pregunta sobre qué aspectos hacen a un no salsero porque como explica Giménez (2005) “La identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos”. Se sostiene que las identidades se construyen y que cada sujeto hace prevalecer algunos aspectos de su identidad según el contexto en el cual se desenvuelve (Chiriguini, 2004). Entonces ser salsero está condicionado por el grado de identificación que cada quien tiene con el ambiente salsero y con las circunstancias que se presentan. Y es en la interacción de los sujetos y sus cuerpos que se puede reconocer algunos de los rasgos característicos, tal como se vio en el desarrollo de este trabajo.

Decimos, entonces, que, en contextos específicos, los sujetos pueden manifestarse desde determinados aspectos de su identidad como salseros. Esto es, la identidad de los sujetos es constitutiva de los mismos y se construye en la relación con los otros, ya sea por compartir los mismos rasgos, o, por lo contrario, no compartirlos. Cada aspecto de la identidad no anula a los demás en tanto cada sujeto es con relación a una multiplicidad de códigos, contextos, relaciones que lo vinculan más a un aspecto y lo oponen a otros. Pertenecer a un grupo es también diferenciarse de otros.

En los tres años en el campo he observado que el ambiente salsero se compone tanto de salseros como de no salseros en términos generales, las diferencias se perciben dentro de cada grupo. En el caso de *los no salseros* se reunió a quienes querían aprender a bailar por diversión o a modo de dispersión y a quienes se acercan a ver clases o eventos sociales por curiosidad sin intención de vincularse. A los fines del análisis este grupo no fue tenido en cuenta.

Respecto del grupo de *salseros* se observó a quienes se interesaban por el baile y la cultura salsera, quienes participaban de clases y/o fiestas como parte de su rutina semanal y quienes se interiorizaban en la formación como bailadores o bailarines. También pertenecen a este grupo los que saben bailar, quienes tienen cierto capital cultural en términos de Bourdieu, o cierta competencia para la performance si lo decimos a partir de la propuesta de Greimas.

Así pues, ser salsero es el resultado de la asimilación sistemática de dispositivos estructurados que funcionan como estructurantes. Esto se traduce en la incorporación de ciertos movimientos que dan cuenta de la incorporación de un habitus específico en ese grupo social, dentro de ese microcampo. Se pondera cierto capital corporal en cuanto a la performance a la hora de realizar figuras. Como se ha mostrado en los fotogramas analizados en el capítulo anterior, los comportamientos de los cuerpos al bailar ponen de manifiesto ciertos aspectos de la identidad salsera. Es decir, cuando un sujeto danza, no podemos rastrear su biografía, pero sí algunas influencias relacionadas con los estilos de baile y características de profesores que se transmiten en las clases.

En una primera aproximación a la identidad salsera, podemos hablar de un sujeto interesado en adquirir ciertos pasos ligados al baile, que aprehende determinados comportamientos acordes al contexto y con ciertos consumos propios de la cultura salsera, por ejemplo, la música.

De las observaciones y lecturas de los cuerpos, con el paso del tiempo, y en la medida que los mismos salseros me enseñaban, hacia adentro del grupo salsero platense fue posible detectar diferencias más específicas que ya no estaban ligadas con el reconocimiento de salseros y no salseros, sino con el estilo de baile de los mismos salseros. Es decir, en la medida que avancé como observadora, adquirí ciertos saberes que se transmiten dentro del ambiente con el resguardo de lo que advierte Guber en “El salvaje metropolitano”:

Eso no significa que la perspectiva del actor sea un marco unívoco igualmente compartido y apropiado por todos, pero sí que determina el universo social y culturalmente posible, así como las acciones y nociones que estarán referidas y enmarcadas en él. Al igual que la diversidad, la perspectiva del actor tiene existencia empírica, aunque su formulación, construcción e implicancias estén definidas desde la teoría (Guber, 2005. Pp. 41-42).



Es decir, analizar comparativamente a los salseros requiere de cierta formación y un ligero acercamiento a la música y códigos propios de los salseros porque es en las particularidades de los movimientos donde se encuentran las significaciones propias de dos estilos: cubano y mambo. Las denominaciones fueron elegidas a partir de los usos más frecuentes que le dan los mismos salseros a sus prácticas.

Una vez aprendidas las diferencias principales de los dos estilos de baile, el siguiente paso fue observar de qué manera convivían en el mismo espacio. Ello se pudo concretar en los *sociales* y las plazas a los que asistían salseros con diferentes formaciones, algo más difícil de ver en las fiestas que, al menos en esos tres años, solían ser organizadas por y para salseros de determinado estilo.

A partir de leer únicamente los comportamientos de los cuerpos, la muestra más significativa de la convivencia entre los dos estilos fue la rueda de casino. ¿Cuál es el argumento de esta elección? LA rueda es una práctica que reúne a varias parejas en círculo para bailar según las indicaciones que da el *cantador* durante un tema musical. Esas parejas se intercambian permanentemente durante la canción por lo que interactúan sujetos con diferentes conocimientos y formados en distintos estilos de baile que se encuentran casi por azar, pero que pueden interactuar de manera armónica.

La *rueda* tiene una historia ligada a los salones de baile donde la música era interpretada por orquestas en vivo y los asistentes compartían los orígenes centroamericanos mientras vivían como inmigrantes en Estados Unidos. Lejos de las características de aquellos lugares, pero conservando cierta tradición o folclore de la *rueda*, en la actualidad, en la ciudad de La Plata se puede ver la diversidad del baile y la heterogeneidad de los bailarines o bailadores, tanto por su estilo al danzar como por la forma en la que interactúan con los demás participantes.

La comunicación entre cuerpos que interactúan durante el tema musical que dura la *rueda* pone en juego tanto los códigos propios de esta última como las significaciones y tradiciones a las que remiten los movimientos y los comportamientos de los bailarines o bailadores individualmente.

Aun cuando las figuras son enunciadas por los cantadores, esa palabra que da la orden muchas veces es acompañada de un gesto con las manos, mientras que en otras oportunidades las primeras marcas de la secuencia ayudan a adivinar qué figura se nombró. Mark Knapp los nombra como *ilustradores*:

Los ilustradores son actos no verbales íntimamente ligados al discurso hablado (...) la conducta del habla y la conducta del movimiento están inextricablemente ligadas: son constitutivas de un mismo sistema [...] Condon y otros creen que los seres humanos normales dan muestra de una pauta de actos sincrónicos de habla-cuerpo. Esto quiere decir que un cambio en una conducta (una parte del cuerpo, por ejemplo) coincidirá o estará coordinado con el cambio de otra conducta (segmento fonológico o alguna otra parte del cuerpo). (Knapp, 1985. P. 181).

Estos movimientos, como se ve, podrían ser entendidos complementarios a la orden verbal, sin embargo, cumplen su función en tanto permiten transmitir el mensaje cuando la palabra es difícil de ser escuchada.

El punto clave para este análisis resultó ser la interacción entre los cuerpos que constituyen la pareja temporal. En este sentido, el aporte de la semiótica indicial fue clave en tanto permitió comprender a los comportamientos como textos contextualizados, es decir, signos secuenciados con algún sentido. Así, los cuerpos de los bailadores fueron segmentados de manera que se pudieran comparar unidades semejantes durante el mismo tema musical y realizando la misma figura en simultáneo.

Este ejercicio contribuyó a identificar, por ejemplo, que algunas mujeres mueven las caderas y algunos hombres mueven los hombros, pero en el cómo y en el cuándo lo realizan radica la divergencia de estilos. Al mismo tiempo, entre salseros del mismo estilo, la adquisición de ese tipo de movimientos puede resultar un indicador de la experiencia dentro del ambiente en tanto trayectoria y/o adopción de rasgos identitarios.

Durante los años de observación, se pudieron distinguir ciertos momentos en los que la performance de los cuerpos sugiere una interacción entre los mismos como si se tratara de una conversación en el plano de la comunicación oral por la fluidez de los gestos y movimientos. Algo que no se observó en los principiantes ya sea porque cortaban los movimientos o intentaban rehacer la secuencia desde el comienzo, por las expresiones de la cara o porque la cadencia de los cuerpos era más fragmentada.



Un no salsero desconoce los nombres de las figuras y cómo cumplir con los tiempos que necesita cada figura, un principiante depende de otros para poder copiar los movimientos, mientras que un salsero conoce las figuras, puede comunicarse con los otros cuerpos, aun no salseros, y tiene referencia de los tiempos que demandan las figuras por lo que logra improvisar algunos movimientos corporales.

Como se vio en el capítulo anterior, al comparar la secuencia de pasos que realizaba un principiante, cuando desconoce el paso o no ha incorporado los tiempos de baile, no logra “llenar los espacios” hasta finalizar la secuencia. En cambio, los salseros logran hacer uso de los medios tiempos de la música para hacer movimientos ornamentales para la figura –recordemos que el pasó básico se compone de ocho pasos divididos entre seis tiempos y dos medios tiempos–, por ejemplo, moviendo los hombros o las caderas. En el siguiente cuadro se retoma un fragmento representativo:

#### SALSEROS PRINCIPIANTES

- P1: H marca giro a la derecha a M, mantiene **distancia** entre los cuerpos  
Su *corona* parece **una traba** a su movimiento.
- P2: H gira su cabeza afuera de la rueda, **evita contacto visual** con M.  
H amaga un giro a la izquierda quedando **de espalda** a su compañera  
H levanta la vista para imitar al que canta las figuras y se da cuenta de que **se perdió**. Le sonríe a M.
- P5: H **mira al cantador** todo el tiempo.  
H hace giro a la izquierda levantando su brazo izquierdo en lugar del derecho **por lo que no se corona**.
- P7: M gira a la derecha desde la marca con las **manos cruzadas arriba**.  
H indica un **enchufa** y un *dile que no*.

#### SALSEROS AVANZADOS Y PROFESORES

- P3: **Mientras** M gira, H extiende su cuello al hombre de la pareja de al lado para hablarle rápidamente.  
H marca un *dile que no* y **espera a M moviendo los hombros**.
- P4: H canta **70 mientras** marca giro a la derecha a M.  
H **corona a M** antes de indicar un *dile que no*.
- P8: Antes de comenzar la figura H **mira a las parejas de la ronda**.  
P6: Cumple con toda la secuencia. Elige no coronarse.

La interacción de los sujetos demanda que en cada momento uno actúe sobre otro, y viceversa, ya sea, por ejemplo, entre la pareja de baile, ya sea entre profesores y alumnos. Esa interacción, al mismo tiempo posiciona a los sujetos en relación al ambiente y a otros sujetos.

Hall (1972, p. 13) afirma que “Es esencial que aprendamos a leer las comunicaciones silentes tan fácilmente como las escritas o habladas” y eso es lo que se intenta aquí. Se puede decir que son los saberes corporales acumulados los que le permiten a un salsero dialogar con otros. Son ciertos códigos propios del ambiente los que lo legitiman en su lugar cumpliendo un rol (así sea de asistente a fiestas).

No obstante, el grado de aceptación por parte de los demás sujetos es lo que determina el lugar que cumplirá dentro del ambiente en cierto momento. Por ejemplo, un salsero principiante o de nivel intermedio dependerá de un salsero legitimado en el ambiente si su intención fuera actuar como *cantador* de la rueda como se vio en el fotograma de la plaza salsera de Plaza Italia (Figura 16. Ruedas improvisadas con dos parejas en un social salsero en Club Claridad. Figura 17. Rueda reducida en la plaza salsera.), o sólo podrá hacerlo en una rueda menor conformada con compañeros de clase o amigos del ambiente como se observó en el Club Claridad (Figura 16) cuando sólo dos parejas bailaban conformando una rueda de casino en un costado de la pista.

Por otro lado, un sujeto principiante que adquiriera un objeto vinculado a prácticas de avanzados y/o refrentes cobrará notoriedad en el ambiente por lo que implícitamente se pondrá en consideración legitimar o no al sujeto. Esto se observó en un *social* cuando un asistente se presentó en una fiesta con calzado salsero siendo alumno de clases de nivel principiante.

El hecho de utilizar un calzado para baile preprofesional puso de manifiesto que el par de zapatillas de baile era más que un objeto para recubrir los pies, sino que tenía una carga simbólica en el ambiente. Es decir, el sujeto principiante fue sometido a una suerte de evaluación que validara su cambio de status dentro del ambiente en tanto debía dar cuenta de la necesidad de uso de ese tipo de calzado. Es lo mismo que ocurre





cuando un sujeto interesado en aprender una nueva habilidad adquiere elementos de introducción a la práctica, por ejemplo, para comenzar clases de guitarra.

El caso mencionado es un ejemplo, pero al tomar pequeñas unidades comparativas, el cruce de datos entre los comportamientos de los cuerpos, la lectura de los movimientos y la capacidad de comunicación con la pareja, tal como se muestra en el análisis de los fotogramas, se encontraron dos maneras de clasificar a los sujetos en relación con su identidad salsera. La primera está vinculada a la experiencia en el baile y la otra está dada por los estilos de baile que la conforman.

Al analizar cada cuerpo en su individualidad podemos agrupar según el estilo de baile.

1. Mambo: de historia vinculada a tradición estadounidense. Baile lineal, con movimientos atribuidos a influencia del jazz y técnicas de baile. Esto se vio en las parejas 1, 9 y 15.
2. Cubano: de tradición cubana. Baile circular, con movimientos ligados a la cultura africana en el continente americano. Como sucedió al ver las parejas 3, 6 y 8.
3. No estilo: adopción de particularidades de los dos estilos anteriores ya sea porque son bailadores que están iniciando (casos 1, 7, 13 y 14) o porque la pareja se conforma con un bailarín de cada estilo (como en las parejas 2, 5, 10 y 16).

Por otro lado, a partir de la clasificación propia de las clases y extendiéndola a lo observado en las fiestas y los *sociales*, encontramos:

1. Principiantes: Aprendices en primera etapa. Toman clases, de baja frecuencia de asistencia en las fiestas y los *sociales*. Interacción limitada a los escasos conocimientos y falta de práctica en los movimientos.

Los principiantes conocen algunas secuencias de pasos, casi no improvisan. En relación con la música consumen canciones sin diferenciar los estilos. Los salseros principiantes se diferencian de los no salseros por su intención de aprender. Saben que carecen de los conocimientos relacionados a la significación de los gestos que se hacen durante el baile, pero se acercan a quienes saben ya sea para preguntar como para invitar a bailar un tema.

En este último caso, las mujeres tienen más posibilidades de conseguir un hombre que sepa bailar porque para bailar en pareja la mujer sólo necesita saber ser guiada. En cambio, los hombres principiantes deben conseguir parejas que entiendan que están comenzando.

Las dinámicas de las clases que promueven el intercambio permanente de parejas como método de enseñanza se ve reflejado en la actitud de los principiantes que intentan bailar con diferentes personas durante cada evento. Difícilmente se niegan a aceptar una invitación.

Esta misma forma de entender el aprendizaje, incentiva a participar de la rueda de casino. Al ser de carácter más lúdico que desafiante, en La Plata todos los participantes intentan seguir al referente. A esta característica de la rueda se le agrega que los *cantadores* de la rueda suelen ser profesores que en sus clases enseñan las figuras que se realizan en los *sociales*.

2. Intermedios: Toman clases para conocer el baile con mayor profundidad y/o para mantener la práctica del baile durante la semana. Asisten a fiestas y *sociales* con regularidad. Interactúan con salseros de cualquier estilo.

Este grupo es el más variado con relación a los niveles de aprendizaje porque contempla desde quien comienza a diferenciar algunos aspectos musicales hasta quienes llevan años en el ambiente, pero no enseñan. Si bien estos últimos podrían entrar en un grupo con características de avanzados, por ejemplo, en todos los casos encontramos salseros que pueden transmitir los mismos conceptos.

Cuando un salsero pertenece a este grupo sus códigos dentro de las clases y los eventos están vinculados al ambiente en términos generales y a un estilo en particular. Sabe diferenciarse del otro porque parte de su identidad salsera se debe a una decisión tomada.

Distingue las variantes musicales y opta cuáles no bailar por lo que a veces rechazan invitaciones. Al bailar saben improvisar y pueden darse cuenta en seguida si los pasos del baile no están al ritmo de la música.

Ante preguntas por el ambiente o la música, conocen las respuestas, pero dudan al profundizar en los conocimientos. No obstante, tienen en claro algunos conceptos como los orígenes del baile, las raíces de





cada estilo, la diferencia en la clave (el son y la rumba son los ritmos base de la salsa, pero la clave en uno y otro corta de diferente manera).

Algunos tienen accesorios y hasta vestimenta propia del estilo, por ejemplo, dentro del estilo mambo, cuando se presentan coreografías la vestimenta es característica del show (mallas, camisas de lycra, pantalones para baile, maquillaje y pestañas postizas, etc). También en ambos estilos se encuentran quienes conociendo su cuerpo saben si necesitan asistir a los eventos con más de una remera o con una toalla de manos.

3. Profesores y referentes: Dictan clases. En las fiestas y los *sociales* modifican su comportamiento según las características del evento. Conocen los diferentes estilos y eligen cuál practicar.

Cuando los salseros del nivel intermedio deciden que su formación en salsa sea más profesional o que sus conocimientos y capacidad para enseñar son suficientes, en este trabajo son entendidos como profesores. Existe diferencia entre ambos hacia adentro de este grupo, pero en lo que respecta al ambiente, conforman una unidad.

Cuando un profesor se considera a sí mismo capaz de enseñar, es una figura importante para los principiantes que quieren conocer el baile y el ambiente. Sin embargo, entre sus pares puede no ser considerado apto para tener un grupo a cargo. Esto se debe a que algunos profesores del ambiente son referentes y, a su manera, van dejando permear quiénes alcanzaron el estatus y quiénes no. Por efecto en cadena, los alumnos (a veces avanzados, a veces principiantes) de esos referentes imitan la opinión por lo que los nuevos profesores se ven en la necesidad de demostrar su lugar.

En todos los casos son salseros que saben adaptarse a los estilos de baile aunque prefieran uno por sobre otro.

Entre los referentes podemos encontrar cubanos inmigrantes que obtienen su lugar hegemónico por enseñar la tradición de baile de su país, aun cuando existen diferencias en los modos de unos y otros. También pertenecen a este grupo los profesores que han pertenecido a la compañía de baile Saoco y se formaron como tales allí. Y, por último, los profesores que por su trayectoria dentro del ambiente y su permanente búsqueda han alcanzado esta posición.

En este grupo los salseros conocen maneras de bailar que no alcanzan sus alumnos porque el entrenamiento y la práctica requerida es mayor. Aun así, en algunos eventos bailan con salseros de todos los grupos tanto por diversión como por la oportunidad de darse a conocer entre los principiantes.

Es decir, estos grupos están conformados por personas que producen y reproducen identidad salsera hacia adentro del ambiente por lo que las observaciones acerca de sus comportamientos sólo pueden ser valoradas en este contexto y no en otro. De la misma manera, si analizamos en términos de los campos de Bourdieu, el grupo de principiantes es el que carece de recursos adquiridos en el ambiente (los principiantes pagan para participar de clases y fiestas), sus lazos sociales todavía son nulos, desconocen la cultura salsera en general y las tradiciones del estilo en particular, y todavía no son reconocidos dentro de los salseros.

Por su parte, los intermedios cuentan con ciertos elementos que los unen al ambiente, pero la legitimidad del capital cultural y simbólico con el que cuentan los posiciona más cerca o más lejos del ambiente. En este grupo, saber bailar y reconocer los estilos no es suficiente.

Como objetivo primero de este trabajo se propuso leer los cuerpos en un contexto dado para poder reconocer en la comunicación no verbal ciertos rasgos identitarios y para ello se eligió el ambiente salsero de La Plata.

Se partió de la idea de que la identidad se construye permanentemente. No obstante, hay rasgos básicos empleados en la historia de las prácticas de esta disciplina que son resignificadas por los propios actores y que les permiten transformarse.

Estas clasificaciones no son las únicas que se pueden hacer ni son definitivas. La historia de la salsa en la ciudad de La Plata continúa. Existen circuitos que surgieron luego de 2013, también fueron ganando



legitimidad nuevas generaciones de profesores y se abrieron nuevos espacios de aprendizaje al tiempo que cerraron otros.

Los grupos de salseros fueron adoptando otros tipos de prácticas y consumos por lo que en la actualidad es más difícil encontrar espacios para fiestas tan definidos como en el período observado. Esto puso de manifiesto la resistencia de ciertos grupos históricos en la ciudad y la necesidad de adaptación del mercado para captar nuevos públicos dado que la cantidad de asistentes a las fiestas y a las clases debe estar garantizada para que las mismas sean rentables.

Desde el período observado hasta la actualidad se sucedieron crisis económicas locales y globales que obligaron a ofrecer productos más económicos o como resultado de asociaciones entre comerciantes. Ejemplo de esto fue el cierre de emprendimientos de bares salseros en la época de 2001. En aquel entonces, La Clave había sido un espacio de resistencia del mercado y ejemplo de adaptación al ampliar su oferta de bailes (tango, folclore, kizomba). Sin embargo, la pandemia de 2020 obligó a que sus dueños cerraran las puertas debido a los costos elevados de mantenimiento sin la posibilidad de sostener clientes.

En la actualidad surgieron movimientos sociales cuyos objetivos promueven deconstruir estereotipos estéticos, fusionar culturas (y ritmos musicales), construir saberes relativizando las autoridades de conocimiento tradicionales. Esto, por ejemplo, permitió que la Bomba timbera diversificara el público asistente a las fiestas de salsa, al ser un grupo de aprendices de salsa que comenzaron a asociarse con diferentes bares para contar con un espacio físico.

El ambiente salsero continúa desarrollándose en la diversificación con ciertas resistencias al cambio y algunas tendencias a la conservación de la tradición heredada e importada y con nuevas miradas y propuestas que intentan fusionar ritmos urbanos que proponen nuevos modos de entender al cuerpo y al baile.

Tal como explica María Cristina Chiriguini (2004) cuando retoma a Barth: “las ‘fronteras’ no son inmutables; por el contrario, son dinámicas [...] primero, toda frontera es concebida como una demarcación social (...) y segundo, todo cambio en la situación social puede producir desplazamientos en las fronteras identitarias”.

Salsa, merengue, cha-cha-chá, bachata, kizomba, urbano, hip-hop, afro son bailes de orígenes ajenos a la mayoría de la sociedad que habita en Argentina porque, entre otras variables, las poblaciones en las que se desarrollaron no han inmigrado masivamente al país. Sin embargo, el mercado musical, audiovisual y de clases de baile renuevan la propuesta de productos para sobrevivir con atracciones novedosas. Y estos nuevos consumos promueven nuevos modos de comprender al cuerpo con el cual habitamos.

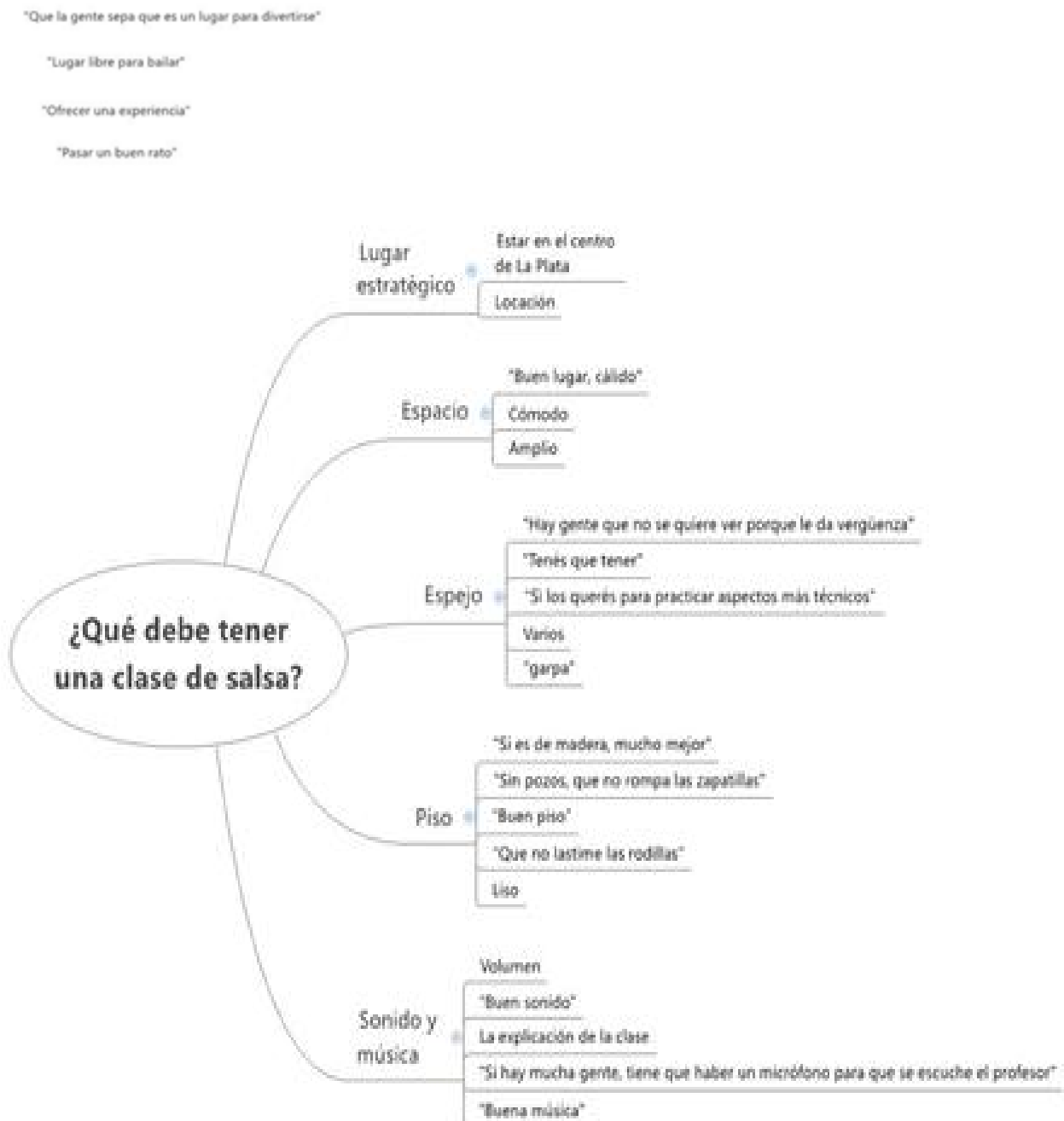
Si bien hay un mercado cambiante que promueve diferentes estilos en una sociedad golpeada por las crisis, hay cuerpos que resisten y cuerpos que se transforman. De esta manera, hoy podemos hablar tanto de estilos como de nuevas generaciones. Y podemos asegurar que cuando en un social alguien grite ‘rueda’, los cuerpos que participen de la misma reproducirán un resabio de aquellos movimientos propios de los salseros de La Plata.

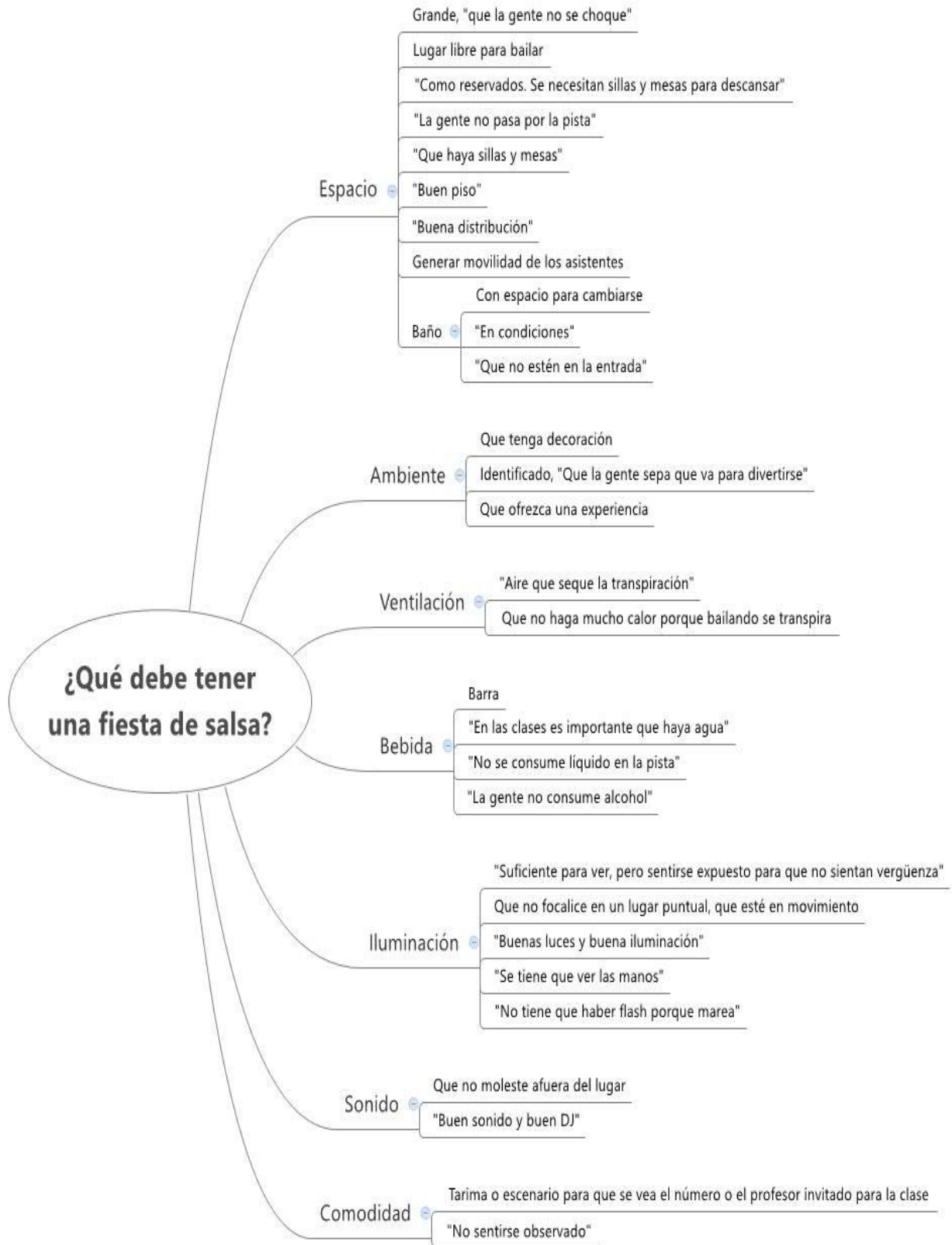




## ANEXO 1

Sistematización de las respuestas que dieron profesores/organizadores de fiestas de salsa acerca de qué debe tener cada una para concretarse.







## BIBLIOGRAFÍA

- BRITO, Natalia M. (2010). El placer como empresa 'institucionalizada'. En: Cuadernos FHyCS-UNJu. N° 39:69-96.
- CALVO OSPINA, Hernando (1996). Salsa. Esa irreverente alegría. Editorial Txalaparta s.l. Tafalla.
- CAROZZI, María Julia (comp). (2011). Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad. Editorial Gorla. Ediciones de Periodismo y Comunicación. Buenos Aires.
- CHIRIGUINI, María Crística (2004) "Identidades socialmente construidas". En: Apertura a la Antropología. Proyecto Editorial. Bs. As.
- CIVARDI, F. y POZO, C. (2018) "Orden social, relaciones de poder y construcción de sentido en la teoría de Pierre Bourdieu.
- DAVIS, Flora (1985). El lenguaje de los gestos. Ed. Emecé.
- FLOCH, Jean-Marie (1991). Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias. Paidós comunicaciones. Barcelona.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2009). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Ed. Debolsillo.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2005). La identidad como cultura y la cultura como identidad. Del III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco.
- GÓMEZ-DIAGO, Gloria Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. Razón y Palabra, núm. 72, mayo-julio, 2010 Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador. En: redalyc.com/triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación.
- GUBER, Rosana (2001). La etnografía, método, campo y reflexividad. Grupo Editorial, Norma, 2001.
- GUBER, Rosana (2005). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de Campo. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires.
- MAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul (1994). Etnografía. Métodos de investigación. 2da. Edición revisada y ampliada. Ed. Paidós.
- HANG, J. (2011) "Lo que pasa en los master queda en los master". Deporte, sociabilidad y clasificaciones morales entre nadadores master del Club Universitario de La Plata [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.718/te.718.pdf>.
- KNAPP, Mark (1982). La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno. Ed. Paidós.
- LE BRETON, David (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva visión. Primera edición, primera reimpresión. Buenos Aires.
- LINS RIBEIRO, Gustavo (1999). Descotidianizar. En Constructores de Otredad. Páginas 194-198.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan (2008). La semiótica de los bordes.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1991). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Editorial G. Gili. Barcelona. Segunda edición.
- PUJOL, Sergio (2011). Historia del baile. Gourmet Musical. Bs As.
- RIZO GARCIA, Marta (2011) Pensamiento sistémico y comunicación. La Teoría de la comunicación humana de Paul Watzlawick como obra organizadora del pensamiento sobre la dimensión interpersonal de la comunicación. Razón y palabra, número 75, febrero-abril 2011.
- ROSBOCH, María Eugenia (2006). La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. Edulp. Argentina.
- SÁNCHEZ CRIADO, Tomás. (2007). Reseña de B.Lahire "El Hombre Plural". *Athenea Digital*, 12, 373-380. En:<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/438>.



- VILA-BAÑOS, Ruth (2012). “Los aspectos no verbales de la comunicación intercultural”. En Ra-Ximhai. Volumen 8 número 2 enero-abril 2012.
- TALBOT CHACÓN, Tania E. (2004). “Análisis del baile salsero mediante los procesos de comunicación no verbal, incluyendo los códigos de sensualidad y seducción en el baile natural y el baile académico-artístico en la ciudad de Quito, en la academia “Estudio de Baile Nacional” y la Salsoteca capitalina Lavoe”. Quito, Ecuador.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (2004). El baile: un lenguaje del cuerpo. Contracampo Edição especial/Número duplo.
- VALDETTARO, Sandra (2015). Epistemología de la comunicación: una introducción crítica. 1º ed. Rosario: UNR Editora. ISBN: 978-987-702-116-5.
- WATZLAWICK, Paul, HELMIK Beavin, JANET, Don (1981). Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas. Ed. Herder. Barcelona.





*Una noche invité a un grupo de amigos ajenos al ambiente salsero para que conocieran el lugar al que iba cuando suspendía planes con ellos para “ir sola” a bailar salsa. En realidad, yo asistía sola, pero en el bar me encontraba con compañeros de las clases que tomaba durante la semana.*

*La demarcación entre el espacio de baile y el espacio de descanso es tal que se limitaron a mantenerse entre las mesas. Les resultó tan grande el nivel de exposición de quienes bailan en la pista que prefirieron mantenerse en un costado.*

*Al sentir que los códigos del lugar le estaban ganando a su capacidad de ser el alma de las fiestas, uno de ellos decidió entrar a la pista para dar una vuelta entre las parejas caminando con cierta dificultad hasta volver a salir. Esa fue su mayor osadía.*

*Yo sabía bailar, pero ese día, al ver a mis amigos de otro espacio en una fiesta de la que desconocían muchas cosas, me di cuenta de que yo ya era salsera.*