

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACION SOCIAL**



**LA CORPORALIDAD EN LA SALSA: FACTORIA SIMBÓLICA
DE IMPACTO SOCIO-CULTURAL**

**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”**

**TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

TANIA ELIZABETH TALBOT CHACÓN

LIC. IVANOVA KATHERINE NIETO NASPUTH

**Quito – Ecuador
2014**

DEDICATORIA

A mi familia que amo mucho.

Mi padre William Talbot, mi madre Sonia Chacón
mi hermano Daniel Talbot y mi cuñada Ruth Robayo
y mis hermosos sobrinos
Mateo Julián y Benjamín Sebastián.

AGRADECIMIENTO

Mi principal y profundo agradecimiento a *Dios*, el pilar fundamental de mi vida.

A mi padre William Talbot, por su paciencia y comprensión, gracias por preferir sacrificar tu tiempo para que yo pudiera cumplir con el mío. A mi madre, Sonia Chacón por su bondad y sacrificio que me inspiró, ahora puedo decir que esta tesis lleva mucho de ella. Gracias por la alegría que siempre me brinda mi hermano Daniel y por la dulzura de mi cuñada Ruth Robayo.

A mis amigos Darío Solano, Rut Melo y Alexandra Ochoa, por su motivación y apoyo para cumplir mis objetivos.

Agradezco de manera especial a mi tutora, Ivanova Nieto, por su paciencia y guía en este camino.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Tania Elizabeth Talbot Chacón, en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre el “La corporalidad en la salsa: factoría simbólica de impacto socio-cultural. 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”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

Quito, a 9 de Octubre de 2014



Firma

CC. 171161056-6
teli_dtv@hotmail.com

CERTIFICADO

En mi condición de Directora, certifico que el Señorita Tania Elizabeth Talbot Chacón, ha desarrollado la tesis de grado titulada “La corporalidad en la salsa: factoría simbólica de impacto socio-cultural. 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”, observando las disposiciones institucionales que regulan esta actividad académica, por lo que autorizo para que la mencionado señorita reproduzca el documento definitivo, presente a las autoridades de la Carrera de Comunicación Social y proceda a la exposición de su contenido bajo mi dirección.



Ivanova Nieto Nasputh
Directora

ÍNDICE DE CONTENIDO

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL	iv
HOJA DE APROBACION DEL DIRECTOR DE TESIS	v
ÍNDICE DE CONTENIDO	vi
ÍNDICE DE ANEXOS	viii
ÍNDICE DE GRÁFICOS	viii
RESUMEN	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	4
CAPÍTULO I	
COMUNICACIÓN Y CULTURA	5
1.1 Tejiendo Tumbaos: Elementos de construcción social	5
1.1.2 Comunicación No Verbal	7
1.2 Escuela De Comunicación De “Palo Alto”	9
1.2.1 El Interaccionismo Simbólico	12
1.3 El Estructuralismo	13
1.3.1 El Estructuralismo En La Comunicación	14
1.4 “La Salsa”: Voz y Eco de la Cultura Latina	15
1.5 Transculturación: Impactos y Resistencias	20
CAPÍTULO II	
CUNA Y VAIVÉN; OLAS Y PALMAS	23
2.1 Historia y memoria del Ritmo	24
2.2 Misterios y Lunas Nuevas: Raíces Africanas y su Presencia en Occidente	25
2.2.1 Influencia Africana en la Evolución Musical Latina	26
2.3 Mixturas de la Música Afrocaribeña	29
2.3.1 El Son	29
2.3.2 El Danzón	29
2.3.3 La Bomba	30
2.3.4 La Plena	30
2.4 Estados Unidos: La Gran Empresa Musical Latina	31

2.5 ¡La Salsa!: Reconociendo el Ritmo	33
2.7 La Salsa en Ecuador	36
CAPITULO III	
3.1 Cuerpo, Performance, Baile Y Salsa: La Adaptación Del Diálogo	40
3.1.1 Performance “El Encanto en la Expresión”	41
3.1.2 El Baile	43
3.1.2.1 El Baile en la Salsa	44
3.2 La Sensibilidad: Base de la expresión corporal	45
3.3 Sensualidad y la Seducción: formas de comunicación corporal	46
CAPÍTULO IV	
LA CORPORALIDAD EN LA SALSA	49
4.1 Definiciones Metodológicas	49
4.2 Semiótica del Cuerpo Bailador	50
4.2.1 Código Kinésico	51
4.2.1.1 El Gesto	51
4.2.1.2 La Postura	52
4.2.1.3 La Mirada	52
4.2.1.4 Contacto Corporal	53
4.2.2 Código Proxémico	53
4.2.3 Proxémica en el Baile Salsero	54
4.2.3.1 Distancia Íntima	55
4.2.3.2 Distancia Mayor	55
4.2.4 Temporalidad y Ritmo	56
4.2.5 Sensualidad y Seducción	56
4.3 Análisis Descriptivo	58
4.3.1 El Baile en pareja	58
4.3.2 Primer Eje: Acción Previa- La invitación a bailar	58
4.3.3 Segundo Eje: Sincronización y enlaces kinésicos y proxémicos- Bailadores/ Salsoteca “Lavoé”	60
4.3.3.1 Sincronización y enlaces de manos y pies	60
4.3.3.2 Impulsos sensitivos en la expresión Kinésica	63
4.3.3.3 La Proxémica en el bailador	65
4.3.4 ¡Y ahora el Bailarán!	67
Academia “Estudio Nacional de Baile”	67
4.3.4.1 Primer Eje: Movimientos, Coreografía e interacción	69
4.3.4.2 Segundo Eje: VISAJES (énfasis en los movimientos del cuerpo)	72

4.4 Descripción Simbólica de los Códigos de Sensualidad y Seducción en la Corporalidad	74
4.4.1 Elementos de verificación técnica en la expresión salsaera	76
4.4.1.1 LA SENSUALIDAD: Bailadores y Bailarines	76
4.4.1.1.1 Imagen Sensorial	76
4.4.1.1.2 Componente Estético	77
4.4.1.1.3 Conexión de los Sujetos	77
4.4.1.1.4 Performatividad Corporal	78
4.4.1.2 LA SEDUCCIÓN: Bailadores y Bailarines	79
4.4.1.2.1 Imagen Sensorial	79
4.4.1.2.2 Componente Estético	80
4.4.1.2.3 Conexión de los Sujetos	80
4.4.1.2.4 Performatividad Corporal	81
CONCLUSIONES	82
RECOMENDACIONES	84
BIBLIOGRAFIA	85
ANEXOS	89
ANEXO 1: Entrevista a Nathy Aguirre	89
ANEXO 2: Entrevista Alexis Chontasi	92
ANEXO 3: Entrevista Hugo Osorio	96
ÍNDICE DE ANEXOS	
ÍNDICE DE GRÁFICOS	
Gráfico 1: Ideograma de los elementos sustantivos de la expresión corporal en el baile, de Marta Castañer	51
Gráfico 2: Demostración de baile en pareja. Reportaje Día a Día	59
Gráfico 3: Secuencia de bailadores en Salsoteca "Lavoe"	61
Gráfico 4: Secuencia #2: Giros, vueltas y medias vueltas.	61
Gráfico 5: Bailadores sincronizan la postura de sus pies	62
Gráfico 6: Enlaces de pies y manos, con direccionalidad. Reportaje Día a Día.	62
Gráfico 7: Secuencia #3: Expresión facial y contacto corporal.	63
Gráfico 8: Miradas distraídas.	64
Gráfico 9: Mirada al suelo durante el baile, no apto en el canon bailador.	64
Gráfico 10: Captación de movimientos a través del tacto.	64
Gráfico 11: Disposición de las distancias.	64
Gráfico 12: Secuencia de Bailadores quiteños, Salsoteca "Lavoe"	66
Gráfico 13: Secuencia de Bailadores esmeraldeños, sector de Limones-Esmeraldas.	66
Gráfico 14: Elementos de composición académica en la Danza. Martha Castañer	67

Gráfico 15: Instructores de la Academia “Estudio Nacional de Baile”. Movimientos y posturas básicas.	69
Gráfico 16: Bailarines colombianos en demostración artística. Trucos, posturas, figuras técnicas y estéticas	70
Gráfico 17: Componentes artísticos y académicos. Bailarines de la Academia “Estudio Nacional de Baile”.	70
Gráfica 18: Coreografías de bailarines con elementos estéticos, posturas fuertes y visajes.	73
Gráfico 21: Bailadores en concierto de "la 33". Quito-Ecuador.	79
Gráfico 22: Bailarines profesionales de la Academia: Estudio Nacional de Baile...	79

La corporalidad en la salsa: factoría simbólica de impacto socio-cultural. 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”

“Salsa Corporality: symbolic composition of socio-cultural impact”. Analysis of salsa dance on non-verbal communication processes, including sensuality and seduction codes in a natural and academic-artistic dance, in Quito city, at “Estudio de Baile Nacional” academy and Salsoteca Capitalina “Lavoe”

RESUMEN

Analiza los recursos comunicacionales no verbales al interior del lenguaje corporal, configurado a través del ritmo de la Salsa. Aborda el estudio de la comunicación y la cultura mediante categorías de análisis de contextos, acciones e interacciones como puntos de debate ponderadas por la Escuela de Palo Alto y el pensamiento estructuralista.

Reseña el origen y cosmovisión de la Salsa, apertura el camino de fusiones acústicas y dancísticas de un proceso transcultural que advierte, en su performance, un abastecimiento de insumos identitarios afrolatinos, teorización defendida por Stuart Hall, entre otros.

Destaca a la etnografía como recurso metodológico que instrumenta la observación participante y demás técnicas de recolección de datos. Investiga en bailadores y bailarines los códigos de sensualidad y seducción, materializados en la corporalidad salsera, como un mensaje no verbal de referencia socio-cultural. Se concluye, la semántica corporal es complementaria con la significancia verbal, ambas conforman un sistema dual, como lo son el ritmo y el movimiento en la Salsa.

**PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN Y CULTURA / INTERACCIÓN SIMBÓLICA / SALSA (BAILE)
/ EXPRESIÓN CORPORAL / SENSUALIDAD / SEDUCCIÓN**

ABSTRACT

There is an analysis of non-verbal communicational resources in body language, configured through Salsa rhythm. The analysis addresses communication and culture in categories of context analysis, actions and interactions as debate grounds weighed by Escuela de Palo Alto and structuralism thinking.

It is a relation on origin and cosmo-view of Salsa dance; it opens the possibilities for acoustic and dance fusions of a trans-cultural process that shows, in its performance, the existence of Afro-Latin identification inputs, theorization defined by Stuart Hall, among others.

It highlights ethnography as a methodological resource to instrument observation and data collection techniques. There is a research in dancers of sensuality and seduction codes, materialized in salsa corporality, as a non-verbal message with socio-cultural reference. It has been concluded that corporal semantics is complementary with verbal significance; both of them are a part of a dual system, such as rhythm and movement in Salsa.

KEYWORDS: COMMUNICATION AND CULTURE / SYMBOLIC INTERACTION / SALSA (DANCE)
/ BODY EXPRESSION / SENSUALITY / SEDUCTION

INTRODUCCIÓN

La Salsa es considerada por muchos entendidos como una estructura artística que comunica un quehacer cultural, que proyecta no solo una imagen acústica, lograda al semantizar el ritmo sino también, el ensamble de diversas fusiones e interacciones sociales expresadas corporalmente y contrastadas por el sujeto bailador.

Bailar Salsa implica algo más que degustar el ritmo, involucra el desarrollo de un diálogo kinésico que va integrando secuencias simbólicas que nacen de la relacionalidad y subjetividad de sus protagonistas y sus contextos. La Salsa se vuelve más comunicable y atrayente cuando logra socializar su mensaje de manera trascendente y colectiva. Nada se manifiesta fuera de la cultura, de la historia, de la vida y, por qué no decirlo también del ritmo.

¿Cómo la Salsa puede ser objeto de análisis y fuente simbólica para el estudio de la comunicación no verbal?

El presente trabajo tiene por objetivo, transparentar la importancia que tiene la Comunicación No Verbal, expresada semióticamente en el lenguaje corporal y configurado a través del baile de la Salsa. Reconocer su presencia ineludible, obligatoria y complementaria al interior de los procesos de comunicación y su estructura, es la intención del presente trabajo.

“La comunicación no verbal es descuidada con frecuencia porque generalmente se cree que lo verbal constituye la parte más importante en nuestras interacciones sociales. No obstante, mucho de lo que ‘decimos’ o ‘escuchamos’, en realidad no se ‘oye’ sino que se ‘ve’ o se capta”. (Fericgla G. Maria; 1997:15)

El primer capítulo desarrolla la manera cómo la comunicación y la cultura están entrañablemente juntas como una paralela insoslayable que se nutre por las relaciones que establecen los sujetos mediante procesos de verbalidad y no verbalidad presentes en cada uno de sus niveles de interacción.

A través de los estudios realizados por la Escuela de Palo Alto, referenciados por Erving Goffman, Paul Watzlawick, Ray Birdwhistell, Edward Hall, entre otros exponentes, se analiza la importancia de una comunicación de intercambio en la que tanto los sujetos como la sociedad comprometen sus esfuerzos para construir relaciones y contextos. Este tipo de planteamientos resultan ser adyacentes a la postura estructuralista que conforman la base de una corriente cultural de pensamiento caracterizado por *“concebir a cualquier objeto de estudio como un todo, cuyos miembros se relacionan entre sí y con el todo, de tal manera que la modificación de uno de ellos, modifica los*

*restantes...*¹. Esta es la actitud teórica que se desplaza en cada espacio capitular del trabajo, y desde la que parte la propuesta analítica del tema investigado.

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. Y es que la Salsa ha sido un recipiente varias veces vaciado y varias veces llenado, como lo ha sido, en buena medida, la cultura, con sus matices urbanos y periféricos caracterizados por la oralidad, la hibridación y la desterritorialización, elementos que Jesús Martín Barbero los señala en su texto “Dinámicas urbanas de la cultura”.

Fernando Ortiz en su libro “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, define lo transcultural como “*la pérdida y desarraigo de una cultura precedente y la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, que pudieran denominarse neoculturación*”. (Ortiz F.; 1978:96), proceso transitivo que confirma el hecho genealógico de la Salsa como sujeto de transculturación. Por todo aquello, la reseña histórica que el trabajo expone resulta fundamental para entender a la Salsa como elemento neo-cultural de representación, de allí, concepciones como “latinidad”, “ritmo latino”, “baile latino”, se explican a partir de esta perspectiva de origen.

El segundo capítulo es el responsable de desarrollar los contenidos arriba anotados, se encarga de recabar en los orígenes del ritmo de la Salsa, considerado como un ritmo afrocaribeño, para ilustrar con su génesis y evolución no solo la representación de aquella diáspora, que analiza Stuart Hall sino también, aquellos procesos de intercambio artístico y cultural con referentes de América y Europa que infirieron en su comportamiento musical (ritmo) y en el modo expresivo (corporalidad) que denota su estructura.

El siguiente capítulo conlleva un ejercicio especial pues, examina la importancia del cuerpo, del performance y del baile en la Salsa. Las formas de interconexión expresada a través de un estilo dialógico entre ellas demuestran, por un lado, la unidad de su correspondencia y, por otro, los niveles de su interdependencia. Así reflejamos la intencionalidad de un pensamiento estructural presente en la mayoría de las exposiciones temáticas.

Alejandro Ulloa, antropólogo colombiano, señala que “*hablar del baile es hablar de un lenguaje no verbal, socialmente construido para establecer otras formas de comunicación, para experimentar otros modos de sentir al otro y de hacernos sentir ante él*” (Ulloa; 2003:136).

¹ Cita encontrada en el artículo del antropólogo Agustín Rico Ortega en: El Estructuralismo.

El baile, y “el salsero” en particular, “no para de hablar”, quizás responde al volumen de endorfinas que va multiplicando el movimiento a pretexto de un ritmo que reproduce los causales de una cultura latina. En la ejecución de sus movimientos surgen diferentes diseños posturales y sistemas de gestualidad que se adaptan al espacio y a las distancias para anclarse al cuerpo, sujeto final de interlocución y transferencia del mensaje no verbal.

La corporalidad en la Salsa constituye la fuente principal de su expresión rítmica y el testigo protagónico de un imaginario social mega-diverso. Por esta razón, el trabajo se sumerge en un esfuerzo de observación y análisis tendientes a provocar un encuentro básico con la sustancia de ser lo que es la Salsa: su sensibilidad. El baile de la Salsa es un saber más intuitivo que teórico. Por ello, códigos de comunicación corporal son los protagonistas de dicho conocimiento sensorial: la Seducción y la Sensualidad, inquiridos en el capítulo final.

El cuarto y último capítulo pone a consideración aspectos que tienen que ver con la propuesta metodológica de investigación. Para alcanzar una correcta interpretación de dicha expresión corporal se hace necesario el uso de recursos de investigación direccionados a través de una metodología Etnográfica, entendiéndola como “*el estudio descriptivo (graphos) de la cultura (etnos) de una comunidad*” (Aguirre; 1997:3). Por tanto, su estrategia descriptiva, desarrollada a través de la observación participante, asegurará la comprensión del baile como un acontecimiento social y cultural y no, como un evento aislado y sin significancia.

En el transcurso del capítulo se enfatiza la importancia que tiene la corporalidad salsera a través de la comprensión de la semiótica del bailarín, proponiendo la utilización de componentes no verbales y su presencia en la escena popular y académica en la ciudad de Quito, es decir, de aquellos escenarios escogidos para el análisis como fuentes indispensables de información y contraste simbólico: la Salsoteca capitalina “Lavoe” y la Academia de Baile “Estudio Nacional de Baile”.

Finalmente, en este capítulo confluye el análisis cualitativo-descriptivo de la ejecución dancística entre bailarines y bailarines que, a través de los códigos Sensualidad y Seducción, se revelan actos comunicantes generados por la necesidad primaria de establecer relaciones interactivas, interiorizando experiencias sensoriales que generen nuevas formas de ver y sentir la comunicación no verbal.

JUSTIFICACIÓN

La motivación central para investigar el tema planteado halla su origen en el impacto que este ritmo afro-caribeño, conocido como Salsa, ejerce y exterioriza sobre distintos y masivos escenarios artísticos alrededor del mundo convirtiéndose, en un embajador de la cultura latina, expresada a través del baile. Su presencia no sólo puede constatarse en ámbitos dancísticos formales sino, en aquellos espacios urbanos de donde extrae su contenido y discurso popular.

La Salsa recolecta eventos cotidianos, de éstos se nutre para proyectar mensajes solidarios y reflexivos. Evoca pasados y añoranzas, guerras y conquistas, amores y desamores, tiene la magia de fusionar la alegría y la nostalgia, expresadas en el movimiento corporal, en la gestualidad, en la proximidad de sus protagonistas y en el hechizante acaparamiento de espacios y formas que van construyendo una factoría simbólica desde la no verbalidad.

El presente trabajo busca revalorar la comunicación no verbal, recreando ese protagonismo que lo distingue como elemento de complementariedad y de equilibrio al interior de la estructura comunicacional, social y cultural. Invita la revisión académica de su temática y jerarquías a fin de desarrollar un conocimiento integral y sistémico.

Para describir tal intención, la Salsa es el cómplice y la excusa oportuna para advertir tal necesidad.

CAPÍTULO I

“Sacramento de timbales, silogismos de formas, contonean breves por el cíclico imaginario cargado de voces y barullos. Emergen las pisadas envueltas en lunas, palmas y candombe. Los fuegos se encienden, se cocen los ancestros y se atrapan en el cuerpo danzas de vida y de muerte, cimbrados comunicantes entre hombres y dioses.”

W. Talbot²

COMUNICACIÓN Y CULTURA

1.1 Tejiendo Tumbaos: Elementos de construcción social

La cultura y la comunicación tienen bullicio y silencios, pueden ser verbales y no verbales, tangibles e intangibles, físicos y abstractos. Ambas tienen tantos elementos como espacios temporales y cotidianos conformen su estructura. Y es que el mundo se elabora a través de competencias simbólicas concurrentes aun cuando, parezca que el subconsciente colectivo hubiese perdido la posibilidad de una referencia histórica común y un patrimonio de memoria.

Tanto la cultura como la comunicación acceden entre sí únicamente como relación. La cultura tiene en sí misma un significado relacional y, la comunicación, un lugar en dicho espacio. Donati Pierpaolo, sociólogo y filósofo italiano, en su texto sobre Cultura y comunicación: una perspectiva relacional, subraya que *“la comunicación no puede anular la relación social pues, ella en sí misma es relación y como tal, necesita de valores, formas de referencia, fines y medios.”*

A través de la comunicación se recrean y toman significación cada una de las situaciones o hechos culturales que van estimulando la construcción cognitiva social. *El mundo se elabora, mediante procesos de simbolización que posibilitan a los actores la construcción de esquemas organizadores y referencias para ordenar la vida social. (Pérez y Saavedra, 2001; 39)*

La Salsa como fenómeno artístico ejemplifica ese ensamble entre comunicación y cultura pues, recoge ese conocimiento vivencial, cotidiano y de memoria colectiva para reproducirlo musicalmente en una fusión corporal llena de sonoridad, cadencia y poder sensorial. Liga a la gente con su tierra, con sus tradiciones, con la lengua, con la sangre, con los recuerdos, con sus migraciones y desarraigos, construyendo un conocimiento que transparenta identidades múltiples y

² Talbot Crespo, Williams. (2001). *Cuentos Cortos*. Obra Inédita no publicada.

procesos interculturales que proponen nuevos espacios de mediación cultural, principalmente latinoamericana.

El **tejido** y el **tumbao, elementos de construcción social**, están íntimamente relacionados, como lo están la comunicación y la cultura en la cotidianidad. **El tejido** simboliza la cultura, evocando todo ese conjunto de representaciones significantes que referencian la construcción de conciencias colectivas y su modo de organizarse. Por otro lado, **el tumbao** es también un elemento metafórico que exterioriza por medio de acciones comunicantes todo ese producto relacional conjugado por sujetos sociales. El tumbao le da sentido iconográfico al tejido y éste, testimonia, procesos interactivos que han sido articulados como eslabones de un contenido cultural y comunicacional.

La Salsa es un ritmo que teje tumbaos. Representa no solo una sonoridad ancestral o de fusión sino que recrea imagen, direccionalidad, sentido, subjetividad y un cúmulo de saberes que naciendo en muchos casos de lo ritual, rebasan lo mítico para objetivizarse en el cuerpo a través de la expresión dancística.

La lectura del tejido y del tumbao instruye al pensamiento, le da valor a la palabra, sentido a los sentidos. En definitiva, facilita una tarea obligada: el reconocimiento de los sujetos sociales a través de aquellos procesos de alteridad que justifican su presencia y significancia. Así lo señala Claudia Kenbel en su escrito “A Mitad del camino. Entre lo urbano y lo rural”:

“Las representaciones sociales constituyen un modo de aprender los hechos cotidianos, las características del ambiente, la relación con los otros, creando un tipo de conocimiento denominado como “conocimiento del sentido común”, “conocimiento práctico” que se presenta como necesario para desenvolverse en la sociedad”.

La metáfora Tejiendo Tumbaos ilustra la manera como se sincretiza, se fusiona, se unifica ese juego de sujetos. Es la acción productiva que al reducir los momentos maximiza los encuentros como testigos de una práctica social coherente.

De esta compleja interrelación surgen contenidos culturales no como elementos que ambientan la participación social sino, como recursos comunicantes. Donati Pierpaolo en su análisis señala que, la cultura no sólo está interiorizada en los sujetos-conciencia sino, en esas relaciones comunicacionales que advierten.

En resumen, Tejiendo Tumbaos es un ejercicio de interiorización rítmica en donde la cultura es trenzada por sus propios actores para luego cantarla al son comunicante de sus vivencias y añoranzas expresadas a través de la Salsa y representadas por un cuerpo bailador, producto final de aquella manufactura artística y de representatividad simbólica.

1.1.2 Comunicación No Verbal

La comunicación no verbal tiene la magia necesaria para esconder la palabra detrás del gesto y para darle al verbo mayor progresión escénica. No polariza los actos verbales, los complementa, los vuelve visibles. Ocupa un lugar central en todos los tipos de interacción cara a cara. Es profundamente sensorial, perceptiva e interpretativa.

Los significados de las expresiones del rostro, de los ademanes y de las posturas, así como de las miradas y las formas en que se establece el contacto físico son parte de la comunicación no verbal. Así también los patrones culturales en el uso del tiempo y la distribución del espacio. Finalmente, la comunicación no verbal se ocupa del Paralenguaje que abarca los cambios en el tono y el volumen de voz, los silencios, el ritmo y otras variables de la enunciación verbal (Rulicki; Cherny: 2011:33).

La comunicación no verbal se halla presente en todas las actividades humanas. El interés por estudiarla con mayor rigor y profundidad por parte de investigadores multidisciplinarios se ha hecho evidente. Cientistas sociales se encuentran empeñados en restituir su indiscutible valor de complementariedad tan venido a menos al momento de estudiar la comunicación y los procesos de aprehensión del conocimiento.

Antropólogos, sociolingüistas, pedagogos, etnolingüistas, etnógrafos, psiquiatras, artistas, entre otros, reconocen la importancia de la comunicación no verbal en el tratamiento y desarrollo de sus intereses académicos y de aplicación al estudio de la cultura y la interacción social.

Mark L. Knapp expresa “*La comunicación verbal y no verbal deberían tratarse como una unidad total e indivisible*” (Knapp 1988, 26).

Resulta imposible creer que alguien al hablar no produzca algún gesto o movimiento de ojos o que no ocupe un espacio. El movimiento y el gesto son la unidad de la expresión corporal, lenguajes provistos de símbolos y caracterizaciones que permiten comunicarnos.

“Un gesto dice más que mil palabras”. Este adagio popular reconoce una verdad a voces. Los seres humanos nos guiamos por lo que vemos, oímos, saboreamos, olfateamos y tocamos, es decir, respondemos a una comunicación estrictamente sensorial.

Sin embargo, la comunicación no puede ser un proceso único de intercambio de mensajes no verbales, tampoco puede ser exclusivamente verbal. Podría decirse que la gestualidad es la vestimenta de la palabra y ésta la unidad de interpretación oral.

El gesto tiene un espacio sonoro en la palabra, sonoridad que almacena una información cultural y social que no resulta casual sino identitario. El lenguaje tiene ideología y su connotación tiene que

ver justamente con el tipo de interacción humana. Por lo tanto, la expresión comunicativa tiene también su comportamiento.

La corporalidad en la Salsa es un ejemplo real de cómo la no verbalidad se expresa como un abanico de proposiciones e imágenes concretas que responden a matices culturales, étnicos, geográficos, económicos, etc. tornándola fecunda en significantes y en mensajes sociales que advierten al receptor un quehacer de correspondencia y pertenencia comunicacional que anima su compromiso y participación.

Siempre hay una imagen social del cuerpo y toda experiencia corporal se desarrolla en un universo de símbolos. La corporalidad no solo expresa nuestra personalidad sino, ese contacto con el mundo exterior. “El cuerpo es el primer signo mediador en la nueva relación social” (Martínez; 2004:138).

El cuerpo es sujeto de referencia pero, también suele ser objeto de representación, es decir, responde a la necesidad de ver o dejarse ver. El cuerpo como objeto suele ser reflexivo al momento que lo contemplamos, ejemplificando; Ana Martínez Barreiro socióloga y catedrática de la Universidad de Coruña, relaciona al cuerpo como objeto a través de la vestimenta, y señala que esta forma de representarnos a través de la ropa siempre es “*contextual*”, es decir, se adapta a diferentes situaciones (moda, compromisos sociales, laborales, deportivos, académicos, etc.) *El tiempo y el espacio ordenan nuestro sentido del Yo en el mundo y nuestras relaciones y encuentros con los demás y, también, la forma de cuidar de nuestros cuerpos* (Martínez A; 2004:135).

El ser humano posee la virtud de una comunicación interactiva, inclusiva y equivalente, y en la que el cuerpo se configura como una estructura lingüística. La comunicación no verbal como entidad simbólica se halla estructurada por sistemas en cuya cobertura participan elementos que distinguen aspectos puntuales y que tienen que ver con el movimiento, el espacio, la temporalidad, el ritmo, la voz, las emociones, etc., es decir, con el andamiaje y la organización de la expresión no verbal.

La Kinésica, sistema que estudia los movimientos del cuerpo y su comportamiento al momento de ilustrar su mensaje. Ray Birdwhistell, antropólogo y pionero del estudio de la kinesis señala que este sistema “*tiene la capacidad de efectuar comunicación mediante gestos u otros movimientos corporales; incluyendo la expresión facial, el movimiento ocular y la postura, entre otros*”³.

Un segundo sistema de la comunicación no verbal tiene que ver con la **Proxémica**. Las relaciones entre el comportamiento humano y el espacio, entre el contexto y la comunicación intercultural son estudiadas de manera amplia por el antropólogo estadounidense Edward Hall. El estudio de los *patrones culturales que usamos para construir, manejar y percibir el espacio social y personal son examinados desde el enfoque de la etología, aspecto sustantivo para entender asuntos que tienen*

³ Encontrado en el texto de Mendoza L. (2011). Lenguaje corporal como medio de comunicación.

que ver con la territorialidad, con la intensión de propiedad sobre determinado espacio (Rulicki; Cherny: 2011:38). Esto, establece un tipo de comportamiento que distingue a unos de otros, al interior de los procesos de interrelación. Es interesante reconocer que Edward Hall distingue dos diferentes efectos de la dimensión espacial sobre el comportamiento humano y que tienen que ver con el hecho de que la gente establezca contacto y comunicación -en mayor o menor medida- por las condiciones que se adviertan en un escenario espacial (hospitales, salas de espera, terminales aéreas, estadios).

El sistema **Paralingüístico** tiene que ver con la forma y la manera de expresar las palabras. Cómo se dice es lo que realmente importa. Es una premisa fundamental que caracteriza al emisor. La calidez, el entusiasmo, lo reiterativo, la frialdad, lo satírico y burlador, entre otras adjetivaciones, marcan un ropaje distintivo al interlocutor. Lo que se dice resulta secundario pues, no es la intención de inferir conciencia sobre el acontecimiento sino, ubicarlo a este sobre un contexto coreográfico eminentemente sensorial. Yunier Machado Gonzales expresa en su texto sobre Comunicación no verbal que:

“La comunicación humana se efectúa en mayor medida mediante gestos, posturas, posiciones y distancias relativas que por cualquier otro modo. Aunque vemos algunos de los componentes del lenguaje del cuerpo y de la gesticulación por separado, pocos de ellos se hacen aislados, sin combinarlos con otros”.

Resumiendo, la cualidad argumentativa de la comunicación no verbal descansa en la consistencia y coherencia de sus mensajes significantes y de su estructura sistémica demostrada por la conexión con el plano verbal, pero a través de la expresión corporal.

1.2 Escuela De Comunicación De “Palo Alto”

El siglo XX ha sido testigo de marcados y diversos esfuerzos tendientes a especificar una definición más acertada respecto de la Comunicación como ciencia social y al rol que ésta cumple en el quehacer y estructura de la sociedad.

El debate académico ha sido extenso y, su teorización, aunque disímil, ha contribuido de manera significativa, gracias a la pluralidad de sus enfoques y a la multiplicidad disciplinaria de la que ha sido objeto, al momento de su investigación, metodología y fines, para transparentar tanto empatía como sus diferencias insoslayables, enriqueciendo de una manera u otra la discusión de un tema complejo inherente a la vida societaria y referenciada mediante la comunicación.

Las perspectivas de análisis han sido muy diferentes. Desde la teoría físico-matemática de Shannon y Weaver hasta la teoría psicológica propuesta por Abraham Moles, pasando por una teoría social que relaciona lenguaje y comunicación -Saussure-, por el enfoque antropológico de Levi-Strauss y, los abordajes fundamentados en la interaccionalidad descritos por Bateson, Watzlawick y Goffman,

entre otros. Todo esto, sumado a las destacadas aportaciones en el campo de los efectos de la comunicación de masas descritos por Lasswell, Lazarsfeld, Berelson y Hovland. Se suman a las citadas, aquellas teorías críticas de la comunicación promovidas desde la Escuela de Frankfurt con expositores como Adorno, Horkheimer y Marcuse, entre otros.

En síntesis, este panorama ha puesto en evidencia la complejidad del tema y la necesidad de dotar de coherencia, aquella Teoría de la Comunicación unidireccional latente desde hace mucho tiempo y que reduce el fenómeno comunicativo a la transmisión de mensajes a través de los medios de difusión. No basta distinguir a la comunicación como el proceso de transmisión de mensajes entre emisores y receptores, descuidando aspectos fundamentales como aquellos de relación interpersonal, soslayados por mucho tiempo o, aquel concepto de interacción entre el sujeto social y el mundo que lo rodea. Y en este punto, el aporte sustantivo de la Escuela de Palo Alto y del Interaccionismo Simbólico abre la puerta que visibiliza un nuevo concepto de comunicación alejada de la visión dominante que la reduce a los medios de comunicación.

Ambas corrientes de pensamiento promueven una nueva forma de conocimiento de la comunicación, centrada en la interacción, en la comunicación interpersonal, como fundamento de toda relación social. En clara oposición al modelo lineal de Shannon y Weaver, denominado “Modelo Telegráfico”, proponen un “Modelo Orquestral” el mismo que vuelve su mirada a la comunicación como un fenómeno social en el que la participación, la comunión interactúan como *un modelo circular retroactivo (Concepto acuñado por Norbert Wiener)*.

La historia de la Escuela de Palo Alto comienza en 1942 con Gregory Bateson, que se asocia con Ray Birdwhistell, Edward Hall, Erving Goffman y Paul Watzlawick, entre otros. Para los autores de la Escuela de Palo Alto la comunicación debe ser estudiada por las ciencias humanas “a partir de un modelo que le sea propio, concibiendo a la investigación en comunicación en términos de niveles de complejidad, contextos múltiples y sistemas circulares” (Rizo; 2005:12).

El estudio de la comunicación se entiende como un proceso multidimensional permanente, siendo un todo integrado con el contexto, con las acciones y con las interacciones. Estas son las categorías fundamentales para el estudio de la comunicación, según Palo Alto.

Dentro de los axiomas establecidos por la Escuela de Palo Alto se referencia el hecho de que todo es comunicación. Darío Blanco dentro de su texto “La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias-subjetivas” toma como referencia a Winkin Yves en su texto “La nueva comunicación” para subrayar lo siguiente:

“Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo: la palabra, el gesto, la mirada y el espacio interindividual, sin desear establecer una división entre la comunicación verbal y no verbal, ya que la comunicación es un todo integrado.”

La comunicación sobrepasa las acciones y es, el intercambio el cual, surge como producto de los procesos de relacionabilidad y de interacción de sujetos. La interacción es el centro del debate y el objeto a atender antes que cualquier otro elemento, marca el aquí y el ahora, el pasado es sustituido por la situación de interacción presente, al momento actual, a la situación comunicativa presente que es portadora del significado.

Además se hace visible la importancia dada por los autores de la Escuela de Palo Alto respecto al qué y al cómo de la situación, abandonando el tema sobre las causas de las situaciones y los sujetos mismos que en ellas participan. La Escuela de Palo Alto considera a la comunicación como la base de la interacción social y, de este modo, como fundamento para la construcción del mundo social.

El presente trabajo reconoce las virtudes de esta proposición pues, son las relaciones que los actores sociales generan, la sustancia de una interacción dinámica, profundamente evolutiva e inclusiva y, es en este tejido societario donde el fenómeno comunicativo halla su génesis. La interacción es el lenguaje de un mutualismo ejercido entre sus protagonistas y el ineludible contexto que lo referencia. La interacción es el rito forzoso en la construcción del mundo social.

La palabra comunica y el gesto la vuelve abarcante. Un ejercicio relacional que crea comportamientos y compromisos fijados a través de experiencias cognoscitivas en las que el intercambio genera el “yo” a través del “otro”. Y en esa dualidad sus ejecutantes experimentan un sentimiento más firme de la realidad y se obligan a participar respecto a ella y a su quehacer simbólico. Esa es también la intencionalidad metodológica del presente trabajo en su ejercicio de intervención, bajo el interesante pretexto de aventurarse a través de la Salsa para ir decodificando, en lo posible, el mayor porcentaje de ésta factoría simbólica que articula rítmicamente relaciones comunicacionales interactivas e interdependientes.

Se desarrolla entonces, una corriente de pensamiento a fin al estudio y que, desde su enfoque hay la posibilidad de sustentar y revalorar a la comunicación no verbal como aquella comunicación analógica que permite, dentro del presente trabajo, comprender esa inseparable relación entre la música “Salsa” y el baile. Esta interesante estructura, la Salsa, lleva consigo: letra, métrica, melodía, ritmo, textura musical, además su compañía intrínseca, el baile como una forma de expresión, de interacción social y simbólica transmitida a través de un acto y dentro de un contexto cualificada por expresiones no verbal.

A fin a este punto, se distinguen dos niveles lógicos distintos, el de la comunicación verbal de naturaleza digital, y el de la comunicación no verbal de naturaleza analógica, siendo el segundo nivel lógico, superior que el primero desde el momento que determina un sentido, con el que debe ser entendida aquella del primer nivel.

[...]la comunicación analógica se caracteriza por la similitud entre lo que se quiere transmitir y el modo de comunicación; forma parte de la esencia humana, de las relaciones humanas, de modo que la comunicación entre personas de dos lenguas distintas, aun cuando no se comprendan, permite un alto grado de entendimiento gestual, expresivo.⁴

1.2.1 El Interaccionismo Simbólico

Los principales exponentes del Interaccionismo Simbólico son Herbert Blumer, George Herbert Mead, Charles Horton Cooley e Erving Goffman. *“Todos ellos compartieron el interés de analizar a la sociedad en términos de interacciones sociales”* (Rizo M; 2005:3). La finalidad principal de las investigaciones que se realizaron desde esta perspectiva fue el estudio de la interpretación -por parte de los actores- de los símbolos originados de sus actividades interactivas pues, la fuente de esta naturaleza simbólica se halla en la vida social.

Una de las premisas básicas, afirma que *“los individuos actúan respecto de las cosas sobre la base de las significaciones que éstas cosas tienen para ellos. Es decir, la gente actúa sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que le rodean”* (RIZO. M: 2005:5).

Puntualizan en el hecho de que la significación de estas cosas deriva o surge de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores dentro de un proceso de interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra y que, se modifican a través de dicho proceso eminentemente dinámico.

En el contexto de la dinámica comunicacional, George H. Mead desarrolló un concepto de vital importancia para comprender el análisis del proceso de comunicación, en el que se considera al ser humano como un objeto en sí mismo, dentro de la estructura comunicacional. Es así que la definición de self se basa puramente en la capacidad de interiorización del otro, de la experiencia de los individuos implicados en este proceso, tomando como elemento principal al otro.

En los años 60 y 70 se destaca la obra de Goffman, conocida por su extraordinaria minucia descriptiva, sustanciada por la idea de que la interacción social agota su significado social más importante en la producción de apariencias e impresiones.

En Goffman, la sociedad dejó sus enfoques puramente clásicos como lo técnico, político, cultural y estructural, y pasó a ser un escenario puramente teatral, un esquema cerrado y multidimensional.

Uno de los elementos más decisivos fue la conceptualización del ritual, parte constitutiva de la vida diaria del ser humano, por lo que se puede decir que la urdimbre de la vida cotidiana está conformada por ritualizaciones que ordenan nuestros actos y gestos corporales. En este sentido los rituales aparecen como cultura encarnada, interiorizada, cuya expresión es el dominio del gesto, de la manifestación de las emociones y la capacidad para presentar actuaciones convincentes ante otros (Rizo M; 2005:5).

⁴ Paul Watzlawick. [en línea]. “Principios o axiomas de la comunicación análoga y digital”

Las fases de las interacciones humanas, relacionadas a la conducta ritual se basan en el desafío, el ofrecimiento, la aceptación y el agradecimiento (Rizo M; 2005:8). Goffman relaciona los rituales con el proceso de comunicación pues, los considera como actos humanos expresivos, opuestos a los instrumentales. Afirma que los rituales son códigos de conducta y que en sí mismos constituyen un complejo de símbolos que transmiten informaciones significativas. Es interesante advertir que éste sociólogo canadiense, padre de la Microsociología, relaciona a los rituales con los movimientos del cuerpo sobre el que actúa, produciendo posturas corporales específicas en cada cultura.

Los hombres son como actores que se esfuerzan permanentemente a lo largo de toda su vida social para transmitir una imagen convincente de sí mismos frente a los diversos auditorios que enfrentan (la familia, los amigos, la oficina, etc.) (Goffman, 1971:120).

1.3 El Estructuralismo

En las primeras décadas del siglo XX, surge ésta corriente de pensamiento humano, que concibe al hombre no como sujeto de la historia y de la cultura, sino al hombre como objeto, reconocido a través de su neutralidad científica.

En un principio, el estructuralismo más que una teoría de pensamiento era registrada como una metodología científica, pero, siendo un ingrediente versátil para el estudio de las ciencias sociales, el estructuralismo fue convirtiéndose en una ideología filosófica, en la que pretendía procesar teorías objetivas y verificables.

En los planteamientos estructuralistas podemos encontrar tres acepciones importantes; 1) el estructuralismo se preocupa por la percepción y descripción de las estructuras; 2) el mundo está hecho de relaciones, no de cosas. El significado de un elemento está determinado por todas las relaciones que le rodean en una situación; 3) la búsqueda estructuralista involucra el encontrar las estructuras de la mente humana que dan forma y significado a lo esencialmente insignificante.⁵

El estudio del estructuralismo, en diferentes ramas del conocimiento, se ha llegado a establecer como una corriente cultural de pensamiento que se caracteriza por “*concebir a cualquier objeto de estudio como un todo, cuyos miembros se relacionan entre sí y con el todo de tal manera que la modificación de uno de ellos, modifica también los restantes y de esta manera se trata de descubrir el sistema relacional latente*”⁶, es decir, su estructura.

Una estructura que, como lo menciona el antropólogo Claude Lévi Strauss, a través de los estudios de Saussure, se lo describe; en primero lugar, *un carácter de sistema, que consiste en que sus elementos se relacionan de manera tal que la modificación de cualquiera de ellos implica la*

⁵ Propositiones sintetizadas y expuestas por Juan Manuel González para referirse al estudio del estructuralismo y sus principales propuestas.

⁶ Agustín Rico Ortega en su estudio puntual sobre el estructuralismo, explica los fundamentos principales y conceptos de esta teoría.

*modificación de todos los demás; segundo, todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, es decir, cada modelo debe pertenecer a una misma familia y el conjunto de estas transformaciones forman grupos de modelos; en tercer lugar, predecir de qué manera reaccionará el modelo en el caso de que alguno de sus elementos se modifique y, cuarto, el modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de todos los hechos observados.*⁷

Por consiguiente, las estructuras son pensadas como sistemas de transformación de la realidad que cumplen ciertas leyes que cambian de acuerdo con las transformaciones propias, es decir opera en ellas la autorregulación.

1.3.1 El Estructuralismo En La Comunicación

La comunicación en el siglo XX significa, aquel avance decisivo en la construcción de una sociedad de intercambio, convirtiéndose en un sistema de estructuras directamente relacionadas entre sí y con fines determinados e indispensables en la composición de los ejes sociales.

El estructuralismo se desarrolla desde las propuestas lingüísticas de Ferdinand de Saussure en el año de 1916, para él, la estructura es un sistema en el que el valor de cada uno de sus componentes se halla establecido o determinado por sus posiciones o diferencias dentro del mismo, refiriéndose así, a la superioridad del sistema y del entorno sobre los signos independientes. Rico Ortega menciona que:

“La razón de que la lingüística pueda ser útil para el estudio de otros fenómenos culturales se basa en dos ideas fundamentales: los artefactos sociales y culturales son signos, y otro, en que no tienen una esencia propia sino que están definidos por una red de relaciones tanto internas como externas”

En los primeros acercamientos de Saussure a la lingüística estructural, concibió el lenguaje, como un sistema de signos, cuya dependencia, se basa en la relación de estos entre sí, es decir, cada una de las partes de este sistema deben oponerse la una de la otra, de esta manera, las unidades que componen el lenguaje forman en conjunto una estructura. Mattelart A. indica que “El lenguaje es segmentable, por tanto analizable, se trata de inferir las oposiciones, las distancias que permite que una lengua funcione o signifique” (Mattelart A.; 1998:60).

¿En qué medida los aportes estructuralistas proporcionan un mayor entendimiento en los estudios de la comunicación, y cómo la significación del mensaje supera el campo del signo?

Para la comunicación, el lenguaje, sea éste verbal y no verbales es su materia prima. Su composición conduce al estudio de sistemas de signos organizados, dependientes, alternos, los

⁷ Breve análisis de Luis Beltrán en sus aportes del estructuralismo a la identificación del objeto de estudio.

cuales suministran ideas, expresiones, valores, entre otros. El lenguaje al producir sentido o significación pueden tener diferentes modificaciones e interpretaciones, de esta manera, el estudio del estructuralismo proporciona las herramientas teóricas para comprender a la comunicación como un todo o un sistema. En suma, los postulados teóricos del estructuralismo marcan hitos de referencia para el estudio de la comunicación.

El francés Roland Barthes destaca el desarrollo de la semiótica estructuralista, en el que manifiesta la forma que hacemos inteligible o significativo lo cotidiano o, cómo hacemos significativa lo insignificante. De ello, el acuerdo para incorporar a la Salsa y su corporalidad como forma de representación social visibilizando, a través de la relación con el signo (cuerpo), su cercanía con la cultura, el entorno social y artístico; por esta razón, es propicio resaltar componentes sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Por otra parte, para Umberto Eco, la semiótica rebasa la idea de un simple estudio del signo y, más bien, considera a los hechos socioculturales como signos, por tanto, la semiótica es un componente fundamental para el desarrollo de la cultura, el cual testimonia las relaciones sociales abarcando los procesos de interacción e interpretación a través de acuerdos o convenios sociales de los individuos.

Sin duda, el estructuralismo y la semiótica pretende demostrar que bajo diversos procesos culturales hay unidades simbólicas que permanecen ocultos, y estos, como grandes rizomas, construyen estructuras y referentes sociales representativas que configuran la forma de ser de los sujetos.

1.4 “La Salsa”: Voz y Eco de la Cultura Latina

*Hermoso tiempo el que vivimos
A pesar de los pesares
Ya las fronteras
Se van cayendo
Y el amor toma libertades...*
Americano Latino
(Ismael Miranda y Willy Colon)

Hablar de Salsa, el ritmo musical representante de la riqueza cultural y artística en América Latina y el Caribe, implica reconocerlo más allá de un objeto musical, como aquel fenómeno que nace de las interacciones sociales y culturales que establecieron migrantes latinoamericanos, al interior de los procesos de modernidad y globalización. Por ello, en los años setenta, el patrimonio artístico de la Salsa atrajo a las grandes industrias musicales convirtiéndola en una etiqueta comercial de gran valor económico e impuesta a la música afro-caribeña.

Este fenómeno musical y social, tiene un gran sentido de pertenencia en la identidad de los pueblos latinoamericanos. En esta relación innegable, verificada en su expresión musical, se articulan sonoridades africanas que se conforman como la unidad simbólica principal en el desarrollo de su manufactura.

Más allá de la musicalidad, fue el escenario de origen de importantes movimientos sociales que reivindicaron sus espacios y que lucharon por una América unida. Movimientos que actualmente siguen vigentes y representan uno de los principales íconos del reconocimiento latino dedicados al cambio social, promoviendo una ideología que traducía la hermandad de los pueblos, de ir contra la pérdida de memoria y aceptar su herencia cultural, aquella que guarda la identidad latinoamericana. “La música –el ritmo particularmente- se convierte en la dimensión donde se manifiesta su ‘lugar’ en el mundo y la historia (Quintero A.; 2009:197).

¿Qué quiere decir *identidad* dentro de este gran contexto latinoamericano? ¿La identidad cultural en la Salsa surge del desprendimiento de los pueblos? ¿Qué es cultura latina o la latinidad? La identidad es una categoría difícil de distinguir. En su perspectiva general, se la ha considerado como un elemento abstracto y subjetivamente definido como aquel sentimiento de orgullo, estima o marca – distintivo-.

El antropólogo Lévi Strauss, menciona que la identidad “es una entidad abstracta sin experiencia real, aunque sea indispensable como punto de referencia”⁸, no obstante, el problema de su tipificación radica en que es una palabra multiuso que no se la aplica con una verdadera ética, por tanto, no sustenta la auténtica noción de identidad.

La identidad como lo menciona Stuart Hall en su texto “Identidad Cultural y Diaspora”, es “*una ‘producción’ que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se construye dentro de la representación y no fuera de ella*” (Hall;2003:131). La identidad guarda relación con el conocimiento externo del mundo y sus acontecimientos, por tanto, enfoca diferentes perspectivas de una realidad.

La historia ha visibilizado el carácter de la identidad latinoamericana en los distintos contextos que se han manifestado, como por ejemplo aquellos que surgen de esas luchas poscoloniales donde existían confrontaciones y choques culturales; la extorsión, la explotación, la esclavitud, la desterritorialización, la marginalidad, entre otros, fueron consecuencias de la colonización que sufrían los pueblos en América Latina y el Caribe. Bajo esta configuración, los afro-descendientes eran uno de los poblados más perjudicados socialmente, por tanto, la identidad no se les atribuían

⁸ Encontrado en el texto en línea de Alejandro Ulloa “La Cultura Caribeña desde el son, la salsa y el baile”.

por estar en un grupo o movimiento social sino, a todas esas luchas y desarraigo que afrontaron durante su colonización.

La identidad cultural forma parte de una historia en común como lo menciona S. Hall una *cultura compartida*, de los pueblos. Por otro lado, la identidad expuesta a diferentes hechos, acontecimientos y contextos determinan identidades en constante transformación denominadas por Hall como “*culturas diferenciadas*”. La diferencia, es otra de las categorías necesarias en el análisis de la identidad cultural, ya que se relaciona con la unificación social, más o menos como el famoso dicho “polos opuestos se atraen”.

La diferencia permite ese intercambio de conocimientos culturales, esa interacción entre sujetos de distintas culturas con otros valores y tradiciones, con diferentes formas de expresión y con otras maneras de interpretación del mundo. A través de esa diferencia, el individuo o el colectivo, manifiestan su identidad y difunden sus representaciones para así ser reconocido por los otros. “*Sin relaciones de diferencia ninguna representación podría ocurrir. Pero lo que entonces se constituye en la representación está siempre abierto a ser diferido, pospuesto, seriado*” (Hall. S; 2003:138).

En el caso del fenómeno salsero podría decirse que, la identidad se va formando entre lo tradicional y moderno de la música y sus procesos sociales que reconocieron al ritmo como embajador de la identidad latina.

Alejandro Ulloa Sanmiguel analista de los espacios artísticos de interacción latinoamericana, comprende que la identidad es visto “como un discurso o como un relato, que apela a las manifestaciones de la cultura material para legitimarse socialmente”.

La Salsa o el fenómeno musical salsero, desde la perspectiva de un movimiento social, afirma sus raíces dentro de **la cultura latina** y se expresa con la declaración de “latino o latinidad”.

La cultura latina buscó instaurar, construir, asentar y reconocer sus valores, sus orígenes, sus creencias y costumbres, sus tradiciones, su sangre, su idioma, su territorio a través de la música, la cual, se convierte uno de los ejes artísticos y sociales más importantes, dentro de la plataforma latinoamericana. “La latinidad es una extraordinaria codificación a la que uno se aproxima por reconstrucción lingüística y simbólica, a fin de localizar los tatuajes culturales” (Mendes-Vallejo; 2001:26).

La cultura latina determina ciertas características que la hacen auténtica: su emotividad, su alegría, su sentido de vecindad y de actitud colectiva, su arte, su música, su corporalidad, entre otras expresiones muy particulares constituyen el carácter identitario de su universo real aun cuando su

condición se ajuste dentro de fenómenos migratorios. El ser latino, forma parte del sentimiento de esta música popular salsera, develando signos y significados codificados por la identidad.

En definitiva, el fenómeno Salsa, mira en la realidad su principal material de creación artística inspirada por la promoción de una identidad latinoamericana. Su entorno y en sus acontecimientos sociales establecidos en las grandes ciudades fueron estimulados para entender cuál es su sustancialidad.

Jesús Martín Barbero en su texto “Dinámicas urbanas de la cultura”, señala tres elementos sustanciales que constituyen dichos procesos de “urbanidad cultural” en el que las masas latinoamericanas se expresan dentro de un contexto de modernidad: la Oralidad; la Hibridación; y, la Desterritorialización.

La Oralidad; expresada como un conjunto discursivo distinto, particular, que rompe viejos estereotipos y cuya gramaticalidad no se ajusta necesariamente a lo constituido, a lo clásico. Surge como recurso comunicacional cuya sintaxis no se ajusta al libro ni a la escritura sino, a lo audiovisual. Una Oralidad de memorias que fusionan tradiciones, vivencias, relatos y virtualidades expresadas a través de tecnologías que delimitan contextos culturales urbanos en donde surgen nuevos códigos, nuevos significantes, nuevos significados que toman posesión e inducen a nuevos imaginarios o percepciones así como, nuevas formas comportamentales que van caracterizando a los colectivos.

Ilustrando lo expuesto, podemos ejemplificar con el mensaje discursivo de la Salsa. En él se proyectan contenidos que evidencian el carácter de lo que significa ser latino, su personal cosmovisión, el modo singular de abstraer la realidad que le rodea y su cualidad muy propia de privilegiar sentimientos de solidaridad así como de ese concepto de vecindad y proximidad que sustenta la vida latina. Todo ello, cobijado por una musicalidad que nace de una memoria territorial multicolor que cobija un mundo simbólico mega diverso que se rehúsa desaparecer y que, por el contrario, está dispuesto a prevalecer sobre lo virtual, a través de la toma de espacios y la apropiación de tiempos que rebasan y movilizan fronteras. A través de sus canciones y sus bailes se relacionan situaciones de vida, temas como la patria, la familia, el barrio, la calle, la comida, el idioma, la pobreza, el abuso y la segregación, entre otros, tienen sentido al momento de musicalizar. Para Manuel Rodríguez, músico- pedagogo y experto en el estudio de ritmos latinos, el lenguaje que se expresa en la jerga natural de los latinos forman parte de las experiencias y los contextos, y expresa que:

"En cientos de temas Salseros abundan palabras como: men, guapo, chévere, jeva, mami, pollo, bamba, bonche, candela, compay, sabor o vacilón... palabras que para los nativos latinos y caribeños, constituyen una gramática rítmica que desencadena un proceso de

identificación inmediato, pues cada palabra y sus intenciones, cuando suenan con música les recuerdan sus episodios vitales diarios"

Como segundo elemento identificado al interno de las dinámicas urbanas, Barbero destaca a la hibridación, término desarrollado vigorosamente por Néstor García Canclini y que, lo explica básicamente, como un proceso de mezclas de elementos étnicos o culturales con aquellos bienes que las tecnologías avanzadas generan y, con los procesos sociales modernos o postmodernos que han superado las clásicas modalidades de fusión, dentro de un contexto sociocultural vinculado a las actuales tendencias de globalización.

Canclini asegura que *es un fenómeno de reconversión patrimonial de carácter económico, cultural o simbólico, adaptado no sólo por sectores hegemónicos sino, también por los populares (Canclini; 1997:113)* al momento de cimentar neo-procesos de construcción de las masas urbanas. Un nuevo esquema en donde las condiciones de producción y mercado también resultan sensibles a tales procesos híbridos.

García Canclini afirma que el término hibridación permitió encontrar *mayor capacidad para abarcar diversas mezclas interculturales, que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo (fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales)*⁹.

La tercera dinámica, se refiere a la desterritorialización. Según Barbero, posiblemente la más compleja, por los efectos de desapropiación societaria que soportan los sujetos sociales, inmersos en procesos migratorios y que, obligan la creatividad de nuevas estrategias ya sean de ensamble a la cultura local o, de aquellas acciones de impermeabilización que aseguren los recursos patrimoniales del colectivo afectado.

La migración, la marginalidad, el exilio, la segregación, entre otros, caracterizan hechos y situaciones que configuran un fenómeno de desnacionalización con dimensiones y perfiles atentatorios sobre la identidad de aquellos sujetos agrupados y condicionados por sus necesidades y de cuya convocatoria, emergen robustos imaginarios tendientes a recuperar aquella memoria territorial que constituía la fuerza vital de su presencia y cuya oralidad se pretende rescatar y ponderarla como elemento de articulación: llámese latina, boricua, etc.

La modernidad representa, sin duda, una ruptura con las formas anteriores. La desterritorialización causó que generaciones más jóvenes crezcan con otros imaginarios y percepciones según su entorno y época, acoplándose a nuevas costumbres, tradiciones o valores, adaptándose a las modificaciones que socialmente se fueron forjando y a una interacción muchas veces dolorosa que

⁹ Encontrado en el texto de Néstor García Canclini "Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales" :PDF

produjo cambios culturales y comunicacionales que desprendieron lo que antes pudo ser considerado como única.

El mundo global sin duda es la expresión de mayor convocatoria en términos de relaciones espaciales y temporales. Rompe fronteras, restaura relaciones, profundiza lo onírico y lo subjetivo. Aparentemente, las diferencias pueden convertirse en extrañas semejanzas en las que, ya no resulta imperativo definir perfiles identitarios pues, existe una sociedad virtualizada en la que cada uno de sus ciudadanos entra y sale sin pasaporte alguno.

Lo global desterritorializa, estimula procesos híbridos, crea oralidades multiplurales y todo ello, a través de matrices audiovisuales prediseñadas por aquellos que se ubican detrás de la inmensa telaraña que, constituye la verdadera frontera desde la que se generan nuevos estilos de colonización. Y, a ésta sutil e inmensa estructura polarizada la confrontan movimientos de masas organizadas, conocimientos urbanos que a pesar de su permanente fusión, testimonian una identidad contestataria que se niega conceder sus yacimientos culturales, a cambio de un proceso lineal que ahoga toda expresión comunicativa específica.

1.5 Transculturación: Impactos y Resistencias

Justamente, para intentar un mayor y mejor entendimiento de los fenómenos culturales contemporáneos, como resulta ser la Salsa, en su contextualización musical latina, su expresividad artística y estética particular, así como, en su recepción, impacto e inferencia que sus contenidos manifiestan al interno de las relaciones sociales, surge un concepto analítico que permite orientar de manera precisa esos procesos culturales que emergen, denominado Transculturación. Este término *expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también, necesariamente, la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse: una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación*” (Ortiz F.; 1978:96).

Para ilustrar este fenómeno denominado transculturación, la música afro-latina, constituye un válido ejemplo que demuestra no sólo la diáspora de su identidad rítmica sino, el impacto de apropiación y de receptividad masiva que induce la fuerza de su representación por un lado, y por aquellos métodos de difusión tecnológica de carácter globalizante, por el otro. Domiciliada en sus inicios, en el populoso barrio del Spanish Harlem, en la ciudad de New York, pronto se convertirá en un verdadero fenómeno transcultural y de referencia eminentemente latina.

La potencia de su eco africano; el mágico y cautivador son cubano; y, aquella fascinante tradición sonora puertorriqueña, sustentan una naciente semántica musical que se enlaza armónicamente

con el Jazz, el Rider Blues, el Blues o el Soul, entre otros, en un escenario de fusión y sincretismo de culturas y subculturas, expresadas en un estupendo lenguaje de ensamble, viabilizado por la motricidad logística de una industria discográfica y audiovisual que pronto atrapa un auditorio con dimensiones mundiales.

Así, surgen nuevas realidades sociales, culturales, musicales y escénicas que configuran comportamientos urbanos y periféricos distintos y que, son rápidamente adoptados por grandes masas, apoyadas por un poder mediático que se suma a un mercado igualmente poderoso y global, que atrapa y manipula toda expresión descendiente y de alteridad social, convirtiendo toda expresión cultural y musical, todo encuentro y re-encuentro en simples productos de comercialización, en mercancías culturales que en suma, alimentan oligopolios de la industria musical y artística que es, la que califica toda tendencia emergente.

Esta situación ha provocado cuestionamientos por parte de ponderados músicos latinoamericanos quienes, no sólo denuncian el uso y abuso de sus recursos patrimoniales sino que, alertan respecto al manejo y a la etiquetación del imaginario latino por parte de una industria voraz, incoherente y que excluye todo análisis referente a aquellos mecanismos de fusión intercultural, generados por la permanente inversión de capitales inmateriales y subjetivos de sus diversos actores sociales.

La urgente necesidad de reivindicar a través de la música y su performance, aquellos valores de identidad que expresan “la voz del barrio”, la lucha por la igualdad de derechos, contra la discriminación racial y, sobre todo, por alcanzar el sueño de una América Latina unida y pujante, se expresa, en buena parte, en un discurso musical latino reflexivo respecto al referente social en el que se desarrollan y coparticipan.

La Salsa dura, la salsa brava, la salsa consciente son parte del vasto material artístico musical construido a manera de un relato verbal y, fortalecido por ese sentimiento colectivo que significa ser latino y que, consolida la unidad en la diversidad. Estos esfuerzos se traducen en expresiones populares cantadas, interpretadas, musicalizadas, etc. Esta sensibilidad de resistencia popular es reciclada como recurso de sobrevivencia social y cultural por parte de todos quienes participan en estos procesos de transculturación.

La cultura como una producción de acontecimientos socializados puede reflejar no sólo su etnicidad formativa sino que además, procesos de transición, transgresión y reconstrucción de estructuras sociales, religiosas, intelectuales, artísticas, entre otras, que agregan valores de significación a lo cotidiano.

“La transculturación significa asumir la condición transitoria de la mezcla...” (Podetti R.; 2004:4). De esa relación entre dos o más culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con

*sendos aportes, y, ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (Ortiz F; 1978:5). Y en esa realidad, la figura del mercado se establece en torno a aquellas relaciones sociales consolidadas, a partir del deseo de encontrar “lo otro”, por motivos de placer o de identidad: los mercados no están sino que se forman y se transforman.*¹⁰

Es necesario recordar que los fenómenos transculturales no siempre provocan satisfacciones artísticas porque la sociedad moderna tiende a estimular la creatividad de nuevos mensajes y, en ese esfuerzo, el mercado propone actitudes de rechazo, exclusión o privilegio, soslayando valores identitarios específicos y condenando a su arbitrio conocimientos hereditarios dentro de una existencia subcultural y hasta marginada.

La cultura popular, por otro lado, es un concepto construido dentro de las referencias teóricas de las clases sociales, por lo tanto, es necesario destacar sus efectos de dominación, a menos que se desee incurrir en populismos entusiastas. Por otro lado, la cultura popular requiere de sus acontecimientos y manifestaciones propias, que los represente para así redefinirse. *“El conocimiento del mundo popular ya no se requiere sólo para formar naciones modernas integradas, sino para liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases.”* (Canclini, 1989:195). El análisis y seguimiento de las matrices culturales latinas debe rebasar el estudio lineal de sus comportamientos para abordar la verdadera sustancia de su simbología, siempre profunda y efervescente aun cuando, haya sido sujeto participante de procesos transculturales o de hibridación. Allí, descansa la propuesta originaria de su estructura.

¹⁰Con este ejemplo Gerhard Steingress, analiza en su texto sobre hibridación transcultural en el Nuevo Flamenco, el cual, mira cómo el mercado se apropia de estos productos culturales para la difusión y transformación globalizadora de ciertas culturas.

CAPÍTULO II

CUNA Y VAIVÉN; OLAS Y PALMAS

En el centro del escenario, se desarrolla un millar de movimientos; espontáneos, improvisados, seductores, todos ellos acompañados de impactantes ritmos que encienden los cuerpos y que se colocan en armonía con el ambiente. La Salsa, en ese momento es la protagonista de esa pasión que no solo lleva consigo la música sino la relación, la reconciliación y el reconocimiento de los unos con los otros y el mundo. Inmediatamente, se encuentran los sujetos en una fiesta de sentidos; las miradas, las sonrisas, el tacto, el olfato, la palabra, llenan el lugar. Solo existe la ausencia de la tristeza.

En ese espacio donde comparte el músico y su público, junto al compás de las palmas y al son de la clave, la alegría invade ese instante místico y vibrante, contagiada por aquella armonía musical como un ritual fantástico lleno de luces secretas.

La rumba sigue en Puerto Rico y Papo Luca director de la Orquesta "La Sonora Ponceña" expresa a su público arriba en la tarima y a todo pulmón; ¡De eso se trata la salsa, en la comunicación entre ustedes y nosotros! Palabras ciertas y totalmente identificadas con su público que, en el momento gritaban ¡Que siga la rumba y el sabor! ¡Que vivan los latinos! ¡Que viva la salsa!

En un desborde de energía, los latinoamericanos unificados se dejan ver en una convivencia temporal que, repentinamente se refleja en la hermandad, en la naturalización de los cuerpos que están en conexión con otros y que *¡pal bailador!* no hay restricción alguna, es decir, como alguna vez lo cantó, de manera acertada, la colombiana Shakira "*The hips don't lie*" (las caderas no mienten) y es ese ¡sabor! perceptible en la piel azucarada y húmeda de los presentes.

2.1 Historia y memoria del Ritmo

Pensar en la alegría conlleva, necesariamente, hablar también de la tristeza, pero desde la alegría; meditar, investigar y reflexionar sobre aquellos procesos que la dificultan, y las posibles avenidas de su desarrollo futuro.

Ángel Quintero R.¹¹

Al hablar de los inicios de la música del Caribe o música tropical y su herencia africana, intervienen procesos sociales que han sido parte de esta fórmula, es decir, existen variables que influyeron en la construcción de éste fenómeno artístico. Variables que, pertenecen a la historia y a la memoria.

Al recapitular el pasado, surgen escenarios de conquistas y guerras que saciaron su sed de expansionismo territorial –Europa-. Una de ellas, fue la invasión a la población indígena de las Antillas, durante el siglo XVI, por parte del imperio español. Por tal motivo, millones de africanos fueron desterrados de sus tierras e implantados a un Nuevo Mundo, en condición de esclavos; como lo señala, Frantz Fanon, citado por Stuart Hall:

[...]“la Colonización no se satisface tan sólo con retener a una comunidad bajo su yugo y vaciar el cerebro del nativo de toda forma y contenido, sino que, debido a una clase de lógica pervertida, esta colonización se vuelve hacia el pasado del pueblo oprimido, y lo tergiversa, desfigura y destruye” (Hall; 1990:132).

El Nuevo Mundo, que sin planear acogió a los europeos, los esclavos africanos y los nativos americanos, resulta ser el lugar donde convergen las civilizaciones, y resulta ser aquel espacio para el desarrollo socio-cultural de la región.

La herencia africana presente en los impactantes desplazamientos territoriales entre África y América, así como dentro de América marcó el curso de la historia del continente, así como también, la historia del mundo social constituyéndose como "nuevo". En todo esto surge un vínculo tripartito. Por un lado tenemos, la presencia de África percibido como un lugar de represión; por otro, la presencia europea, con su poderío y sus deseos de dominación hegemónica; y como último puntal, la presencia americana, nativa. De la unión de éstas y otras culturas surge el “Nuevo Mundo”.

¹¹ Sociólogo, historiador y autor del libro “Salsa, Sabor y control”. Publicado por la editorial siglo XXI en México. Este libro recibió el premio Casa de las Américas.

Un Nuevo Mundo que guarda íntimamente el relato del desplazamiento, pero que ansía ser visibilizado, que clama por regresar a sus “*orígenes perdidos*” (Hall; 1990:145) y que luchó por su reconocimiento ante la conquista y colonización, por tanto, a través de la música, el baile, su estética y expresión, entre otras manifestaciones, buscaron cristalizarse en el escenario estelar del mundo entero.

2.2 Misterios y Lunas Nuevas: Raíces Africanas y su Presencia en Occidente

Para la cultura caribeña, su cosmovisión africana tiene un efecto reconstituyente y de redescubrimiento. Trasladarse por el camino de la historia negra, de la historia africana, nos recuerda en primer lugar a la esclavitud; un signo identificable del África, que ha estado asociado con la diáspora y las relaciones sociales y de producción en haciendas y minas, desde el inicio de la conquista, hasta el siglo XIX; que han cosificado a los individuos negros, como bienes.

Luego, hablar del África, implica un viaje espiritual de hallazgo, una metáfora de origen, de expresividad, de gran simbolismo, de cultura y de política. Éste representa una presencia y una ausencia a la vez, es decir, es reconocida en la identidad del Caribe privilegiando su concepción, pero así mismo fue silenciada por el dominio europeo.

Stuart Hall, adjunta tres presencias que son parte de la memoria de América Latina y el Caribe, ya que cada presencia (africana, europea, americana) asumía con sus características propias los procesos colonizadores. Hall señala, a la presencia africana como un lugar inefable e inexpresado; vista como una gran diáspora que se dispersa por el mundo y que logra ser un significante dentro de la vida narrativa de la cultura del Caribe. En otro enfoque, Edison León Castro menciona:

Esta diáspora africana da cuenta de sus resistencias, de sus procesos de re-creación cultural, de sus mimetismos y apropiaciones culturales, de su constante renovación de valores africanos con sabor americano en distintos aspectos como la filosofía, las distintas manifestaciones artísticas: canto, baile, comida, pero sobre todo es una historia de re-invención y resurgimiento de una cultura nueva creada con la vieja arcilla de la africanidad.

Por otro lado, la presencia europea, cumplía con sus procesos de dominio, su fuerte orden político y una base sólida en la configuración de las nuevas tierras expropiadas por ellos mismos. En este contexto, Hall analiza la presencia europea, que irrumpe sobre la inocencia de todo discurso de "diferencia" en el Caribe, e introduce la cuestión del poder que influye en el comportamiento y que, deliberadamente, se manifiesta en los individuos para su manipulación y sometimiento. Ésta presencia europea con su rol específico de dominador, se caracterizó por esgrimir elementos de exclusión, imposición y expropiación, dentro del llamado Nuevo Mundo.

Los habitantes que llegaron al Nuevo Mundo, enfrentaron aquella posibilidad de adaptación al medio, a ese ambiente lleno de hostilidad y agresión. Hubo quienes quisieron ser firmes en su identidad, e intransigentes frente al cambio, por ello fueron víctima de persecución y encontraron formas de escapar del sistema esclavista. Como un ejemplo, tenemos a los cimarrones, denominados así a los esclavizados que escapaban de sistemas opresivos, para luego establecerse en sociedades autónomas y libres llamados palenques, quilombos o cumbes.

Siguiendo a Hall, la tercera presencia viene a ser aquel lugar de encuentro, es decir, en donde se reúnen muchos tributarios culturales, como por ejemplo, presencia afrocolombiana, afro brasilera, afrojamaquina; los negros de las Antillas; religiones y santería Yoruba; los amerindios de la región sur del continente, entre otros. El Nuevo Mundo es en sí el comienzo de una nueva diáspora. El espacio de la diversidad, de la hibridez y de la diferencia, no el espacio donde solo surgen mezclas sino, aquel que recibió a diferentes grupos que se conformaron en la región de América Latina y el Caribe. Hall señala que:

[...] la diáspora como la propongo, está definida no por una esencia o pureza, sino por el reconocimiento de una heterogeneidad y diversidad necesaria; por una concepción de "identidad" que vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez. Las identidades de la diáspora son aquellas que están constantemente produciéndose y reproduciendo de nuevo a través de la transformación y la diferencia (Stuart Hall; 1990:144).

Por tanto, la presencia africana en América, es el fruto de aquellos procesos, que en un inicio llamamos diáspora. El relato de cómo esas semillas fueron plantadas, así como sus procesos de germinación y crecimiento, confirman su presencia en el Nuevo Mundo. Presencias que revelan elementos de construcción histórica, representantes que marcaron el hilo conductor de la memoria ancestral. Marcas tatuadas de diversas realidades donde surgen acontecimientos simbólicos importantes, además de expresiones formadas por el tiempo y veladas en el espacio, como momentos de importante manufactura social.

Una importante presencia africana que se quedó grabada en la piel del continente y su memoria; una presencia europea que consta en los registros de colonización de América Latina y el Caribe; y finalmente, una presencia americana que constituye el destino y el encuentro de un Nuevo Mundo donde nacen las diferencias culturales y sociales.

2.2.1 Influencia Africana en la Evolución Musical Latina

Posiblemente, la música es una de las manifestaciones más evidentes y representables del Caribe y sin duda la más relacionada -así como el jazz y el blues- con la africanidad. La música afrocaribeña o afroamericana –Salsa-, ha llegado a establecerse como un verdadero diálogo.

En el inicio, predominaba la presencia europea, los cuales introdujeron estilos propios de la época como la contradanza, las danzas, el minué y otros; no obstante, en otros escenarios, los esclavos luchaban por mantener su cultura, las tocadas de tambor, sus bailes fuertes, su ritualidad religiosa y sus músicas representativas entre las comunidades de africanos.

Al llegar los africanos del área occidental a Cuba para los trabajos en cañaverales, en las moliendas y en las plantaciones de tabaco, etc., se dieron un poco más de libertad a las prácticas de cultos, a los toques del tambor, bongos y tomtones, después de un duro trabajo, a las reuniones entre agrupaciones de negros de una misma nación africana. Un círculo interactivo interesante donde los músicos y el resto de la comunidad compartía a través de su expresión y donde las diferencias entre la comunidad parecía no existir.

En Cuba se establecen un gran número de pobladores pertenecientes a otras partes del mundo, como se encuentra detallado en el texto de Fernando Ortiz "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar". En éste territorio aparecen nuevos contextos que dan razón de la unión de culturas y razas, por ser la región de mayor invasión. Una de sus primeras transiciones fue entre los indios de las Antillas y los negros que eran traídos como esclavos. Fernando Ortiz, expresa que *el contacto de estas dos culturas indias y negros fue terrible. "Una de ellas pereció, casi totalmente como fulminada. Transculturación fracasada para los indígenas y radical y cruel para los advenedizos (Ortiz F.; 1978:94).*

Entre los grupos étnicos que son parte de esta concentración en Cuba están: comunidades como los Yoruba procedentes de Nigeria, los Congos conocidos como los Paleros, los Abakuas procedentes de las regiones del Calabar o Camerún y los Arará procedentes de Dahomey, todos ellos arrancados de su núcleo social original. Otro tipo de composición transcultural cubana estuvo conformado por las culturas española, la italiana, chinas, árabes que lograron establecerse en la Isla, es decir, "eran la transculturación de una continua chorrera humana"(Ortiz F; 1978:93), no obstante, la mayoría constituía siendo la población africana.

Los Yorubas aprovecharon la apertura de los "amos" para poder practicar sus ritos y ceremonias dedicadas a sus Orishas -sus dioses. Las prácticas que se manifestaban a través de fiestas, de la música o danzas, eran sus ritos tradicionales en la evocación de sus deidades, que en realidad era una elaboración de liturgia religiosa. De igual forma, el uso de instrumentos traídos por los esclavos, las danzas con movimientos particulares que van acorde con el canto que expresan a cada uno de los Orishas, se funde las figuras de los antepasados.¹²

"La música era antes un elemento integral de las actividades sociales y rituales, que una actividad puramente estética: su carácter esencialmente funcional se evidencia en la

¹² Información recolectada, analizada y sintetizada de diferentes textos, imágenes y blogs de internet sobre las prácticas culturales de la sociedad tribal Yoruba.

constante utilización que de ella se hacía durante la realización de tales actividades, como las labores agrícolas, la celebración de nacimientos, matrimonios, cacerías y actividades políticas y sociales, o como parte integral de celebraciones religiosas (el alejamiento de los malos espíritus, el rendimiento de pleitesía a los ancestros, etc.).¹³

Una vez establecido el sincretismo religioso, por la necesidad de ocultar su religión africana y sus prácticas mágicas, los rituales eran una mezcla entre dioses africanos y los santos católicos, si bien las características determinantes seguían siendo las africanas, las entidades espirituales era la misma, como por ejemplo, a ritmo de los tambores la figura de San Lázaro se confundía con la de Babalú Ayé, la de San Cristóbal con Aggayú, la de Santa Bárbara con Changó, la de San Antonio de Padua con Elegguá, entre otros. De esta manera nace la santería, la fusión entre los cultos yorubas y la religión católica.

Otro de los muchos sincretismos que se produjeron en América Latina, se encuentra en el Departamento del Chocó, ubicado en la frontera norte de Colombia, región perteneciente a los amerindios y afrodescendientes de la región. Documentales sobre las culturas del Chocó, indica que el sincretismo religioso del territorio surge con la llegada de grupos misioneros franciscanos al Pacífico colombiano, trayendo consigo una imagen de San Francisco de Asís y con aquel propósito de cristianizar a los indígenas y afrodescendientes de la región, además también tenían la intención de buscar las rutas del oro en el Chocó.

En la capital del departamento del Chocó, denominada Quibdó, se realizan ceremonias religiosas y fiestas al patrono San Francisco de Asís o nombrada en la región como “San Pacho”. Fiestas donde se alternan expresiones religiosas y paganas.

Momento de afirmación de la identidad cultural afrochocoana, al actualizar tanto el modo en el que se asume la experiencia religiosa, como aquello que le es esencial en el dominio de la música, la danza y el teatro. El ‘San Pacho’, como lo llaman cariñosamente los quibdoseños, es un complejo espacio simbólico en la vida religiosa, social y política del municipio.¹⁴

Esta fiesta muy popular en la región norte colombiana, es uno de los referentes identitarios más importantes para los quibdoseños. Su manifestación festiva se la realiza en las calles, con grandes comparsas a través de la demostración de su folclor, su hibridación musical y sus matices corporales.

¹³ Tema relacionado a los ritos africanos se puede encontrar en el blog “La herencia africana: La música cruza el Atlántico” de Ricardo Arribas.

¹⁴ Detalle sobre la fiesta religiosa en la región del Chocó, visitar: <http://www.carnavalesdelcaribe.com/site/2013/07/19/fiestas-de-san-pacho-quistado-choco/>

2.3 Mezclas de la Música Afrocaribeña

La música afrocaribeña, lleva en su estructura musical otros estilos de gran influencia artística. Parte de su origen se desarrolla a través de ritmos conocidos como **el Son, el danzón, la plena y la bomba**. Esta información es recolectada a través de material audiovisual, documentales y textos como: “El libro de la Salsa” de Cesar Rondón; Ángel Quintero R. “Salsa, Sabor y Control”, entre otros.

2.3.1 El Son

A finales del siglo XIX, nace el Son montuno un ritmo proveniente del Oriente de Cuba, donde la ciudad de Santiago y Sierra Maestra convergen. El Son durante mucho tiempo rompió esquemas, por ser totalmente original, y también, por esa discreta articulación de elementos rítmicos entre africanos y europeos. Es considerado como el primer ritmo inventado por los cubanos y la base fundamental de subgéneros musicales.

El Son proviene del monte, como dice la canción *¡Vámonos pal monte, pal monte pa guarachear!*, un ritmo lleno de sabor y compuesta principalmente, por instrumentos de percusión.

Cuando el Son llegó a la Habana, al occidente de Cuba, se dan nuevos cambios rítmicos; como tratar de interpretarlo vocalmente y agrega la guitarra de nueve cuerdas llamada tres, un bajo llamado marímbula, maracas, claves y bongó, después se añade una trompeta y en ésta se conforma el estilo llamado septeto.

El son guarda una conexión importante y significativa con los instrumentos de percusión por su relación con las tocadas africanas y su utilización en los espacios de interacción dentro de una comunidad. Empero, poco a poco se fueron incluyendo el violín y la flauta como parte de la influencia europea, para luego fundar las orquestas llamadas charangas.

2.3.2 El Danzón

A finales de 1800, aparece el danzón, a partir de una transculturación con la contradanza traída desde Europa. Un género que surge debido a la necesidad de un baile propio de la aristocracia acoplada a las condiciones climatológicas que se vivía en la Isla.

Se caracterizó por ser un ritmo muyailable -el arquetipo de la música popular-, por su versatilidad de sonidos y por tener una variada interpretación. Una de las más populares composiciones surgen en el año 1890 llamado “Las alturas de los Simpson” por Miguel Failde, nombre tomado de un barrio de Matanzas.

El danzón se establece como un ritmo importante en el estilo caribeño con representantes reconocidos como Benny Moré, el Trío Matamoros, Ignacio Piñero y la conocida Sonora Matancera. El danzón permitió que la música latina tenga una continua evolución sonora, así aparece el danzonete, el danzón-chá que da origen al chá-chá-chá.

2.3.3 La Bomba

La Isla de Puerto Rico es otro de los escenarios importantes dentro de los varios inicios que tiene la música y el folclor afrocaribeño. Un ritmo que se difunde a través de etnia africanas que permanecían en grandes plantaciones, es decir, la bomba es un estilo musical y un baile netamente africano. Este contagioso ritmo está íntimamente ligado a los instrumentos de percusión, sin duda al escuchar bomba el tambor lleva el papel principal, es el instrumento que abre la improvisación musical yailable.

La bomba puertorriqueña es música de canto antifonal (de "llamada y respuesta" entre solista y coro) cuyas melodías y letras son generalmente muy sencillas, repetitivas y hasta monótonas (Quintero; 1998: 205).

Su musicalidad se la reconoce en diferentes partes de la región de América Latina, desde el Caribe, Ecuador, Puerto Rico, Uruguay, entre otros, que no se la nombra igual, pero su estructura musical es la misma, siempre ponderando el uso del tambor y el repiqueo o toque como elementos tradicionales de los percusionistas.

La canción del grupo *La Selecta "Somos el son"* empieza con un repiqueo de bomba, como un repiqueo re-trabajado, elaborado de tal forma que su presencia no resulta directa ni evidente (Quintero; 1998:89).

2.3.4 La Plena

Es otra forma de canto, su contenido lleva un estilo político con un lenguaje satírico. En la mayor parte de la composición está acompañada de tambores, panderetas, trompetas, clarinetes, acordeón y otros.

En cuanto a sus características, se distinguen los fraseos e inflexiones vocales, la velocidad de la interpretación lenta y sabrosa o rápida y nerviosa. El ritmo acelerado de la plena normalmente es menos sincopado, por su rapidez resulta ser menosailable. Sin embargo, por su carácter festivo resulta ser muy popular, en fiestas y carnavales. Su baile, es característico entre parejas comúnmente separadas. En ciertas coreografías de la plena se utilizan trajes tradicionales de los campesinos de la Isla. Sin duda, los fuertes ritmos logran una conexión perenne entre el sonido y la corporalidad del que escucha estos ritmos. Impresionantemente, la música tiene ese poder de prender todos los sentidos y agudizar las sensaciones.

2.4 Estados Unidos: La Gran Empresa Musical Latina

Potencia indiscutible, Estados Unidos representa uno de los países de gran importancia tecnológica y científica de siglo XX. Durante la época, gente de todas partes del Caribe y América Latina migran a tierras norteamericanas y logran establecerse con esperanza de vivir el famoso sueño americano.

En los años 20 y 30, surgen movimientos y tendencias migratorias a gran escala. La mayoría de migrantes residieron en New York y New Jersey, ciudades grandes, donde encontraron un sitio que podrían "establecerse" económica y culturalmente. Sin embargo, la realidad de la época no era la que esperaban, las oportunidades de trabajo eran limitadas, los inconvenientes por discriminación racial hacia los afrodescendientes y latinos eran severos.

No obstante, en el área de la música entre cubanos, puertorriqueños y latinoamericanos, se abrieron espacios y escenarios artísticos, en clubes de la ciudad y en orquestas de jazz o blues, constituidas por estadounidenses, música que instaura nuevos elementos culturales y artísticos relacionados por su afinidad rítmica. Este fenómeno de convivencia musical se transforma continuamente dando otro sentido melódico de interesante hibridez. Por ejemplo, instrumentos como el saxofón que interactúan con tambores y bongos da como resultado un jazz afrocubano o un jazz latino.

Esta música creada al interior de los **barrios**, se daría a conocer con la intervención del fonógrafo, la radio y el cinematógrafo dispositivos que marcaron hitos en la modernidad, y los cuales posibilitaron la manera de expandir su música.

Es importante detenernos en este punto sobre la concepción de lo que es el barrio, siendo el espacio fundador de este ritmo latino y el ícono de reconocimiento en la creación y formación de esta música popular. Jesús Martín Barbero identifica al barrio como *el mediador fundamental entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad proporcionando algunas referencias básicas para la construcción de un "nosotros"* (Barbero J; 2002:143). El barrio como el lugar de intensas interacciones, constituye el punto en común de la formación de identidades sociales. En el caso de la música popular latina, surgen movimientos de apropiación y reelaboración musical por los sectores populares urbanos.

El barrio del Bronx en Estados Unidos uno de los lugares donde más latinoamericanos se establecieron, al igual que el Spanish Harlem (vivían alrededor de 30.000 puertorriqueños) es aquí donde se integran antiguas culturas y conocimientos musicales, con las nuevas generaciones que buscaban diferentes formas de crear y sentir la música a través de otro tipo de estilos como el jazz o el blues, además que estos jóvenes tenían un conocimiento superior de la tecnología. A estos procesos de hibridación sociocultural Canclini menciona que no se trata de una simple mezcla de lo

antiguo y lo nuevo, sino que “esta hibridación surge del intento de reconvertir un patrimonio para insertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (Canclini; 1997:113).

Documentales sobre la “Historia de la Salsa” y videos musicales de la época, relatan sobre los eventos importantes en la conformación del ritmo tropical en los grandes escenarios de Nueva York. Uno de los primeros shows presentada en Estados Unidos fue de la Orquesta de Don Aspiazu “Casino de la Habana” en el año de 1930. El teatro de Broadway fue el lugar donde, por primera vez se realiza un espectáculo como éste, y también es donde por primera vez el público escuchó verdadera música cubana y conoció una autentica rumba, con bailarines de música clásica cubana.¹⁵ Además, contaban con instrumentos de percusión como congas, bongos y timbales, maracas, claves, güiro, un escenario completo. Fue tanta su acogida y popularidad, que llego a conocerse a nivel nacional una de las canciones de mayor reconocimiento: “El Manisero”, de Don Aspiazu:

¡Maní, maní
Si te quieres por el pico divertir
Comete un cucuruchito de maní!
Maní, maní
Llego el rico maní
Si te quieres por el pico divertir comete un
Cucuruchito de maní
Que calientico y rico está
Ya no se puede pedir más
Ay caserita no me dejes ir
Porque después te vas a arrepentir
Y va a ser muy tarde ya
Maní
Manisero llego
Caserita no te acuestes a dormir
Sin comerte un cucurucho de maní
Cuando la calle sola está
Casera de mi corazón
El manisero entona su pregón
Y si la niña escucha su cantar
Llama desde su balcón

Después de éste gran éxito, que se expandió y se comercializó en el año 1931, se difunde la rumba con gran acogida por el público estadounidense y latino. Para entonces, los salones de baile empezaban abrir sus puertas y dar paso a todo aquel que quería bailar. En New York, los espectáculos eran geniales, con orquestas latinas que eran la atracción principal, y bailadores que gozaban de sus salones. En definitiva, se vivía una verdadera revolución musical.

¹⁵ En el análisis realizado por Ángel Quintero R. (2009: 126) subraya que: los bailes con orquesta de las clases altas caribeñas seguían expresando una estructura sentimental hegemonizada por lo señorial, [...], los bailes de clubes sociales de los emigrantes demostraban una más libre y espontanea socialidad, predominando el baile para la seducción y el intercambio corporal comunicativo.

Como referencia a estos hechos sociales de presencia artística, de la época, donde lo popular se impone a “lo culto” a causa de una modernidad expansiva, Néstor García Canclini indica que:

“la interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costo y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por ser “culto” en la modernidad” (Canclini; 2001: 61).

Esta distinción de Canclini, posibilita entender cómo ciertos acontecimientos sociales por más simples que se vean o se registren no son casuales; son el producto de elementos modernizadores que articulados con la tradición forman un nuevo sentido de lo que significa ser “culto” dando paso a nuevas maneras de entender lo artístico y lo social.

Popularizada la música latina, en el año de 1950, se consolida en Nueva York, Pérez Prado el precursor del Mambo, con su éxito “Rico Mambo” con el cual, recorre el mundo. Así también, los puertorriqueños Tito Puente y Tito Rodríguez (conocido por sus boleros románticos) se presentaban en el nuevo "Palladium Dance Hall" llamado también "el hogar del mambo", lugar donde albergaban a casi mil parejas en la pista de baile. Estos músicos llegaron a tener mucha fama y reconocimiento especial, por eso nunca les negaban la entrada al Palladium.

Los grupos musicales seguían el estilo de “Machito” (Dámaso Pérez Prado), el swing, el montuno y los coros cubanos todo esto tenía una acogida especial y única, además del mambo, también se vino el *cha cha chá* el cual, consistía en un baile más sencillo y un ritmo más sincopado¹⁶.

El Baile y la música se hallan como un elemento de salida, lejos de los problemas políticos y sociales, es decir, son espacios que permite a los ciudadanos sentir y sentirse como sujetos, que logran una interacción que rompe con toda clase social, credo o relación de discriminación. La música y el baile se demuestran en esos escenarios como una forma de expresar con el cuerpo la relación entre el tiempo y el espacio.

2.5 ¡La Salsa!: Reconociendo el Ritmo

A finales de los años 60, surge un fenómeno musical de enorme impacto en la ciudad de Nueva York y de gran influencia en América Latina y el mundo. Un grupo de músicos se reúnen para formar el denominado ritmo maestre, la Salsa. Aquella musicalidad que logra influir de tal manera, que habite en la psique de la gente, ese vibrar armónico que irrumpe con la rigidez de una sociedad que pasaba por situaciones sociales difíciles; ese vibrar que era capaz de lograr un vínculo tan fuerte e identificable con los latinos y el mundo.

¹⁶ Sincopado, es una composición musical que rompe la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás. RAE

Considerando el análisis de Alejandro Ulloa (experto en estudios de la Salsa) y a través de entrevistas ya realizadas, comenta que en los Estados Unidos, los procesos socio-políticos, culturales y económicos que se vivía en la época estaban en una transformación importante. El llamado capitalismo tomaba fuerza en la producción y el consumo masivo y degenerativo.

Este modo de producción, implicó una aceleración del tiempo, del sentir de que todo se vive mucho más rápido, el tiempo corre, el tiempo vuela, "el tiempo es oro", el tiempo no alcanza y en un país como Estados Unidos y una ciudad como Nueva York esa presión del tiempo es mucho más intensa.

En 1960, esa manera de vivir el tiempo, está incorporado en la subjetividad colectiva, la misma que se representa, se acopla y se funde en la música y el baile, por ello, estas expresiones artísticas se convierten en símbolos que marcan una forma de vivir de manera dinámica y explosiva. Durante la época de apogeo comercial en la industria musical, la Salsa llega a ser el acontecimiento donde se adhieren elementos de identidad latinoamericana unidos en sangre, idioma y hermandad.

No es casual, que éste colosal ritmo logre su gran poder de convocatoria en sectores y personas que han sido olvidados, marginados, despojados de sus territorios, ya que, su procedencia surge de las lejanías africanas, que un día fueron amenazadas y explotadas por los "imperios", por tanto, se halla un vínculo de consanguinidad, es decir, ésta identidad tiene sus historias, y las historias tiene sus efectos reales, materiales y simbólicos y, la Salsa, corresponde a ese vínculo o contacto.

La Crónica del Caribe Urbano, así nombra Cesar Rondón al término Salsa, la describe:

Crónica, porque cuenta en sus letras cuál es la situación de los latinos en los múltiples aspectos de la vida cotidiana y lo que piensan al respecto; Caribe, porque el origen de una persona o un pueblo es un rasgo inalienable que, en este caso, está configurado por la historia y por ritmos precedentes al movimiento, por último, su carácter urbano, porque la sensibilidad y el sonido de la salsa obedecen a dicha condición con todas sus implicaciones sociales, culturales y éticas (Rondón C; 1980: 80).

Al establecerse este ritmo popular, los especialistas trataron de hallar su verdadero origen. De dónde surge el término SALSA, quién lo creó, quien lo difundió y lo acepto dentro de las grandes industrias y en el colectivo. El cómo nace la palabra Salsa es aún difícil de detallarlo y, también el hecho de que si la Salsa es un género musical o si es, solamente, un ingrediente que se le pone a la pasta.

Lo que se puede confirmar es que la Salsa es un ritmo heterogéneo, y, más que un género musical, viene a ser un subgénero de otros como lo expresa Alejandro Ulloa en sus video conferencias, ya que la Salsa en sí es una fusión de muchos ritmos, Ulloa la nombra como una polirritmia (sucesión de varios ritmos diferentes) que se configura en el arreglo musical.

Existen diferentes suposiciones de cómo se llegó a instituir el término Salsa; unos dicen que en el año 1923, Ignacio Piñero se refirió en una de sus canciones a que “el sabor está en la salsa”; otros, la relacionan con la mezcla de varios ingredientes musicales; también, se lo asimiló a la relación que tienen con el sabor y el azúcar palabra representativa de la cantante Celia Cruz. Sin embargo, lo que es indudable es que en cualquier encuentro social latinoamericano sin comida, música y baile, no hay fiesta, y sin Salsa no hay sazón.

La Salsa se inscribe con la necesaria creación de una orquesta musical, que nace en Nueva York, llamada **Fania All Stars**, a mediados de los años 60’s. Al mencionar las palabras necesaria creación, implica que, ésta música latina aparece en el momento social preciso y logra evolucionar su composición.

El Documental “La Historia de la Salsa”¹⁷ nos cuenta que, La Fania nace con esa intención, de pasar los estilos tradicionales de las charangas a una combinación de flautas, violines y trompetas que alcanzaron penetrarse e identificarse en el sentir del Barrio Latino. Así surge, la Fania All Stars, como la orquesta musical que busca acoplar sus sonidos con la identidad cultural actual, sin dejar de lado su tendencia musical pasada.

Fania Records, también es la marca comercial de la disquera que los representa. Creada por el dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío-americano Jerry Masucci, los cuales se unieron y se dedicaron a la producción y distribución de la orquesta por todo el mundo.

Ya en el año 1971, ésta música de origen afrocaribeño, es conocida por todo el continente y, en 1975 se extendió por todo el mundo, a la vez que se convirtió en un gran negocio latino. La idea de éste músico Johnny Pacheco y el empresario Jerry Masucci, fue de reunir a músicos que en su época pertenecían a otras agrupaciones y eran conocidos en clubes de la ciudad o, también reunir a cantantes y artistas que provengan de zonas rurales o urbanas del Caribe.

De esta manera, la Fania All Stars es integrada por Ray Barreto, Bobby Valentín, Cheo Feliciano, Héctor Lavoe, Willie Colon, Richie Ray, Bobby Cruz, Ismael Miranda, Adalberto Santiago y muchos otros, incluyendo grandes figuras como Cortijo, Ismael Rivera, Rubén Blades que fueron y son hasta la actualidad íconos de la música afrocaribeña, sus voces, su sentir, sus canciones, sus letras logran encarnar en la figura del latino y su lucha por reivindicar la memoria colectiva. Sin duda una orquesta que con su musicalidad difunde el término, Salsa. Un concepto, que proyecta “una libre combinación de forma, la improvisación del virtuosismo instrumental o las famosas descargas” (Quintero; 1998:312); es decir, una manera de hacer música buscando la unidad en la heterogeneidad. “Una música abierta; abierta a la expresión de la libertad y espontaneidad, a través de las cuales se manifiesta la heterogeneidad” (Quintero; 1998:314).

¹⁷ Ver Video “*Historia de la Salsa*”. [en línea].

La Fania llegó a la cúspide de su popularidad, sin embargo, con la llegada del rock and roll, la salsa romántica, el merengue y la música disco, adquirió una baja en sus ventas de discos y en sus conciertos. Su público no estaba satisfecho, es así que, el cantante y compositor panameño Rubén Blades, junto Willie Colon graban en 1977, el disco “Metiendo Mano”. Los temas de este disco eran un tanto diferentes, ya que, su contenido representa temáticas revolucionarias, su confrontación cultural con los valores burgueses, su anarquía, su rabia y su enojo. Este dúo logró vender una impresionante cantidad de un millón de copias, que para la época era un éxito total y algo nunca antes visto.

Por tanto, la empresa vuelve a surgir, pero duraría unos años más, hasta que en 1980, con la crisis económica consecuencia del propio monopolio que se había desarrollado, vuelve a desestabilizarse. La falta del pago a los artistas, poca difusión de conciertos y desacuerdos comerciales e interrelacionales provocó que poco a poco fuera desapareciendo la empresa.

De todas formas, el movimiento salsero no desaparece del todo. En el sur del continente americano, la Salsa colombiana conserva el espíritu urbano al que la mayoría de latinoamericanos estaban acostumbrados. La Salsa colombiana maduró muchos referentes salseros como Joe Arroyo, Yuri Buenaventura, Wilson Saoko, Piper Pimienta, etc., y otras orquestas de renombre Latin Brothers, Fruko y sus Tesos, Sonora Dinamita, Sonora Carrusel, etc.

Bandas impresionantes se convierten en un ícono musical revolucionario; en Venezuela, los grupos conservaban sus ritmos potentes basados en trombones y con cantantes que aun guardaban la esencia de los primeros años de Fania como el caballero de la Salsa Oscar de León. En definitiva, la Salsa no desapareció, se mantuvo en Latinoamérica con otros excelentes representantes que formaron parte del boom salsero.

Este movimiento lleva consigo la virtud de ser integral, con formas de improvisación y composición instrumental impresionante, además, no evita los cambios. En otras palabras, la Salsa llega a ser, el principio que nombra Quintero, “libertad y espontaneidad”.

2.7 La Salsa en Ecuador

La cercanía del Ecuador con Colombia marca la pauta para el apareamiento de nuevos ritmos tropicales, principalmente afrocaribeños que han sido paulatinamente adoptados por las poblaciones fronterizas, en especial, por aquellas ubicadas en la provincia de Esmeraldas: San Lorenzo, Limones, Borbón, entre otros, que identificaron caracterizaciones rítmicas similares a las de su ancestral historia musical. Esta empatía estimuló un proceso de hibridación que permitió la fusión de expresiones nativas como *el Currulao* y *el Arrullo*, como *el Chigualo* y *el Alaba'o*, la

Caderona, el Andarele, con otras provenientes del Atlántico y Pacífico colombiano: el porro, el mapalé y la cumbia.

El auge de la música tropical en el Ecuador surge en los años cincuenta y sesenta, período en el que nuestro país experimenta un crecimiento económico importante a efectos de la producción bananera. Ciudades como Quito y Guayaquil advierten un crecimiento urbano, la oferta laboral aumenta, la construcción se expande y el desarrollo de carreteras facilita una mejor y más amplia interconexión local y regional. En ese ambiente de relativa bonanza, la música conquista espacios en los hogares ecuatorianos abriendo un amplio abanico de ritmos especialmente tropicales.

Si la fiebre por la música cubana: son, rumba, cha cha cha, mambo, subyugaba la escena internacional de la música tropical en los años cuarenta y cincuenta, la cumbia colombiana atrapó la posta musical de los años sesenta. Grupos como los Corraleros de Majagual, orquestas de baile como la de Lucho Bermúdez y Pacho Galán eran protagonistas de las principales farras y del eco radial de aquel entonces bajo la potente frecuencia de radio Caracol, así lo detalla Ketty Wong en su análisis sobre la “Tropicalización de la música nacional”. Los discos colombianos se vendían como el pan –tres veces al día- en la Plaza Ipiales, ubicada en el Centro Histórico de la ciudad de Quito. La venta de este producto discográfico no estaba autorizada pues, era considerada como material de contrabando. A pesar de ello, su demanda crecía de manera vertiginosa.

El puerto de Guayaquil era el punto más importante de comercialización y, la industria discográfica internacional, se beneficiaba enormemente con el ingreso de productos de música tropical provenientes de Nueva York y Puerto Rico, así como, de la República Dominicana y Panamá.

En los años sesenta, la cumbia era el ritmo de moda y la ciudadanía del Puerto y de las principales ciudades, pronto la adoptaron como parte de su práctica musical cotidiana. Importantes orquestas ejecutaban ese ritmo “caliente” que de manera febril lo bailaban grandes y chicos. Blacio Junior, Juan Cavero y su conjunto, Orquesta América, Salgado Junior, Los Titos, Los Locos del Ritmo, Polibio Mayorga, Don Medardo y sus Players, entre otros exponentes nacionales marcaron un comportamiento generacional preferente, preparando -sin pensarlo- el camino acústico que recorrería un fenómeno musical llamado Salsa. Su impacto irrumpía todo escenario mundial y Ecuador no podía quedarse al margen.

La presencia de la Salsa en nuestro país ha marcado la huella de una cadencia cuya sonoridad es tan actual como hace cincuenta años. El fenómeno de la Salsa se halla presente en la cotidianidad

nacional, en la cultura musical que expresamos. Es posible que hayamos sido condicionados de alguna manera por ella pues, no hay “jolgorio”¹⁸ sin Salsa.

La Salsa enciende a serranos y costeños; ricos y pobres; blancos, negros y mestizos; nacionales y extranjeros, desmitificando el hecho de un falso estereotipo de pertenencia. Si bien la manera de abstraer su ritmo y contenido se interioriza de manera diferente -el movimiento corporal así lo denuncia-, su carácter y poder envolvente rebasa patrones comportamentales: edad, género, raza, religión, actividad laboral, tendencia rítmica, es decir, el marco de su código cultural. Ejemplos “kítikos” de lo expuesto: a) *Rockero “de los duros” bailando full Salsa;* b) *“pelada” salsaera bailando con “el cucho” sandunguero;* c) *el mulato “sabrosón” con la “gringa prendida”*.¹⁹

Lo que se pretende destacar con estas expresiones populares es el hecho de que en un ambiente salsero se rompen, en alguna medida, ciertos protocolos de conducta que difícilmente serían vulnerados en escenarios formales y cotidianos. Los sujetos establecen acuerdos mínimos en aras del disfrute común y la satisfacción colectiva provocada por un ritmo que ejerce sobre los sentidos una realidad virtual de la que cada sujeto construye.

En la ciudad de Quito este ritmo salsero alcanza diferentes escenarios de toda clase social; desde barrios populares como Carapungo, la Bota, entre otros sectores de preferencia salsaera, al igual que academias de baile y lugares de diversión nocturna de sectores céntricos de la ciudad, la Salsa toma un protagonismo popular que contagia a todos quienes gustan del ritmo. Sitios emblemáticos y modernos son un referente de la exposición de la Salsa en la capital, aquellos como lo fue el Sesaribó que era un ícono de la Salsa en Quito, un fenómeno cultural en la urbe por treinta años.

El Sesaribó ligó profundos lazos de amistad, apadrinó romances pasajeros y eternos, movilizó hormonas hasta la efervescencia, sintetizó y aglutinó tradiciones, leyendas y saberes fragmentados de nuestra comunidad latinoamericana; impulsó la creatividad y repartió el arte contemporáneo hacia su periferia y los múltiples estratos sociales que lo cimentaron (Idrovo H; 2013:23)

Otro de los sitios salseros populares son: Mayo 68, El Café Libro, y el actual y popular “Lavoe”, forman parte de los espacios influyentes de participación y difusión salsaera en Quito. La música y el baile se convierten en parte de su cotidianidad. Muchos dicen que bailar a 2.850 msnm, se siente diferente y la Salsa vino a calentar las noches frías de Quito.

De esta misma forma, la música realizada en la capital lleva un gran alcance artístico, los representantes juveniles como la Vieja Calle, la Mala Maña, el Alvear con su proyecto Mango Blues, entre otros, crean y escriben sus propias canciones asimiladas a realidades sociales en diferentes dimensiones.

¹⁸ Jolgorio= Regocijo, fiesta, diversión bulliciosa. RAE

¹⁹ Modismos populares que referencian un lenguaje efímero del argot juvenil.

La salsa independiente de 'La Mala Maña' nació con la necesidad de aportar desde la música, discursos fuertes sentimentales y políticos en cuanto a la conservación de la naturaleza, la música y el género. "Estamos en contra de las políticas extractivistas en los países en vías de desarrollo", afirma Édgar, con vehemencia, sin embargo también tocan temas como la posición de la mujer sobre todo en el tema 'Lo que cuentan las trenzas', que cuenta de forma metafórica lo que significa la condición femenina dentro de un entorno con herencias andinas.²⁰

La musicalidad de los quiteños lleva diferentes contrastes, una mezcla de sonidos andinos con percusión, una Salsa formada de Trova y Son o una Salsa con cumbia, son el plato fuerte de cualquier evento social, además, que en su contenido muchas veces están ligadas a letras contestatarias que se construyen entre lo político y la historia. Otros estilos de grupos u orquestas en cambio, tienen preferencia por realizar covers de Salsa vieja o Salsa clásica, sin embargo, la convocatoria que tiene el ritmo es popular.

Por otra parte, la musicalidad en Esmeraldas consta con un buen repertorio de lo que es la música afrodescendientes. Los esmeraldeños poseen grandes figuras artísticas como es Papa Roncón, LyMBER Valencia, Oro Negro, Sonia España, activistas del folclor, así también otro tipo de fusiones musicales entre marimba y salsa como lo realiza Benjamín Venegas y su canción conocida como "Mulata", del mismo modo, el grupo salsero esmeraldeño Los Chigüaleros, una agrupación muy popular en Ecuador y Colombia. Los Chigüaleros han realizado giras por varios países europeos; y han compartido escenarios con los colombianos Joe Arroyo, Titanes, Guayacán y Niches.

²⁰Cita extraída del El Telégrafo. Artículo: "La Mala Maña es parte de un disco internacional".

CAPITULO III

Si podría decirte lo que se siente, no valdría la pena bailarlo.

Isadora Duncan²¹

3.1 Cuerpo, Performance, Baile Y Salsa: La Adaptación Del Diálogo

En la relación del ser humano con el mundo, aparecen diferentes manifestaciones que son necesarios para la búsqueda y el encuentro del sujeto en sí mismo, con los demás y el entorno. Manifestaciones que se involucran en los procesos cognoscitivos y comunicativos, donde las experiencias de la cultura y la cotidianidad son parte de la cosmovisión del ser humano, por tanto, influyen en su contenido interno, es decir, una vez más la construcción y producción de sentidos, conduce a la representación de la realidad; una realidad configurada mediante la interrelación de los individuos y su entorno.

El Cuerpo, en este punto, viene a ser el medio que descubre al sujeto como parte de la historia y de la cultura. José Horacio Rosales menciona en su blogspot que “el cuerpo, simboliza ese lugar de los acontecimientos que activa toda elaboración de lenguajes y formas de significación”

La vida cotidiana, el arte, la cultura y la sociedad encuentran en el cuerpo ese lugar donde se alberga formas de expresión corporal, de aquellas experiencias y percepciones que han estructurado y re-estructurado al sujeto.

El cuerpo es la materia, el punto originario que muestra la forma de comportamiento del ser humano, y la manera de expresar los procesos de sociabilización. “*Nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo sino que a través de ellos llegamos a ser vistos en él*” (Martínez; 2004:135).

El cuerpo en la cotidianidad y el cuerpo en el arte constituyen dos formas de expresión distintas aun cuando su contenido pueda ser semejante. La primera, corresponde al lugar común en la existencia de los seres humanos, no obstante, la comunicación encuentra una aproximación en la cotidianidad del cuerpo, no solo por la transmisión de los mensajes, sino en los procesos de interacción de los cuerpos vivos.

La segunda manifestación -señala al cuerpo en el arte o el cuerpo artístico-, que constituye aquella percepción de los objetos que se relaciona con el entorno social, económico, sexual, espiritual, y sobre todo, estético, además de ver más allá de lo que la piel permite. De tal modo, que el cuerpo se

²¹ Bailarina y coreógrafa estadounidense, conocida como la creadora de la danza moderna.

convierte en una metáfora de los imaginarios (se refiere a lo inesperado, de algo que se asemeja a lo real), de la apariencia, de la posibilidad o de la frustración.

El cuerpo artístico, se visibiliza en la representación de otros cuerpos; esta representación no se refiere solamente a la construcción figurativa sino al ejercicio retórico y complejo que supone cierta anti-naturalidad. El cuerpo artístico depende de una manera distinta de asumir la corporalidad, esto implica un conocimiento del propio cuerpo y del que se va a interpretar -en ciertas posturas y movimientos- que no le pertenecen, pero que llevan un tipo de educación y conocimiento cultural de antemano, además siempre debe estar acompañado de la presencia de la sensibilidad, la afectividad, la pasión, el deseo, el placer y la responsabilidad artística, entre otras características. El cuerpo artístico potencia su expresión y creatividad, al concebir a la comunicación no verbal como un recurso comunicacional necesario que cumple con el modelo que le ensambla –emisor, receptor, código, contexto, canal-, de manera que el cuerpo artístico intensifica su significación.

Entre la participación artística del cuerpo y el espectador se desarrolla una atmosfera de afinidad y conocimiento. Esa participación los reúne por el simple hecho de encontrar el punto que los identifica a los dos: la relación del cuerpo con el mundo circundante, con lo conocido o lo ajeno.

En fin, a éste cuerpo podríamos llamarlo, un cuerpo *autopoiético*, es decir, un cuerpo que es capaz de auto-producirse, de transformar parte del mundo que lo rodea, por su condición de *supervivencia*” (José Horacio). Este proceso, muestra el desarrollo del cuerpo dentro de diferentes entornos y condiciones de vida, adaptándose, ajustándose y transformándose en su auto-organización, aprovechando sus potencialidades en los distintos niveles de complejidad.

3.1.1 Performance “El Encanto en la Expresión”

¿Sabes lo que acabo de ver con estos ojos que se han de hacer lodo, Marlín? Y sin posibilidad de bis, porque en eso consiste el arte del performance. Tal cual el arte de la vida. Así de intrascendente es lo inolvidable. Así de total es la fugacidad. Nace, crepita y se hace polvo. Pero de qué manera. Cierta vez asistí al recital de un poeta que leía un libro en llamas. Lo leyó hasta que las cenizas devoraron el texto. Lectura única. Irrepetible. La poesía estaba en el texto y en el fuego.

Huilo Ruales Hualca²²

“Y sin posibilidad de bis, porque en eso consiste el performance...” (Ruales H; 2004:27)

²² Escritor, narrador y poeta ecuatoriano. Reconocido por sus varias obras como: “Cuentos para niños perversos”, “Maldejojo”, “Que risa, todos lloraban”, entre otras.

En el manejo del cuerpo y su significación, es sustancial tomar en cuenta el estudio del performance y sus preceptos. Sus elementos representativos en una de las manifestaciones más expresivas del ser humano, el baile.

El performance, es un acto reflexivo que propone un amplio campo de la significación sobre la significación. Es reconocido como arte en vivo o arte en acción. El estudio del performance – términos acuñado del inglés y adoptado por el español- recorre diferentes escenarios y contextos; los más conocidos como el teatro, la música, la danza, el deporte o las artes visuales, en general.

El performance también está presente en otras áreas importantes: el género, el planteamiento urbano, la vida cotidiana, los rituales, los juegos, las prácticas jurídicas y médicas, entre otros, es decir puede surgir en cualquier sitio o cualquier momento. Aparece también, como aspecto de provocación; contra las instituciones, contra las élites y contra el consumo; siendo una importante forma de comunicación que apela, como toda disciplina, a la conciencia de las personas.

Los años sesenta fueron importantes para el reconocimiento del performance, no solo en el arte o la vida cotidiana sino, como aquella forma de irrumpir el espectáculo hegemónico de dominación política, económica, cultural, el militarismo, la discriminación sexual y sobre todo, buscaba entorpecer a todas esas instituciones de poder.

El campo de la performance no se limita a un grupo social o un género, más bien tiene un final abierto, un “continuum”. Como base teórica, el performance trabaja o se realiza mediante la actividad humana, a través de conductas y sucesos. Estas actividades se distinguen por que suelen ser repetitivas. Richard Schechner las define como “conducta restaurada” y “conducta practicada dos veces” (Schechner; 2000:13).

En la práctica, el proceso de repetir o de construir es esencial ya que estimula a la reflexión y a la capacidad de aclarar su fibra simbólica; estos procesos se visibilizan con más frecuencia, en la vida cotidiana, en el juego, el ritual, la ceremonia y las artes; actos que forman múltiples tipos de conducta comunicativa y, en esa asimilación permite la construcción de identidades.

“La performance marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrenen y ensayen, presenten y re-presenten esas conductas”. (Schechner; 2000:13)

El performance construye un mundo de sentidos y, fundamentalmente, se desarrolla el proceso de interacción entre individuos que a través de sus comportamientos liberan información socialmente pertinente. En este “acto vital de transferencia” (Taylor; 2011:20) surten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o repetitivas. El campo del performance es muy

dinámico, en cierto punto, las personas podrían dejar de hablar pero no se podría impedir comunicar mediante el cuerpo.

La danza o el baile, es el lugar donde el performance pertenece. Pese a su potencial simbólico, la danza activa el proceso de intercambio e integra una serie de conductas que trabajan en acción conjunta. “Si bien el movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior” (Blanco; 2008:53).

El dialogo corporal, como herramienta comunicacional, enriqueció el contacto y la comunión entre otras formas de ser y conocer una cultura. La danza es un ejemplo de intercambio cultural que desde mucho tiempo atrás, más que una forma estética de considerarla, fue un espacio de representación ancestral. El cuerpo en la danza se materializa como uno de los vínculos en los procesos de socialización. El sociólogo Erving Goffman demuestra que el cuerpo, “se representaría no como el Yo en los agrupamientos sociales sino, como un instrumento en el que la actuación del Yo está socialmente interpretada” (Blanco; 2008:41).

El performance confronta un complejo desarrollo interpretativo de los proceso de socialización de las actividades humanas, y en este transcurso los comportamientos, las conductas, los sucesos nos conducen a un sistema general de comunicación y a la constitución de la realidad.

“Una performance es una dialéctica de flujo, es decir, movimiento espontaneo en el que la acción y la conciencia son uno y la “reflexividad”, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en “acción” mientras dan forma y explican la conducta” (Schechner; 2001:16).

3.1.2 El Baile

El Baile o la Danza, como expresión corporal, es la representación más importante de los cuerpos en movimiento, viene a ser un signo de la actividad consciente, que inserto en el ser humano produce significados y significantes constituidos en la acción. Curt Sachs se expresa del baile de manera acertada e interesante, como una “efervescente excitación vital que fuerza los miembros del cuerpo, a sacudir su inercia (Ortiz; 1981:188).

Al igual que el cuerpo, el baile es estudiado como un lugar de acontecimientos, un acontecimiento que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Alejandro Ulloa refiere el estudio del baile, en cuanto, es un lenguaje no verbal, una práctica social y un acontecimiento cultural (Ulloa; 2003:123).

El baile y la danza, dos términos similares en su referencia corporal pero diferentes en su estructura creadora. La danza, se desarrollada por sujetos con conciencia estética, con técnica y aprendizaje, transformándola en arte. Lleva en sus raíces un carácter aristócrata, ya que, históricamente su origen se sujeta a las cortes europeas con el ballet, es decir lleva consigo un canon establecido que se rige a reglas codificadas.

Por otro lado, el baile se sujeta a la informalidad, a la relación íntima con la música popular. Su lenguaje corporal se determina en la clasificación de elementos aprendidos al interior de una comunidad, grupo o colectivo los cuales constituyen códigos comunes que demuestran su relación con la música y el ritmo. La música popular es hecha propiamente para el baile, y a través de éste se establecen identidades.

3.1.2.1 El Baile en la Salsa

...Un cuerpo relajado para el goce, un cuerpo que se exhibe en vez de doblarse, un cuerpo que tienen en el corazón el origen del ritmo vital y vuelve a él hecho melodía. Un cuerpo adiestrado en el movimiento de los pies, de la cintura, de los brazos que la aprietan, marcando el paso, siguiendo el compás. Cuerpo que se va y viene llevando el ritmo, jugando con el tiempo.

Alejandro Ulloa Samaniego²³

El Baile salsero es la representación corporal colmada de movimientos, formas, contraste, diseños, símbolos y contenidos, los cuales forman un dialogo corporal. Un dialogo que configurado a través del lenguaje no verbal, permite entender sus reglas, su organización, sus acuerdos y su configuración en el espacio y en el tiempo. Fernando Ortiz expresa que el baile “*le da un fuerte ritmo a la acción haciéndole más estimuladora; le da ostentación, para hacerla más comunicable; estética para que sea más atrayente: en fin socialidad que lleva a la trascendencia colectiva*” (Ortiz; 1981:188).

La Salsa como un fenómeno corporal-dialogal, está conformada por distintos actores que ingresan en esta dualidad salsera. Bailadores, aquellos sujetos que despliegan sus movimientos de manera emotiva y natural, es decir, que no tiene reglas o canon pre-diseñados por algún coreógrafo sino, son movimientos espontáneos, signos innatos que esperan la hora de salir a la expresión libremente, además el baile forma parte de su cotidianidad y le permite desatarse de la rutina. Los bailadores expresan su fidelidad al ritmo, sin abrazar elementos formales.

Los bailarines, se refiere a los actores que toman al baile como disciplina artística. Movimientos estudiados, definidos y estilizados, técnicas que permite la aproximación del cuerpo con la razón, sistematizando ciertos movimientos que recrean la estructura musical; una educación corporal que permite tener una conciencia de los usos del cuerpo (la fuerza, la intensidad, sensualidad, los límites del espacio, el tiempo y los orígenes de los movimientos) además, de entender mejor al baile y sus códigos -kinésica y proxémica- por tanto, tiene un mayor control y conocimiento artístico.

²³ Sociólogo y catedrático colombiano de la Universidad del Valle, Cali.

Para encontrar ese conocimiento, tanto en el baile artístico como en el baile cotidiano idóneo de la Salsa, existen ejes importantes en el acto corporal del baile, como son: el encuentro del otro, el baile en pareja, la distinción de lo masculino y femenino (la correspondencia o la sincronía de los pasos de Baile y la estructura dancística), la existencia del código kinésico y proxémico, partes del cuerpo donde se encuentran el énfasis del movimiento y una memoria corporal. Estos principios surgen de la conformación del baile en pareja y su conexión corporal a través del ritmo y la música, conscientes de la libre expresión y su sensibilidad.

Una vez más el baile salsero, como forma de relación, encuentra un sistema de comunicación complejo, el lenguaje no verbal permite establecer estas formas de comunicación acompañado de un nivel intersubjetivo para experimentar otros modos de sentir por medio del otro.

3.2 La Sensibilidad: Base de la expresión corporal

La expresión corporal parte inherente del ser humano y el cuerpo, se edifica en la sensibilidad. La danza o el baile, es el instante de reconocimiento de dichas sensibilidades. Susana Reyes, maestra y coreógrafa, señala en el video (*¿Bailamos?*) de la productora audiovisual Expresarte, que *la danza te puede transformar, te puede sanar, sensibiliza, te educa. Mientras más bailo, mas aprendo de mi mismo y el mundo.*

Gonzalo Zeferino, de las facultades sensibles describe a la sensibilidad como aquella *“facultad o fuerza vital de percibir los objetos materiales y sensibles singulares, para experimentar determinadas afecciones internas con relación y dependencia de estas percepciones”*. Estas sensibilidades permiten entender el mundo del lado afectivo y del lado cognoscitivo, para relacionar los procesos sensoriales y procesos perceptivos mediante el objeto sensible. La primera es asimilada por su recepción de estímulos físicos aislados; la segunda, viene a ser la interpretación, significación y organización de la información y el mensaje que trasmite, la sensibilidad en el objeto.

Además de constituirse un medio de comunicación en el sujeto, la sensibilidad permite que los instintos vitales formen saberes estableciendo comportamientos y actos humanos determinados por la cultura, la conducta, la ética, las relaciones con los otros, las emociones, etc.

Ciertos elementos de la sensibilidad son traducidos y representados, como lo son: el Erotismo, la Sexualidad, la Sensualidad y la Seducción. La sexualidad actúa como la condición biológica del ser humano; como una cualidad de ser sexuado o tener sexo. También, la sexualidad es asumida como un cúmulo de comportamientos relativos al instinto sexual y su satisfacción, el deseo por el sexo se convierte en una motivación básica para el ser humano; aquí surgen una serie de conductas que se exteriorizan en el cortejo, en la intimidad y la actividad sexual.

El erotismo, por otra parte; término debatido ampliamente por varios autores, es considerado por George Bataille en su obra “El Erotismo” *como el replanteamiento del ser, de un modo consciente, por lo cual, el juego erótico no solo viene a ser la capacidad sensible del deseo y su transgresión, sino también, la prohibición del deseo.* Se caracteriza por su forma de sentir, el cual, interviene en la seducción por aquella acción de despertar y estimular el deseo, y, con la sensualidad porque interioriza el deseo y exalta una sensibilidad sexual.

3.3 Sensualidad y la Seducción: formas de comunicación corporal

En la manifestación expresiva corporal -la creación de sentidos- simplemente, comunica; esto implica un proceso de generación, producción, consumo, intercambio e interacción entre sujetos.

En la medida que las categorías de sensualidad y seducción se encuentran dentro de este proceso simbólico y comunicativo, se requiere observar con detenimientos aquello que les caracteriza, dentro del lenguaje verbal, no verbal, en las conductas y expresiones directas e indirectas, tomando en cuenta, que su presencia en la cultura determina un conocimiento de sí mismo y del otro.

Estos elementos comunicacionales, en una situación concreta de intercambio cultural, se ponen al descubierto dentro de un contexto determinando en una dinámica dual, donde las experiencias sensoriales o virtuales condicionan los actos o las circunstancias.

Sensualidad

Como una nueva forma de comunicación la sensualidad se inscribe como aquel componente eminentemente sensorial, el cual interviene en la forma de relacionarnos con otros seres humanos. La Real Academia Española la define como “la capacidad para provocar o satisfacer los placeres de los sentidos”.

La sensualidad está relacionada con las sensaciones, emociones, instintos, placeres, deseos inherentes al humano y a la naturaleza, a través de sus sentidos. Se la define como la sensibilidad espontánea, creativa y creadora que concilia la satisfacción, el placer y el gozo, con la fantasía y la imaginación para buscar convertirse en una especie de objeto del deseo. La sensualidad es la forma oculta y sutil de sensibilizar, mostrando disimuladamente, solo lo que se anhela, lo que sugiere, lo imaginado. La sensualidad transmite un mensaje implícito pero con una intencionalidad de por medio, es decir, oculta más de lo que muestra. Así lo afirma el texto “Sensualidad de las formas” cuando expresa que:

En algunos casos se debe descubrir lo que está velado, en otros lo interesante es imaginar la acción que puede devenir, ya sea por alguna transformación o algún movimiento. Estas formas son inquietantes y evocan vitales expresiones de cambio. Son movimiento de

transformación que se conecta con el deseo, que anhela lo inasible, aquello que en su movimiento no nos permite apropiarnos de ellas sino tan solo disfrutarlas.

En la producción artística, la sensualidad juega un papel importante como lenguaje estético ya que a través de su expresión le permite crear obras reveladoras, donde se registra diversas sensaciones tanto para el emisor como el receptor. La sensualidad, pone al descubierto a los cuerpos despertando en el ser el poder de la fantasía.

Bajo este plus estético desemboca el deleite en los sentidos que surgen a través la creatividad, la imaginación y la espiritualidad una acción comunicante que humaniza al ser y lo convierte en un ente creador de ideas, símbolos, alegorías, entre otros.

En el ambiente artístico, la sensualidad se representa como el instrumento que va de la mano con la intención del artista. Sensualidad que encuentra en el transcurso creativo el placer de exteriorizar su sentir y transmitirlo en el otro, conectando su mensaje con su naturaleza sensorial. En el texto anteriormente mencionado se descubre que:

La sensibilidad es la propiedad más general y característica de la vida, la función que acompaña ineludiblemente al ser vivo. Y la sensualidad de nuestro entorno la promueve y califica, dando cuenta de la mirada de nuestra cultura, con sus valores, sus permisos, sus dudas y sus anhelos.

Sedución

Al Hablar de seducción se consigna una primera visión; aquellas imágenes mentales donde intervienen dos individuos dentro de un juego sutil y engañoso. Imágenes más cercanas al concepto de lo que se refiere comúnmente la seducción, pero no es el todo.

A través de las ciencias sociales -relacionados con los planteamientos posmodernistas- este término involucra el estudio del los sujetos en la sociedad y la cultura en sus diversas manifestaciones seductoras bajo específicos parámetros de comportamiento dentro de la cotidianidad, así también, en los no cotidianos, pero que se dilucidan en ambientes donde el ser humano interactúa con otros.

La seducción es aquella manifestación que se instaurada a través de un juego ritualizado compuesto de signos secretos. Un juego de apariencias puras, donde seducir se traduce en alcanzar el deseo del otro en mí. Artificios que a través de mí conducen al otro al terreno de su propia vulnerabilidad o debilidad. Ataca en el instante correcto que la relación dual se manifiesta y se apropia de su debilidad, un juego manipulador y calculador.

Fuerza de atracción y de distracción, fuerza de absorción y de fascinación, fuerza de derrumbamiento no solo del sexo, sino de todo lo real, fuerza de desafío [...] un derroche de gracia y de violencia, una pasión instantánea a la que el sexo puede llegar, pero que puede también agotarse en sí misma, en ese proceso de desafío y de muerte, en la

indefinición radical por la que se diferencia de la pulsión, que es indefinida en cuanto a su objeto, pero definida como fuerza y como origen, mientras la pasión de seducción no tiene sustancia ni origen: no toma su intensidad de una inversión libidinal, de una energía de deseo, sino de la pura forma del juego y del reto puramente formal (Baudrillard; 1998:79).

En este proceso lúdico y sutil establecido por el dar y recibir que Jean Baudrillard explica en su obra “La Seducción”, en la que se le asigna ciertas características que la hace fuerte y poderosa. Primero como un proceso circular, es decir, nunca deja de seducir, en un instante se puede seducir a varios para llegar a complacerse a uno mismo. Segundo como la seducción no se preocupa por la verdad de los signos (su sentido), sino el engaño y el secreto (como cualidad principal; “no dicha”) dentro del ritual, del juego. Tercero, a través de las apariencias, se encuentra la fascinación, como el momento de que algo pueda o no pueda pasar. Según María Capasso la *apariencia tiene que ver con la construcción artificial de los signos, cuya meta es engañar y simular el deseo del otro*²⁴. Cuarto, la seducción como acto comunicativo dual, posee el efecto de incertidumbre, incerteza y su condición se encuentra en el juego de tensión. Quinto, la seducción es reversible, es decir, un proceso capaz de regresar a la etapa que estaba inicialmente.

La tesis de reversibilidad de Baudrillard es una figura constante, *surge del estudio del filósofo Walter Benjamin para describir el proceso de reversión que define aquel "movimiento de ida y vuelta" derivado de la reproducción de las obras de arte* (M. Capasso). Baudrillard adjunta esta idea para revelar el proceso que cumple la seducción, al asumir a la reversibilidad como signos desviados de su ruta y luego devolverlos en su forma original.

Seducir, requiere de un cálculo cruel, maléfico, donde la creatividad se eleva para persuadir al otro, este fin, radica en hacer creer al otro que es el sujeto del deseo, como Baudrillard lo expresa; seducir, un “arma espontánea de dominio y estrategia” (Baudrillard; 1998:17). Seducir, es jugar. Simplemente, saber jugar con sus reglas, con el orden de los signos, no con la ley. La única ley de la seducción es no dejar nunca de seducir. La seducción y el poder son relaciones que se encuentran y se comprenden porque funcionan a través de la relación dual que los enfoca, sin embargo, la seducción cobra más fuerza que el poder por su estado desafiante, así mismo, el poder es seductor solamente cuando vuelve a esa misma lógica, no obstante, “el poder deja de ser seductor cuando su estilo acumulativo pretende ser hegemónico e inmortal” (Baudrillard; 1998:48).

En definitiva, la seducción libera los cuerpos y los hace místicos, encantadores, secretos y el poder seductor actúa sobre aquel que deja un campo abierto. Su sentido calculador es más fuerte que la producción del deseo y más fuerte que la sexualidad, “el sexo intenta exterminar la seducción para implementarse en la única economía de las relaciones de deseo” (Baudrillard; 1998:49).

²⁴ Capasso María A. (2006). Baudrillard y la seducción. Disponible en Web.

CAPÍTULO IV

La música es cosa corporal.
Encanta, arrebatada, mueve y conmueve.
Pierre Bourdieu²⁵

LA CORPORALIDAD EN LA SALSA

4.1 Definiciones Metodológicas

Estudiar la Corporalidad en la Salsa, como componente semiótico de éste fenómeno de la música popular contemporánea, implica entender la interacción que dicha corporalidad exterioriza a través del movimiento en el espacio y, como una práctica social de enorme valor simbólico y de importante dominio comunicacional no verbal, poniendo en el escenario un conjunto de sensibilidades, códigos y gestos que configuran su lenguaje y con el cual el cuerpo también habla.

Para alcanzar una correcta interpretación de dicha expresión corporal se hace necesario el uso de recursos de investigación direccionados a través de una metodología etnográfica.

Entendiendo a la etnografía como “el estudio descriptivo (graphos) de la cultura (ethnos) de una comunidad” (Aguirre; 1997:3). Por tanto, su estrategia descriptiva, desarrollada a través de la exploración de campo, asegurará la comprensión del baile como un acontecimiento social y cultural y no, como un evento aislado y sin significancia.

Para ello, se ha tomado como muestra a dos locaciones de la ciudad de Quito: El Estudio Nacional de Baile, reconocida como una de las más destacadas academias por su trayectoria y promoción artística por cuatro años; y, la Salsoteca capitalina “Lavoe” establecida desde el 2012, es referenciada como un espacio obligatorio para todos quienes gustan y trascienden musicalmente con este ritmo. Ambos espacios son fuentes de conocimiento y de apropiación rítmica, de interacción social, de memoria identitaria. La primera, integra los saberes artísticos, estéticos y otros desde un plano formal, pedagógico, multiplicador, disciplinario. La segunda, resulta el escenario que estimula enlaces identitarios mediante el ejercicio de libre performance, espontáneo, intuitivo, no formalizado. Ambos escenarios son fuente de interesante riqueza simbólica, recopilada a través de mecanismos metodológicos, como la observación participante.

La observación participante es una herramienta de gran servicio etnográfico, permite que la observación sea una forma “*consciente y sistemática de compartir todo lo que le permitan las circunstancias, las actividades de la vida, y, en ocasiones los intereses y afectos de un grupo de*

²⁵ Pierre Bourdieu, destacado sociólogo del siglo XX y crítico de la realidad social.

personas” (Aguirre; 1997:77). Una de sus características se distingue por su habilidad en la obtención de datos, acerca de las conductas, de los estados que se encuentran los sujetos observados y de los detalles del entorno, por tanto, se manifiestan en la conexión directa con lo observado.

Así también, mediante otras técnicas útiles como las entrevistas e información oral -allegada de distintos actores y, registros técnicos (videos, audios, documentales, fotografías) que optimicen la extracción de datos y faciliten la lectura de esa realidad salsera narrada esencialmente por el cuerpo y descrita procesalmente en medio de fuertes luchas que confrontan ineludibles cargas subjetivas.

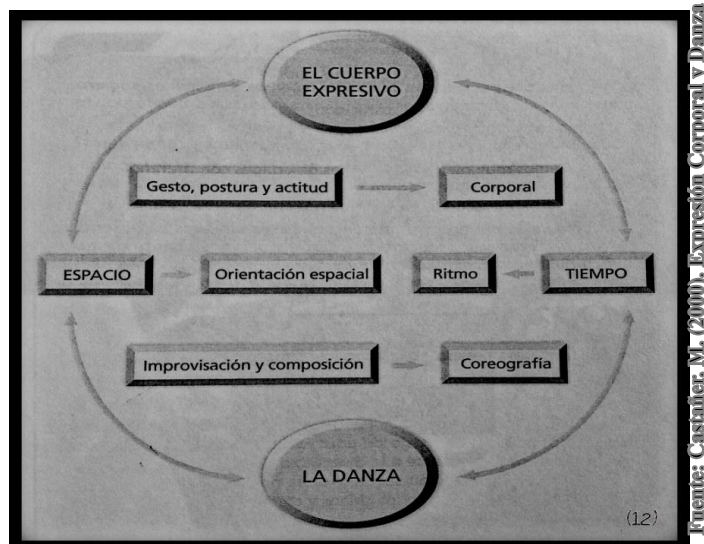
El análisis sincrónico del baile de la música salsa, en estos dos escenarios, me permite desagregar sus partes para inferir la estructura y configuración que conlleva, identificando la manera cómo se articulan los cuerpos a través del ritmo, cómo se expresa la sensualidad y la seducción al interior de ese lenguaje de formas. Es decir, detectar el modo de bailar, esa relación de simultaneidad con la que tanto bailarines como bailadores codifican su expresión corporal para luego proyectarlo como un mensaje explosivo y profundamente encantador. Si bien, las localizaciones son urbanas, no es menos cierto que, al interior de su contexto se inscribe esa universalidad que el ritmo ha manifestado desde hace varias décadas y que, en su apertura, admite propuestas cinésicas que con sus particularidades testimonian el carácter de un estilo que se nutre y se renueva constantemente.

Siendo la Salsa un fenómeno musical predominantemente popular, su baile, constituye en sí un acontecimiento y una práctica social cargada de historia y cultura. Su espacio temporal rico en fusiones refieren movimientos germinados en el África y de cuya diáspora puede dar fe el nuevo mundo. La descripción diacrónica, es decir histórica y etnográfica del baile de la salsa apunta hacia el reconocimiento de esa corporalidad que baila y que comunica en cada uno de los auditorios en donde interactúa, examinando su evolución, permanencias y transformaciones, su semiología.

4.2 Semiótica del Cuerpo Bailador

El baile es un lenguaje no verbal. Por ello, resulta imprescindible apreciarlo como una entidad semiótica, como un representativo sistema de significación en el que los sujetos participantes se ven involucrados en un ambiente de baile y fiesta evidente. Esta relacionalidad exige la constitución de ordenamientos metodológicos para suministrar una más acertada decodificación del baile salsero y una mejor tarea descriptiva.

Para el presente estudio es muy importante reconocer el hecho de que en el baile, la pareja constituye el segmento sustantivo pues, en ella se vinculan los códigos kinésicos y proxémicos; códigos que priman en la construcción de una composición corporal salsera y mediante los cuales logramos un acercamiento a los saberes, a esa capacidad de actuación y desempeño comunicacional en contextos determinados.



1. Ideograma de los elementos sustantivos de la expresión corporal en el baile.

4.2.1 Código Kinésico

La kinesis se refiere al estudio sistemático de códigos que se relacionan con los movimientos del cuerpo. “Un estudio de la corporalidad desde el punto de vista de su significado” (Rulicki- Cherny; 2011:34).

Esta capacidad kinésica de confeccionar comunicación corporal puede entenderse mejor cuando aceptamos, como premisa que, la Kinesis está configurada por signos que estructuran un Sistema lingüístico no verbal con particularidades propias: El Gesto, la Postura, la Mirada, el Contacto corporal no son otra cosa que subsistemas organizados desde la corporalidad y bajo una muy concreta intención: su mensaje simbólico, eminente y dinámico, reñido con la inercia, rico en diseños propositivos que protagonizan el acto incluyente de leer formas y silencios.

4.2.1.1 El Gesto

Está constituido por aquellos *movimientos efímeros, fugaces que nacen de la expresividad facial, de las manos, de los brazos y piernas, de la cabeza, del tronco y de todo el cuerpo en su conjunto* (Rulicki- Cherny; 2011:35).

El Gesto es un recurso que transmite, informa, denuncia pero, por sobre todo, cualifica el movimiento desde su contextualización. Puede ser espontáneo, planeado, elaborado pero, nunca casual. Alude a la cultura y a lo social como marco de su conducta kinésica. Las expresiones emocionales en la gestualidad tienen un papel importantísimo en la vida del ser humano e incluso se proyecta como una forma universal de lenguaje que da dinamismo al lenguaje verbal.

4.2.1.2 La Postura

A diferencia del gesto, tiene una representación más estable al momento de comunicar y, su mensaje tiene que ver con la intensidad emocional que expresa el individuo durante la interacción que establece con el otro y que concluirá con la interpretación de las señales que forman parte del proceso kinésico.

La postura mecaniza las acciones corporales debido a la localización y posición de sus distintas partes. El enfoque corporal facilita la interpretación de la imagen dotándola de significado ante el espectador y durante todo el comportamiento no verbal. Por ejemplo; *“La postura comunica la intensidad de la emoción y aportan datos sobre el estado afectivo genérico, es decir, si las personas se sienten bien o mal”* (Rulicki-Cherny; 2011:36).

La postura como aspecto físico se halla en cierta medida, programada culturalmente, si bien conlleva fuertes cargas de subjetividad, de arbitrio, no nace con el sujeto sino que, su caracterización deriva de aquella forma de mimetizar el pensamiento y la acción socio-cultural expresados posturalmente.

La postura es el elemento comunicacional que media entre la acción y el mensaje. Su intencionalidad, su grado de orientación, entre otros, se expresan mediante dicha corporalidad, condicionada de manera previa, hasta desarrollar ese hábito que confecciona su imagen y que la justifica como un subsistema del código kinésico.

4.2.1.3 La Mirada

Sergio Rulicki y Markin Cherny en su texto sobre la comunicación no verbal, destacan el valor que tiene el subsistema ocular y explican que, “la mirada es una forma de tocar a distancia” es el instante que se manifiesta para mostrar nuestra presencia a los demás” (Rulicki-Cherny; 2011:36).

La mirada es un elemento primordial dentro del ámbito expresivo ya que aporta y soporta la faceta perceptiva del ser humano. Los movimientos de los ojos poseen características que regulan el acto comunicativo e indican, mediante su expresión facial, su agrado o su desagrado respecto al proceso de interacción, consiguiendo así la forma de evadir el silencio.

La mirada tiene la cualidad de transmitir información emotivo-cognitivo y es uno de los accesos más importantes de lectura facial, de receptividad y de seducción y persuasión dentro del acto comunicacional y, al interior de una relación interpersonal. Su capacidad de abstracción del medio no sólo le permite un enfoque unidireccional sino que, la posibilita para una apropiación global, circular, panorámica, con inmensos beneficios al momento de adaptar esa gran diversidad de

expresiones emocionales provocadas al momento de ese cruce de miradas, logrando anticipar el tipo de relación y de intencionalidad de cada sujeto que coparticipa en el proceso interactivo.

4.2.1.4 Contacto Corporal

Al observar cómo los cuerpos interactúan entre sí y, aquellas formas que posibilitan el contacto, el análisis kinésico se amplía en su estado de significación. El contacto corporal es el recurso físico preliminar de una relación interactiva. En cierta medida, es el efecto de un acercamiento sensorial anterior, la respuesta no fortuita que, de manera progresiva, deberá completar ese proceso cognitivo de sí mismo en el otro y del otro en sí. El acto de palpar un cuerpo, de sentirlo, obedece a una originaria necesidad del ser humano para tomar conciencia de su propia persona, de los demás e incluso, del mundo que le rodea.

El tacto es un elemento decisivo en las relaciones humanas. Existen experiencias táctiles satisfactorias como también inadecuadas y no gratas, generando consecuencias de empatía o, de incapacidad para relacionarse. Y es que el tacto es un contenedor de diversos significados, extraídos por experiencias táctiles de distintas partes del cuerpo. El tacto es un recurso extractor de contenidos y una fuente comunicacional. El cuerpo es un hecho social, un acontecimiento real, el leitmotiv de la actitud tactésica. María Domínguez de los Reyes explica que *el individuo suele acudir al tacto de manera reiterativa para concretar un interacción, para guiar a otro, o incluso para acentuar la fuerza de un mensaje mediante la expresión facial.*

4.2.2 Código Proxémico

Una vez definida la kinésica y los subsistemas que lo edifican, surge otro gran sistema perteneciente al estudio de la comunicación no verbal, la Proxémica.

La proxémica es aquella forma de comunicación no verbal que confiere: *el análisis de la organización del espacio; y, la descripción de las distancias medibles de los cuerpos en su interacción*, mencionado por María Domínguez en su artículo, “La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades”.

La proxémica examina la percepción del ser humano durante la exploración y dominio de su territorio, su espacio físico, su entorno y las distancias; así mismo, accede al análisis del desplazamiento y orientación del individuo que lo expresa mediante el desenvolvimiento cotidiano o dentro de las diversas manifestaciones artísticas corporales, en este caso, viene a ser el baile, conformado de varios elementos proxémicos.

Una de las características de la proxémica es la distinción respecto de los comportamientos humanos al interior de los espacios y las distancias, para llevar a cabo la gestión de interpretación de aquellos significantes culturales, expresados a través de estos ejes proxémicos. Para la cultura latina las distancias son en promedio cortas, a diferencia de las culturas europeas o norteamericanas que suelen ser marcadamente alejadas, mostrando cierta “frialidad” en los espacios de relacionamiento, lo que en el caso latino se expresa con familiaridad y afecto.

Según el estudio de Sergio Rulicki y Markin Cherny, *en la comunicación entre individuos de culturas con patrones proxémicos antagónicos aparecen conflictos inconscientes por el control del espacio (Rulicki-Cherny; 2011:39)*. Así, el espacio se convierte en una especie de tótem identitario y de poder, sobre el cual se expresan y se desarrollan todas aquellas conductas que a fin de cuentas, serán las que determinan los hitos, la frontera.

Las distancias y los espacios sociales vienen marcados como mensajes conductuales y a su vez, permiten la medición de sus particularidades descritas como: íntimas, personales, sociales y otras, como distancias públicas. Estos espacios y distancias reconocen medidas aproximadas en la interacción de los sujetos, sin embargo no son fijos, son calculados mediante la observación:

ESPACIOS Y DISTANCIAS	MEDIDAS APROXIMADAS	CARACTERISTICAS
Los espacios o distancias públicas	-3.5 y 7.5 metros	Se manifiestan en conferencias, reuniones o eventos. Estos espacios se relacionan a través de normas que responde cada cultura.
Los espacios o distancia de interacción personal	1.2 metros	Se presenta entre familia y amistades.
Los espacios o distancia íntima	45 centímetros	Definida por su carga emocional y una alta probabilidad de contacto físico
Espacio o distancia social	1.2 y 3 metros	Aparece en la relación con asociados comerciales y con cualquier extraño.

Domínguez, Ma. La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de la sociedad.
Recuperado: www.razonaypalabra.com

4.2.3 Proxémica en el Baile Salsero

En cuanto a la organización proxémica del baile, se debe apuntar que las distancias y los espacios son parte de un protocolo simbólico. En el baile salsero, el factor -distancia- es crucial pues,

conlleva en su significación el trasfondo cultural latino y su importancia en el proceso de sociabilización. No hay composición musical que no sea representada por este concepto particular y característico.

Para Alejandro Ulloa la proxémica en el baile salsero responde a dos factores elementales: *desde la distancia íntima de dos cuerpos que se pegan literalmente, hasta la distancia máxima determinada por la extensión total de los brazos, o la separación y el desplazamiento de la pareja a una distancia mayor (Ulloa;2003:142).*

En la expresión corporal salsera, las distancias complementan al baile en su significación, ya que, dependiendo de la intención del hombre o de la mujer estas distancias se pueden acortar, se mantienen en equilibrio o puede existir una negación de parte de cualquier actor, es decir, no existe un acercamiento profundo o como se dice, “guardan las distancias”.

4.2.3.1 Distancia Íntima

Al concebir esta distancia, su característica principal es su cercanía, su contacto corporal. *Esta distancia es visible en la manifestación de besos, caricias o roces de la piel, además, suele ser oportuno para el enamoramiento (Ulloa; 2003:144).* Al bailar salsa, esta distancia se manifiesta comúnmente en parejas donde su afinidad es descubierta, por ende, sus cuerpos se forman uno solo y la pareja se siente identificada.

En esta distancia, existe la confianza que posibilita percibir sensaciones durante el baile. En la cercanía los sentidos se comunican y se articulan entre sí; el olfato es más agudo y se localizan ciertos aromas; en el tacto, se descubre vibraciones del cuerpo producidas por la sincronía del ritmo; la mirada, está preparada para dar o buscar elementos de sensualidad corporal o seducción, entre otra información, es decir, la sensibilidad aumenta en cuanto, al espacio o la distancia íntima se trate.

4.2.3.2 Distancia Mayor

Esta distancia, es aquella que, demuestra un mayor desplazamiento de la pareja de baile por el espacio disponible. La Distancia mayor *se da por el estiramiento de los brazos (Ulloa; 2003:142)* o por el baile individual, motivado por la acción de cada persona en su propio espacio. Así también, en su dimensión simbólica propicia el intercambio de miradas, gestos, sonrisas o elementos seductores, sensuales o eróticos que se desarrollan en la acción, además, permite el desenvolvimiento de vueltas o medias vueltas, acrobacias, concordancia de manos y pies dentro del baile.

4.2.4 Temporalidad y Ritmo

El movimiento humano se desenvuelve en el espacio y en un tiempo determinado. Este tiempo se constituye con la rapidez o lentitud de los movimientos en un ritmo. El ritmo *es la capacidad de repetir movimientos secuenciales mediante la organización temporal, aquellos movimientos obedecen a reacciones o estímulos sonoros* (Castañer; 2000:65).

El cuerpo en movimiento, deviene en la naturaleza de una composición sonora. Un distintivo corporal que, unifica diferentes conocimientos sobre el tiempo y el ritmo, según la comprensión social, artística o cultural; por ello, el llevar el compás en el baile, suele entenderse a la aplicación del tiempo en sincronía con la corporalidad, por tanto, el ritmo marca el tiempo y lo divide, es decir, que mediante la pulsación sonora, el ritmo revela qué tiempos son los que destacan y qué tiempos no.

Llevar el compás en el baile se representa de manera paralela al compás en la música, es así que, siendo el baile una producción consciente, obtenemos una comprensión de los segmentos de tiempo y ritmo que son útiles para la expresión corporal de cualquier tipo de música. “El baile como un lenguaje no verbal marca con los pasos y gestos precisos, el tiempo y ritmo musical (Ulloa; 2003:130).

Mientras tanto, este fenómeno llamado Salsa no puede desvincularse de su materia prima, el baile, y su aplicación de tiempo y ritmo implica una coordinación de movimientos corporales y de espacios. “*Ahora bien, la Salsa tiene varios estilos y varios tiempos en los que se puede bailar, como son: la Salsa en línea, la Salsa cubana, la Salsa Caleña, entre otros; así también, se puede bailar en tiempos, como el tiempo uno y el tiempo dos*”²⁶.

4.2.5 Sensualidad y Seducción

El acto de comunicar y la necesidad primaria de establecer relaciones interactivas se expresan en todas las actividades humanas. El cúmulo de experiencias sensoriales, debido a ésta interacción, aumenta, generando con ello nuevas formas de ver y de sentir, expresadas como enunciados estéticos, al interior de un proceso de comunicación cargado de significantes.

Sensualidad

En esa permanente tarea de abstraer la realidad de un ser, se ponen en marcha ejercicios lúdicos llenos de creatividad que rebasan lo cotidiano, reinventando mensajes estéticos que benefician a los sujetos interactuantes y, en este ámbito, surge la sensualidad como elemento de enlace.

²⁶ Entrevista realizada a Nathy Aguirre de la Escuela de Salsa “Bio-dance”. 12 de Septiembre 2013.

En el baile, la corporalidad, comprendida por sus impulsos, deseos, sentimientos, emociones y afectos es configurada por todos aquellos recursos sociales abstraídos por la percepción, por aquella fuerza que domina el entorno. El baile es un producto cultural que al ser transformado en objeto es parte de un acto de construcción comunicacional y el cuerpo constituye la plataforma donde se expresa la sensualidad como un lenguaje eminentemente sensorial donde su poder y deleite se encuentra en los sentidos y, en ellos, su valor significante. En el texto “La sensualidad de las formas” de Juan López indica que:

Reconocemos las formas sensuales como aquellas suaves, sinuosas, sugerentes superficies curvas que evocan lo íntimo, pero que lo hacen sutilmente: encubriendo y revelando aquello que forma parte de nuestro deseo, que nos invita a explorarlas y recorrerlas para develarlas y así apropiarnos de ellas.

Seducción

En esa recreación sensorial, en ese espacio psíquico, surge un acto ineludible y dialéctico: salir de esa especie de anonimato sensorio para tomar apariencia y alcanzar complacencia mediante su propia contemplación. Así, nace la seducción como un recurso de encantamiento y de goce furtivo.

“La seducción es algo que se apodera de todos los placeres, de todos los afectos y representaciones, de los mismos sueños, para volverlos a esparcir en una cosa distinta a su desarrollo primario, en un juego más agudo y más sutil cuyo objetivo ya no tiene ni principio ni fin, ni el de un deseo ni el de una pulsión” (Baudrillard; 1998:117).

Una nueva forma de comunicación, una nueva forma estética de relacionarnos con otro ser humano. Alcanzar el deseo del otro en mí, es su única ley en el vasto espacio de la apariencia y del comportamiento en una especie de efecto intermitente. El secreto es su iniciación y la fuente misma de su ritual. El desafío es provocar en el Otro un reconocimiento de su vulnerabilidad, de su necesaria dependencia, manifestada de manera secreta, clandestina y así, lograr fragilizarlo, a través de éste juego interminable, frívolo y superficial.

En el baile de la Salsa, aparece una especie de fascinación, provocada por aquella posibilidad de que algo pueda o no pueda ser alcanzado; la ausencia y la presencia, la aparición y desaparición; el ser y el deber ser de un objeto que está en constante y declarado reto.

Esta gestión de seducción, de “*sobreimpresión imaginaria*” (Baudrillard; 1998:98) es en definitiva la esencia vital e inicial del juego. La manipulación, la persuasión, el dominio sobre el otro, el embrujo, toda “la miel para cazar las moscas” son justificadas por la inalcanzabilidad e insatisfacción del deseo, lo que hace posible el acto seductor.

4.3 Análisis Descriptivo

4.3.1 El Baile en pareja

*Muévete bien
Muévete bien bailador y deja
Que te invada la alegría
Pa' lo muchacho que no sabía
Cómo baila un son, como no
Y veras en la armonía que fascinación
Al compás del Son...*
Joe Arroyo.
“Pal Bailador”

Es difícil pensar la Salsa sin baile. La Salsa es un ritmo eminentemente colectivo. No podría ser apreciado, por otra vía mejor que, a través del baile. Es más, su origen genético revela una musicalidad colectiva, participativa, de gran poder de convocatoria, destinada para el goce y el disfrute de sus protagonistas y de sus espectadores. Un ritmo apasionante que provoca en los sujetos sociales la satisfacción de relacionarse entre ellos y su entorno.

El baile en pareja, como objeto de estudio, se constituye en la unidad descriptiva fundamental. Sus aportes son recolectados por medio de los encuentros, de los contactos, y, por toda aquella capacidad que tiene el baile en pareja, para distinguir tanto elementos de afinidad como de correspondencia manifiestos durante la escena participativa. Bajo esta relación de interacción, los cuerpos se conectan con un sin número de códigos en un proceso de comunicación no verbal, cargado de significante.

La articulación de gestos, la expresión facial, las posturas, los movimientos, el espacio y las distancias, el tiempo y la sincronización del movimiento, entre otros, se funden en una amalgama rítmica que desborda en matices musicales y en contenidos relacionales, representados principalmente, por el baile en pareja, tanto de bailadores como de bailarines.

La observación, el estudio y la experimentación del Baile en Pareja, obligan establecer diferentes ejes de aproximación al plano descriptivo para situarlos en la estructura de este ritualailable.

4.3.2 Primer Eje: Acción Previa- La invitación a bailar

Constituye el primer paso para establecer una relación de pareja tendiente a satisfacer ese ritual que la Salsa exige al momento de adentrarse en ella. Y es que la Salsa, a diferencia de otros ritmos urbanos, se halla referenciada básicamente por la pareja. Es ella el ícono central del escenario y el punto de representación simbólica del ritmo.

La invitación a bailar es un acto ineludible, generalmente propuesto por el hombre y declarada de manera cálida a la mujer. En la cultura occidental las conductas androcéntricas han sido manifiestas desde hace mucho tiempo y éstas, no pasan por desapercibidas en el baile. El hombre es quien guía en la pareja, quien determina el primer movimiento y quien marca las distancias corporales y el desplazamiento por los espacios dispuestos. La mujer, si bien no tiene el liderazgo en este segmento, sabe de antemano que al interior de la pareja, su rol es inevitable. No es quien guía, no es quien direcciona el primer paso, mas es ella el sujeto mismo de atracción, el primer plano del cuerpo en movimiento y, de todo ello, reconoce y admite su acompañante.



Fuente: Reportaje Día a Día

2.El brazo del hombre sobre la espalda de la mujer le permite tener un mayor control sobre los movimientos de ella.

El acto de invitar a bailar apela necesariamente al gesto, el mismo que sumado a la palabra atrayente busca situar de la dama la respuesta favorable a su petición. De manera paralela, el brazo es extendido y la mano permanece abierta en espera de una respuesta afirmativa que, de manera premonitória, será de aceptación, y esto, por el simple hecho de que el motivo que asiste a todos es disfrutar del ritmo y buscar reconocerse a través del baile, como sujetos de identidad latina.

En el caso de bailarines y bailadores, es decir, de aquellos individuos que gustan de la Salsa y se aproximan a ella, de manera profesional, didáctica, periódica o, por la pasión que el ritmo atrapa, por su deseo de trascender esa rutina cotidiana, por ese estrés que reduce y esclaviza, entre otras razones, el invitar a bailar es una constante que también los sujeta como un requerimiento protocolario para iniciar el desenvolvimiento escénico, en este caso a ritmo de Salsa.

Este comportamiento preliminar al baile en pareja, fue observado al interior de la Salsoteca capitalina “Lavoe”, lugar al que acuden personas que no solo aprecian de manera significativa éste ritmo sino que, conocen su estructura musical y el performance escénico. En tal virtud, podría señalarse que la invitación a bailar, no solo constituye la acción previa al desarrollo del baile, como un primer eje de análisis, sino que en el caso de la Salsa, es indispensable, necesario y estimulador pues, al contar con la disposición femenina para ejecutarla en pareja, la estima irá en

crecimiento y repercutirá al momento de construir el mensaje comunicacional que, en definitiva es la verdadera razón de dicho acercamiento.

4.3.3 Segundo Eje: Sincronización y enlaces kinésicos y proxémicos- Bailadores/ Salsoteca “Lavoe”

La comunicación corporal del bailaror se caracteriza por su espontaneidad y naturalidad de movimientos que son recíprocos ante la energía musical o la descarga salsera, sin dejar de lado, que estos movimientos son configurados social y culturalmente. Esta espontaneidad conduce en el bailaror a dar en el baile lo que entrega la música, pero tomando en cuenta que se realiza una labor en conjunto, es decir, el baile en pareja.

El bailaror, reproduce movimientos coordinados que se forman por el saber práctico en la Salsa, esto también se da por acudir con frecuencia a sitios donde se desarrolla este estilo o concepto de baile, en este caso la Salsoteca Lavoe.

Para el bailaror, su despliegue kinésico está constituido por enlaces de manos, brazos y pies que marcan diferentes movimientos del cuerpo e instauran su estilo personal en la pista. Así también, los acompaña su expresión facial, su gestualidad y postura que van acorde al sentir personal; el entusiasmo, la calidez, su conducta extrovertida y su afectividad los lleva a tener una mejor relación en el baile de pareja.

Por ejemplo, al terminar la canción durante el baile, la pareja se agradece con un abrazo fuerte y una sonrisa, éstas son características muy en común entre los sujetos que participan del baile salsero. Este acto no es casual, sin duda se da como forma de agradecimiento, pero su cordialidad y calidez depende de esa alegría compartida y de la conexión que surgió entre ellos no solo de cuerpo sino de alma.

4.3.3.1 Sincronización y enlaces de manos y pies

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.

Los bailarores utilizan estos elementos kinésicos inconscientemente para efectuar su desplazamiento en la pista, en razón de que, no están en un permanente conteo de tiempos ni poniendo meticulosa atención a lo que debe hacer cuerpo, solamente se dejan llevar por la música

por el cual fluye su sabor latino y el goce que experimenta en la Salsa, eso sí, el bailaror escucha los instrumentos en especial los de percusión para marcar el primer paso, es decir, están conectados a la música y su pulsión sonora, de esta manera se va configurando un tipo de memoria corporal mientras fluye el performance.

La función de los pies y las manos, se halla al establecer la direccionalidad que el cuerpo en movimiento debe llevar, mientras que su postura muestra una correspondencia corporal. Este diálogo complejo y articulado cumple con su patrón principal. El bailaror 1 (emisor) desarrolla una idea, transfiere su mensaje mediante un canal corporal y sensitivo y lo exterioriza con la utilización de códigos físicos, por tanto, es la pareja –bailador 2- el que recepta y percibe su intencionalidad expresiva y la sistematiza.



Fuente: Reportaje Día a Día

3. Secuencia de bailarores en Salsoteca "Lavoe"

Los giros, vueltas, medias vueltas, disponen de una mezcla espontanea de pasos y figuras decorativas producidas en diferentes direcciones, estimulando de esta manera el énfasis corporal por medio de la cadera, la cabeza, los hombros y otras partes del cuerpo a través de su sincronía de pies y la alternancia de brazos y manos.²⁷



Fuente: Reportaje Día a Día

4. Secuencia #2: Giros, vueltas y medias vueltas.

²⁷ Estos elementos kinésicos son interpretados mediante el tiempo musical que marca el compás de 2 a 4 tiempos y fraseos o ciclos compuestos por cuatro, ocho o más compases. Hugo Osorio

Este proceso de bailabilidad, entrega una energía vital, donde el bailarín sabe que el baile es su forma de existir, de posicionarse en el espacio, de identificarse con el otro y el entorno. Es por eso que, la postura del cuerpo y su concordante fluidez de pies y manos son de importancia para el baile salsero, porque de ellos surge el movimiento en todo el cuerpo así mismo que facilita el deslizamiento corporal según el tiempo y la velocidad musical con la que trabaja.

Por ejemplo; la Salsa Caleña se distingue por la rapidez de los pies y las manos; la Salsa Cubana, maneja los pies en tiempos más pausados y va parejo con la cadera, entre otras clases de movimientos identificados. Por otro lado, en Quito se baila como quien dice ¡el ritmo que le toque!, ya que se exhibe en la fiesta, una variedad de estilos musicales salseros entre ritmos clásicos y fusionados, por tanto para el bailarín el movimiento de sus pies y manos solo responde a la musicalidad, eso sí, sin desvirtuar el canon musical establecido.



Fuente: Reportaje Día a Día

6. Enlaces de pies y manos, con direccionalidad.
Fuente: 'Salseros Unidos Ecuador' La Salsa en Quito Reportaje Día a Día.



Fuente: Reportaje Día a Día

5. Bailadores sincronizan la postura de sus pies, importantes en la marcación del tiempo

El desconocimiento de estos principios en la Salsa, conlleva al desencuentro corporal, más aun dentro de una cultura donde el baile es su fuente expresiva y su espacio de socialización, por tanto, el no saber alternar manos y pies en la Salsa dificulta la armonía al bailar.

4.3.3.2 Impulsos sensitivos en la expresión Kinésica

¡Mientras que la música suena! 🎵🎵🎵

*¡La calle es una selva de cemento y de fieras salvajes, como NO, ya no hay quien salga loco de contento, donde quiera te espera lo peor...donde quiera te espera lo peor...!*²⁸

La sincronización de los pies y las manos no es la única que muestra ser importante en el procedimiento no verbal del baile en pareja. De hecho, la expresión facial y el contacto corporal comprometen una interpretación más vasta de una interacción perceptible de los cuerpos. Mientras que, los pies y las manos son las herramientas en la producción del movimiento, la expresión facial y el contacto corporal son las productoras de sentidos en el movimiento.

En la siguiente secuencia, se percibe que la expresión facial, revelan las emociones al momento de desinhibir su movimiento, se nota que los chicos en ese preciso momento no tienen temor a equivocarse en su performance. Es importante que, para llegar a establecer armonía en el baile, los actores o la pareja de baile, procura mantener una seguridad rítmica y, para todo esto, los sentidos del cuerpo suelen estar atentos a los movimientos.

La mirada es un acompañante incondicional del cuerpo. Los bailarines de esta secuencia, mantienen un contacto visual de forma directa; esta forma de mirar está relacionada con la atención, el entendimiento en el otro y el agrado. La mirada es una forma de expresar y estimular las emociones.



7.Secuencia #3: Expresión facial y contacto corporal.

Por otro lado, el mirara al suelo (9), continuamente en el baile, solo enuncia y transmiten al receptor una completa inseguridad. La persona no confía en su capacidad de comunicar con su cuerpo y lo que exige la música, y más aun, no se siente capaz de complementar la guía del hombre, de este modo, inhibe todo espacio u oportunidad de relacionarse con el otro.

²⁸ Letra de la canción: “Juanito Alimaña”, interpretada por Héctor Lavoe.

También, está la mirada que se desvía y no se fija en su pareja sino en el entorno (8). Esta clase de mirar, puede ser interpretada como distracción, preocupación o que no tiene interés por bailar con esa persona, así también el movimiento de los ojos determina qué es lo que ve esa persona.



Fuente: Reportaje Día a Día

8. Mirada al suelo durante el baile, no apto en el canon bailador.



Fuente: Reportaje Día a Día

9. Miradas distraídas.

El tacto, posee aéreas sensibles y está compuesto de nervios perceptivos, lo cual permite tener información sensorial que se transmite al cerebro. Este acto es el más básico en el desarrollo del baile de la Salsa (11), observamos que los giros realizados por las parejas implica un leve apretón de manos, como un aviso al próximo movimiento. El tacto en este sentido, reconoce los movimientos a seguir por medio de las manos y, es el intercesor en la definición de las distancias.



Fuente: Reportaje Día a Día

10. Captación de movimientos a través del tacto



Fuente: Reportaje Día a Día

11. Disposición de las distancias.

Por ejemplo; cuando de parte del hombre propone una distancia más que íntima, es decir, un contacto muy cercano y rodea con sus brazos la cintura de la mujer apretándola, si la mujer asume esta actitud de forma negativa, directamente coloca su mano en el pecho o en el hombro (10); como lo señala Alejandro Ulloa se aplica “un freno de mano” (Ulloa; 2003:145).

4.3.3.3 La Proxémica en el bailaror

Al apreciar el material audiovisual de bailarores en la Salsoteca “Lavoe”, prácticamente se pueden definir ciertas distancias y las más comunes entre la pareja de baile. Los bailarores quiteños utilizan los espacios y distancias a una medida prudente (más o menos a 50 cm o 1.2m) para agilizar el desplazamiento por la pista o el desenvolvimiento de los giros o las figuras corporales que se quieran realizar. A esta distancia se la denomina una distancia mayor, la cual permite interactuar con la pareja mediante la extensión de brazos y también, para enfatizar movimientos de ciertas partes del cuerpo. Por otro lado, la manifestación de una distancia íntima procura mantener a los cuerpos en un contacto cercano, seguramente los bailarores disfrutan de este juego interactivo.

En este proceso de ida y venida (12), las parejas llenan de dinamismo su espacio y transmiten un performance lúdico y expresivo. Para los quiteños este tipo de distancias es parte de su repertorioailable, mientras que comparativamente, con otro tipo de bailarores como es el caso de esmeraldeños o costeños (13), la distancia más acogida es de manera íntima, en otras palabras, prefieren bailar “en una sola baldosa”, sin embargo todo depende de la velocidad musical o de la intención con la que el bailaror se quiere relacionar.

Durante la observación, fue interesante contrastar su particularidad geo-cultural, entre las distintas maneras de asimilar el baile salsero de un quiteño con el de un esmeraldeño²⁹. La pareja de bailarores esmeraldeños (13) se expresan de manera más fresca, es decir, no da cabida a la timidez, no se cortan ante nadie, más bien les gusta ser el centro de atención no como una especie de presunción sino que expresa de manera abierta y disfrutan de la música, mueven todo el cuerpo desde sus pies hasta su cabeza, dominan los espacios y los hacen suyos. Para un bailaror esmeraldeño, la manera de ocupar los espacios es intensa, su desplazamiento es más largo cuando la sonoridad es acelerada, pero cuando la música es menos rápida su proxémica incluye una distancia acorta y su comunicación los conduce a movimientos conjuntos, una conciencia del cuerpo ajeno, como del propio.

En el caso del bailaror quiteño (12), conserva gran influencia de otro tipo de expresiones dancísticas tradicionales propias de la ciudad, esto le ha permitido que su corporalidad sea operada de manera especial en la Salsa, su característica como bailaror salsero es su elegancia informal, por tanto su desempeño en el baile lo vuelve más prolijo en su actuación, y precisamente son esos movimientos, posturas, gestos, conductas “moderadas” con las que se lo identifica.

²⁹ Ver video: “Bailando salsa en Limones-Esmeraldas-Ecuador”.

Sin embargo, la Salsa llegó a Quito para calentar las noches frías y dar sabor a sus días. En palabras de Alexis Chontasi, la Salsa “es la fiesta que le faltaba a Quito”³⁰. Los bailarines y bailarines quiteños como parte de Latinoamérica, participan de la musicalidad salsera y se acoplan a la bailabilidad que encienden sus cuerpos.



Fuente: Reportaje Día a Día

12. Secuencia: Bailadores quiteños, Salsoteca “Lavoe”



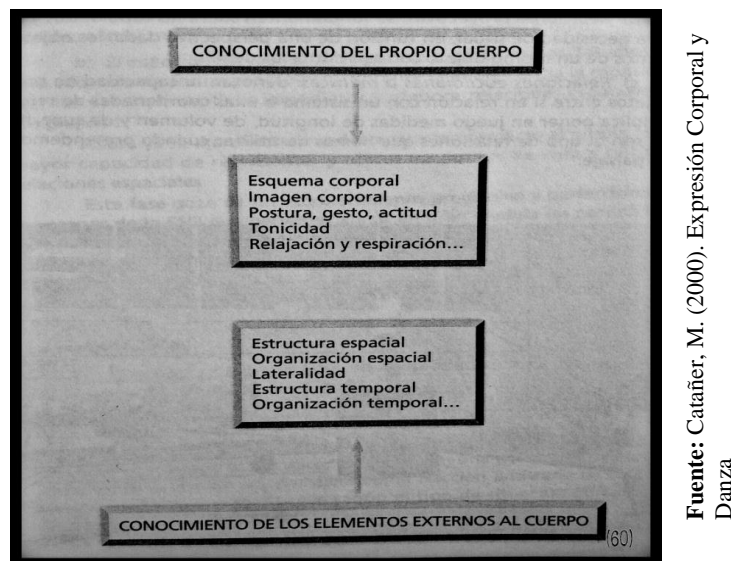
Fuente: Youtube, Winsor Ja

13. Secuencia: Bailadores esmeraldeños, sector de Limones-Esmeraldas.

³⁰ Entrevista realizada a: Alexis Chontasi, Grupo musical “la Vieja Calle”.

4.3.4 ¡Y ahora el Bailarín!

Academia “Estudio Nacional de Baile”



14. Elementos de composición académica en la Danza.

A través de las herramientas de investigación etnográfica, para el presente estudio, existe la posibilidad de distinguir aspectos que se integran a la comunicación no verbal del bailarín. Estos aspectos estructuran el valor simbólico del baile académico de la Salsa considerado como aquél fenómeno artístico constituido por prácticas profesionales que obedece al ejercicio de enseñanza-aprendizaje que los sujetos están dispuestos a formar parte; como señala Nathy Aguirre, profesora de Salsa en la Academia Bio-Dance, *el baile académico se lo define como una disciplina y una técnica que se conjuga con la fuerza, la pasión y la expresión*³¹. Conocimiento, disciplina y entrenamiento físico, mental y estético hacen de esta expresión artística una práctica social completa, influyente e incluyente.

Para un bailarín es fácil involucrarse en el círculo del baile académico, si se lo propone o tiene las condiciones para serlo. El comienzo de un bailarín empieza por ser un bailarín, que lleva consigo un gusto, una tendencia artística e identificación musical y cultural. Al igual que un bailarín puede convertirse en un bailarín cuando participa en la fiesta, en la rumba, dentro de una Salsoteca, estando fuera del show.

³¹Entrevista realizada a Nathy Aguirre, Academia Bio-Dance

Sin embargo, un bailarín es aquel sujeto inserto en el mercado del espectáculo y dependiente de su formación pedagógica, posee un conocimiento interno de su propio cuerpo y el desarrollo del mismo, el cual, le permite desenvolverse de manera técnica y estética en cualquier escenario.

La destreza que asume el bailarín, está acompañada de la fluidez de la expresión del movimiento, del gesto y la postura, de sus pasos y figuras, de su visaje (partes del cuerpo con mayor énfasis kinésico), de su habilidad de coordinación y su extraordinaria comprensión del ritmo. Todo esto se conjuga en una especie de emporio simbólico, el cual, sobresale en la exaltación creativa que se dispone dentro de una coreografía o, composición artística.

En definitiva, como lo menciona el instructor y bailarín salsero, Daniel Padilla (Reportaje Día a Día), “el cuerpo está hecho para que se acople a una nueva experiencia que es el baile”³² sin importar ni edad, ni género. Y es que, la academia aspira instruir a través de ésta práctica y recreación artística llamada SALSA, el reconocimiento del propio cuerpo latino y su lenguaje, además que, a través de la cultura, el ser humano desarrolla sus cualidades corporales, por medio de sus movimientos y por medio de los espacios de interacción que, en este caso pertenecen al legado Latinoamericano; todo esto, extiende la posibilidad de tener un amplio vocabulario corporal, ya que tomamos en cuenta, al cuerpo como medio de comunicación y expresión cultural.

En la ciudad de Quito, la Academia “Estudio Nacional de Baile”, es uno de los principales sitios que se destaca por impulsar el aprendizaje del baile salsero. Su importante prestigio se debe a la gran difusión informativa a través de redes sociales y medios de comunicación que han resaltado su imagen institucional, así también, al esfuerzo del grupo de bailarines profesionales conformado por el director y coreógrafo de la academia Hugo Osorio y estudiantes que han logrado su prolijidad artística y profesional.

De esta manera, el Estudio Nacional de Baile, se ha colocado en las primeras filas de los mejores bailarines de Salsa en América, siendo merecedores de grandes premios y reconocimientos en competencias, eventos y Mundiales de Salsa, entre otros; representando al Ecuador cuatro veces en el Mundial de Salsa en Cali, uno de los eventos más reconocidos e importantes del mundo de la Salsa. En el 2012 este grupo logró ubicarse en el 3er puesto, lo cual los ha llevado a ser el primer equipo, que no sea caleño, ingrese y participe en la final, dentro de 80 equipos. Así también, han obtenido otros importantes logros como: el tercer puesto en el Mundial de Puerto Rico (2012); en el “Wold Latin Dance Cup” en Miami, quedando vicecampeones (2012); y primer lugar en el concurso Ecuador Salsa Open; entre otros.

³² Reportaje Día a Día.(2012). Salseros Unidos Ecuador.[en Línea].

Sin duda, la academia busca establecer y reconocer al Ecuador como una importante sede de la Salsa en Latinoamérica y porque no en el mundo. ¡Ahora en Quito!, el sabor y el tumbao han contagiado a muchos y ha permitido atraerlos a iniciar clases de salsa, que, resulta ser una alternativa para salir de la rutina, del estrés diario, además, un deporte que involucra alegría, ejercicio y mucho sabor.

4.3.4.1 Primer Eje: Movimientos, Coreografía e interacción

Para describir el baile artístico se requiere de la observación detallada del proceso de aprendizaje, ya que, al comprender sus métodos, sus reglas nos resulta más fácil entender, qué es lo que quiere comunicar el bailarín, por medio de su kinésica, proxémica, memoria corporal y la sensibilidad.



Fuente: Reportaje Día a Día

15. Instructores de la Academia “Estudio Nacional de Baile”. Movimientos y posturas básicas.

La academia forma las bases del aprender a moverse, materializa el cuerpo en el arte, sin embargo, depende de la creación del coreógrafo, que se pueda plasmar magníficos performance donde se muestren la creatividad, habilidad y la versatilidad de la configuración del movimiento; sin dejar de lado, la subjetividad de cada bailarín, que a través de su expresión y su alianza musical, saborea de lo que hace, transmite, exalta, emociona y entrega al espectador esa adrenalina que se distribuye en el ambiente que el público asimila y lo expresa mediante exclamaciones o gritos de alegría³³.

Por otro lado, la tarea de un bailarín en escena es atraer mediante sus movimientos, figuras, pasos, gestos y visajes, la presencia del público que se identifica con la música y la expresión. Un bailarín proyecta a través del cuerpo diferentes códigos en un mensaje directo, una simulación de sensualidad, seducción, erotismo, de expresiones universales –alegría, tristeza, deseo, etc.- aquellas que enciende los sentidos, se conecta con el espectador y se ve como aquel mago que embiste al público con la fantasía de sus trucos. (16)

³³ Ver Video: Salsa y Sabor. (2012). Diego y Karina: Categoría On1. [en línea]



Fuente: Tania Talbot, (2012). Congreso de Salsa Ecuador

16. Bailarines colombianos en demostración artística. Trucos, posturas, figuras técnicas y estéticas

Un bailarín aprende y lleva consigo la representación del tiempo rítmico y musical, conectándose con la ley de la gravedad, a diferencia del ballet o la danza clásica que su característica está en la representación de una idea, historia, ritual, entre otros. La danza clásica o el ballet buscan siempre la levitación de los cuerpos.

En la configuración del baile artístico, los pasos, posturas y las figuras son unidades básicas en la kinesis de un bailarín salsero. Los movimientos que exhiben los bailarines se desarrollan mediante un diseño preestablecido del cuerpo con la música y con los tiempos que corresponde dentro de la coreografía. La pareja de baile artístico salsero desarrolla secuencias sincronizadas entre pies, manos y el cuerpo en general, dando un realce al acontecimiento kinésico, es decir, que la pareja demanda la comprensión de un lenguaje común y busca la unidad de contacto entre ellos y el espectador.



Fuente: Tania Talbot, (2012). Congreso de Salsa Ecuador

17. Componentes artísticos y académicos. Bailarines de la Academia “Estudio Nacional de Baile”.

En la sinergia de movimientos variados, distintos, cambiantes; en la expresión facial de los bailarines como parte de un sistema sensorial que permite dinamizar el entorno y colocar a la Salsa con sus sonidos de percusión, sus descargas de energía instrumental en el clímax del dialogo corporal; en esos instantes se entrega la composición coreográfica al impacto del público, mediante el recorrido de espacios por el escenario, visualizando una expresión corporal que depende del desempeño técnico-artístico, estético y armónico, métrica y sabor, sensualidad y seducción, erotismo y encanto, comunicación y cultura; en otras palabras, el bailarín demuestra que el baile es, ese momento del aquí y el ahora, no se piensa se vive la música y el ritmo y por tanto se entrega ese sentir.

Las manos y los pies por consiguiente permiten atrapar la mirada del espectador. La posición de las manos está configurada de manera decorativa y elegante y es una manera de publicitar la ejecución performativa, tanto en la mujer como en el hombre. De ésta manera, las manos cumplen el propósito de direccionar la mirada del público; por el cuerpo, sus movimientos y su recorrido, además es un complemento atractivo que obtiene un impresionante final, todo esto para una mejor definición de las figuras del cuerpo. Los pies, por consiguiente, siempre marcan el tiempo rítmico y determinan los giros del cuerpo, su desplazamiento por el escenario, y su habilidad acrobática.

El trabajo sistemático y comunicativo de pies y manos, permite desarrollar, en otras partes del cuerpo, movimientos complementarios importantes y representativos en la ejecución de la Salsa y parte de su cultura expresiva. Estos movimientos sincronizados entre la pareja de bailarines crearán un nivel de técnica superior que se notará en el evento o show que asista, por tanto, se logra una mayor atención por parte del público.

En fin, todo el cuerpo esta interconectado en el baile, por tanto, los pies y las manos como estandarte del movimiento, lleva en el ritmo salsero una importancia primordial, encantar.

En el baile salsero, surgen diferentes dibujos corporales según los estilos de baile que se lleve a cabo y la velocidad musical con la que se ejecuta. Karina Báez, bailarina del Estudio Nacional de Baile, menciona que “para un concurso es prescindible tener en cuenta música más instrumental, con muchos golpes y que, estratégicamente, sea poco conocida”.

El cuerpo en este aspecto, logra acompañar melódicamente a la música considerando que en los diferentes lugares donde se baila Salsa y se crea música Salsa, culturalmente el sonido se va modificando y se manifiestan diferentes formas de expresión corporal; por ejemplo, los Caleños poseen sonoridades rápidas, por lo tanto, sus movimientos son acelerados, sus figuras son acrobáticas, normalmente utilizan sus pies y piernas como parte de su estilo y se los distingue por su velocidad y soltura, de esta manera cautivan al público y han alcanzado renombre mundial, de que Cali es “la Capital Mundial de la Salsa”. Por otro lado, los cubanos, con su son, atraen con sus movimientos más precisos, mucha cadencia, hombros y figuras realizadas en círculos. Pasos realizados en el primer tiempo musical, y desarrollado en ocho tiempos, conjuntamente con la clave. Una clave tradicional y reconocible de Cuba y de la música afrocaribeña.

Al observar estas diferencias expresivas, podríamos vislumbrar las diferencias culturales por sus múltiples procesos de manifestación artística e influencia social dentro de un patrimonio material y social cargado de ideas asociadas a sus manifestaciones simbólico-expresivas y musicales de aspectos religiosos, mitos, ideologías, artes, folclore, conceptos e ideas que son comunicadas a sucesivas generaciones como herencia.

En esta miscelánea de estilos culturales y corporales se refleja el motivo por el cual fue conformada la música Salsa, nada más que la comunión de los países de Latinoamérica para el mundo, la comprensión de la hermandad e identidad cultural intrínsecos en el baile, y que es, uno de los mecanismos de comunicación más importantes y referentes de la cultura latina, donde las ideas de las fronteras raciales, generacionales, idiomáticas son distantes, no obstante, en el momento del baile solamente existe el placer y la armonía de compartir el ritmo con el “otro”.

4.3.4.2 Segundo Eje: VISAJES (énfasis en los movimientos del cuerpo)

Al hablar de visajes, relacionamos una parte importante de la corporalidad del bailarín y bailador salsero. Los visajes surgen como aquellos movimientos que tienen más énfasis de expresión al momento de bailar, es decir, existe el predominio de ciertas partes del cuerpo sobre otras.

Durante la observación del baile en pareja, se puede constatar que los visajes pueden ser el resultado del *sabor*³⁴ y la fuerza vital que produce la Salsa, esto quiere decir que, a través de éstos movimientos, podríamos decirlos un tanto exagerados, el cuerpo llega a ser más EXPRESIVO.

El bailarín entiende y aprende de este tipo de visajes, los cuales tienen la capacidad de diferenciar estilos y tendencias que lleva la Salsa; por ejemplo, durante el baile, su kinesis interpreta estilos como el mambo, el danzón, el chachachá, entre otros, así también, categorías creadas como la Salsa On1, On2, la Salsa colombiana, cubana, puertorriqueña, y más. Estos visajes actúan como generadores de movimiento de todo el cuerpo, es decir, todas las extremidades entran en movimiento y se acentúan en piernas, cadera, hombros, cabeza, cintura, expresión del rostro (boca y ojos) y hasta el cabello.

Todos estos elementos se desenvuelven en una estética propia del fenómeno salsero, y son aquellos movimientos que dentro de una coreografía deben ser exagerados, impulsivos, explosivos, muchas veces suaves, pero armónicos, aquellos que permiten que el cuerpo se desliza por el espacio o maneje la distancia correcta entre la pareja.



Fuente: Tania Talbot, (2012). Congreso de Salsa Ecuador

18. Coreografías de bailarines con elementos estéticos, posturas fuertes y visajes pronunciados en la ejecución salsera.

Al entender que todo el cuerpo se comunica entre sí en el baile, asimilaremos que el cuerpo posee grandes sistemas de interconexión e impresionantes elementos de comunicación no verbal externa e interna. Los brazos, por ejemplo, son usados para comunicar liderazgo, ya sea en posición abierta o cerrada. En la posición abierta, los bailarines se toman por una o ambas manos, especialmente

³⁴ **Sabor:** Sabrosura musical. El sabor y el sentimiento son dos componentes telúricos de la salsa y, en general, de toda la música caribeña. Si una orquesta o un cantante no tienen sabor, no están en nada. También se usa: swing, saoco, afinque y aguaje: <http://salsamania.webnode.com.ar/diccionario-salsero/>

para movimientos que envuelven giros, entre otros pasos. En la posición cerrada, el líder pone la mano derecha en la espalda del seguidor, mientras el seguidor pone la mano izquierda sobre el hombro del líder.

Estos y otras elementos simbólicos son visiblemente codificados y revelan la importancia de los visajes, como aquellos componentes que se destacan en los movimientos del cuerpo y que permite que las extremidades logren su desplazamiento, así como también la activación simultánea de varias partes del cuerpo, las cuales para el debido manejo en el escenario se enfatizan en las acrobacias con la ejecución de vuelos, saltos, vueltas o remolinos entre la pareja de baile. Todos estos efectos provocan en el espectador la admiración por el riesgo y por la habilidad de los actores, y son aquellos elementos kinésicos externos que implica la preparación de una tremenda espectacularidad que forman parte del show bussiness.

4.4 Descripción Simbólica de los Códigos de Sensualidad y Seducción en la Corporalidad

La sensualidad se expresa a través de los sentidos, se desarrolla mediante procesos de percepción. La sensualidad determina el plano formal de la expresión corporal, lo demarca, lo delimita, le da presencia cartográfica a los sentidos.

En esta representación necesaria e ineludible de los sentidos, surge la apariencia como un sistema figurativo (lo corporal, lo gestual, las sensaciones, los movimientos, las distancias, etc) cuya razón de ser está en la satisfacción de llenar ese vacío que la vulnera de manera permanente. La apariencia es la capacidad que visibiliza la seducción, la corporalidad de la misma, forzosamente profana, artificiosa, intensamente reñida con lo espiritual y profundamente anarquista.

Su actitud característica para encarnar en cuerpos ajenos no es otra cosa que la postura radical que la ideologiza. La seducción se opone verticalmente al hecho de contar con una presencia que la materialice, prefiere mantenerse discreta, silenciosa, curiosa. Baudrillard acierta al subrayar que lo único que interesa a la seducción está en el juego del dominio y la estrategia de las apariencias, contra el poder del ser y de la realidad.

¿Cómo identificar la Sensualidad y la Seducción en un proceso de comunicación No Verbal expresado por el cuerpo, a través del baile de la Salsa?

La sensualidad y la seducción son cualidades inherentes a los seres vivos, por ello, su expresividad e intencionalidad dependen de la capacidad subjetiva y particular que advierten sus protagonistas. Resultaría inútil - en medio de semejante diversidad expresiva- elaborar un patrón único de

medición que permita pautar o estandarizar todos aquellos movimientos corporales enunciados a través del baile salsero y así, identificar estos dos espacios de interesante manufactura simbólica.

Lo pertinente sería considerar la presencia de elementos que configuran y argumentan estas dos proposiciones, fundamentadas desde el punto de vista comunicacional y viabilizadas por una práctica de formas y movimientos que construyen una performativa corporal clara y concreta. Es decir, lejos de provocar un condicionamiento estereotipado, se hace menester abrir el escenario analítico para incorporar criterios de cualificación que vayan sustentando el perfil de estos dos vectores de estudio.

Para ello, se hace indispensable adaptar herramientas e instrumentos que permitan una mejor y mayor aproximación al análisis descriptivo de estos dos códigos inmersos en el lenguaje de la corporalidad y a su respectiva valoración.

Estos elementos de verificación técnica son:

a) Imagen Sensorial.- Es importante señalar que una imagen no siempre es el fiel reflejo de una realidad sino que, puede ser vulnerada por la apariencia, fragilizada por la Seducción. La imagen es y se constituye en un símbolo, de allí, su necesaria decodificación.

b) Componente Estético.- Un elemento de medición del comportamiento, de los gustos, los deseos, la subjetividad expresiva, entre otros. A través de éste, bailadores y bailarines permiten identificar el modo de expresar, de sentir y de interpretar el baile, bajo los requerimientos que exigen los cánones elementales del género Salsa.

c) Conexión de los sujetos.- Revela no sólo la interacción de los actuantes y su empatía sino, el goce y el disfrute que experimentan a través del ritmo. Su temperatura y ese color latino que ambienta, impacta y atrapa a una audiencia que recepta el mensaje corporal y que se ve seducida por el derroche de recursos de fascinación, expuestos de forma audiovisual sobre el escenario salsero.

d) Performatividad Corporal.- Es el contenido mismo de las formas, el diseño sustantivo de la expresión corporal, sus espacios, su intencionalidad kinésica. El acto de representar experiencias sociales construidas al interior de la cultura. La habilidad de recrear elementos de la cotidianidad para asumirlos como recursos de concienciación comunitaria.

4.4.1 Elementos de verificación técnica en la expresión salsaera

4.4.1.1 LA SENSUALIDAD: Bailadores y Bailarines



Fuente: Tania Talbot. (2012). Congreso de Salsa Ecuador

19. Bailadores en concierto de "la 33". Quito-Ecuador



Fuente: Tania Talbot. (2012). Congreso de Salsa Ecuador

20. Bailarines profesionales de la Academia: Estudio Nacional de Baile. Quito-Ecuador

4.4.1.1.1 Imagen Sensorial

Ambos fotogramas testimonian que los ejecutantes del baile transmiten una imagen sensorial. Estimulados por el ritmo de la Salsa son motivados a una correlación de movimientos que marcan un lenguaje corporal articulando diversos mensajes que, buscan conjugarse, justamente por medio de los sentidos para expresar el goce, el disfrute y el placer de los cuerpos.

En el fotograma (21) se aprecia el hecho concreto de actos kinésicos espontáneos, poco planeados, intensamente subjetivos, interpersonales, libres y hasta informales. Su único rigor parece

sustentarse en las experiencias sensoriales acumuladas por la abstracción del ritmo y su manera de plantearla frente a su pareja. En el fotograma (22) se destaca una composición de movimientos sincrónicos, planificados y guiados por un contenido artístico que resulta ser el hilo conductor de su expresividad kinésica.

Los bailarines están en la capacidad de decodificar su sensorialidad, de conducirla bajo un guión formalizado e intencionado para atrapar una audiencia y hacerla copartícipe del acto comunicativo.

4.4.1.1.2 Componente Estético

Toda expresión física tiene una presencia, por lo tanto, manifiesta una estética. Es decir, demuestra una actitud, un comportamiento, inevitablemente, una ética. Todos los individuos estamos capacitados para ejercer nuestros gustos, nuestro juicio estético bajo una apertura distinta del ámbito de la vida cotidiana, mientras tanto, nuestras experiencias sensoriales aumentan y se acumulan por el intercambio.

Los fotogramas de bailadores y bailarines, revelan componentes estéticos en la medida en que están constituidos por signos que comunican su código signifiante, no solo de las formas sino del propio ser. Quizás esto se advierte en mayor medida en el fotograma (21) en el que sus protagonistas dejan que fluya sobre un primer plano su sentimiento por el ritmo y su interpretación a través de un ritual eminentemente espontáneo. Es decir, bailan como sus sentidos lo ilustran. No existen mayores dependencias que aquella fusión entre la Salsa y el bailarín.

Las sensaciones y el pensamiento confluyen generando mayores espacios de reflexión, relaciones simbólicas y conversiones que pueden ser gratificantes, poco gratificantes y hasta ambiguas. Es lógico advertir que en la actuación que expresa el fotograma (22) el elemento artístico sobresale con un mensaje depurado que recoge matices culturales tratados de manera sistémica a fin de que los observadores interioricen e identifiquen no solo la construcción rítmica del movimiento en el espacio sino, la utilización codificada de medios expresivos (gestos, posturas, figuras, visajes, movimientos).

4.4.1.1.3 Conexión de los Sujetos

Al igual que los sentidos interactúan en una entrañable conexión de sucesivos encuentros, expresados mediante el lenguaje de la sensualidad, bailadores y bailarines ponen en escena recursos de comunicación corporal – gestualidad, tactilidad- con el propósito de configurar en ellos y sus parejas una estructura sincronizada, armónica y de empatía rítmica a través del movimiento mostrado en el baile (Fotogramas 21-22).

Al visualizar ambos fotogramas, se reconoce que el baile es un evento en donde se conjugan los cuerpos en movimiento. Una propuesta de relación en la cual el contacto corporal testimonia no solo el encuentro sino, que decodifica signos de empatía, consensos y elementos identitarios que conducen al conocimiento del qué, del cómo y del por qué kinésicos.

El baile interpreta y traduce la actitud y aptitud sensorial que plantean tanto el bailarín como el bailarín. Libera la energía de esos cuerpos y transparenta ese estímulo vital inmensamente creativo y coreográfico. La falta de sincronía rítmica descompone la progresión del acto salsero impidiendo la conexión entre los sujetos y, por lo tanto, su interacción.

4.4.1.1.4 Performatividad Corporal

En el fotograma (21), la performatividad expresada por los bailarines revela la presencia de componentes socio-culturales que influyen en el acto mismo del baile y en esa conexión necesaria de la pareja. Si bien, resulta espontánea no es casual. La diversidad cultural, la pertenencia étnica, las tradiciones, las creencias, el lenguaje, lo popular, lo urbano, entre otros, se manifiesta como parte de ese sistema específico de significación que construye el patrimonio común de la sociedad. Es decir, el diálogo corporal tiene vastos recursos comunicantes que son expresados mediante el estímulo sonoro y rítmico que produce la Salsa y que es recolectado por los sentidos.

La sensualidad se identifica en los actores de este fotograma justamente por ese “feeling latino”: la extensión de los brazos y piernas, el contoneo intermitente de las caderas acompañadas por giros de medialuna que van quebrantando las distancias e intimando los sujetos. Una expresión común es aquella que se advierte en los movimientos ejecutados sin restricción alguna.

En el fotograma (22) la performatividad es algo diferente pues, su ejecución es llevada a cabo por bailarines que actúan, a diferencia de los primeros, apegados a un libreto concreto. Para ello, no solo ajustan sus movimientos a dicha intención sino que, los usan como recursos móviles para transmitir un mensaje determinado y de exaltación artística de la Salsa. En esa medida, la sensualidad se expresa de una manera brillante. Posturas bien definidas y simétricas, gestualidad clara y refinada, una exposición corporal trabajada para impactar y causar espectacularidad en los espectadores.

Una cualidad que suele ser característica en el ejercicio del acto artístico, ejecutado por los bailarines es aquella de la perdurabilidad. A diferencia de la fragilidad temporal que suele notarse en una actuación espontánea como es el caso de las imágenes del fotograma (21), la performatividad corporal desarrollada por los bailarines suele ser eternizada en la memoria de los espectadores dada la composición secuencial de cada uno de sus actos coreográficos. Esto es muy

importante reconocerlo pues su aporte al conocimiento de la Salsa genera un elemento multiplicador para su difusión.

4.4.1.2 LA SEDUCCIÓN: Bailadores y Bailarines



Fuente: Tania Talbot. (2012). Congreso de Salsa Ecuador

21. Bailadores en concierto de "la 33". Quito-Ecuador



Fuente: Tania Talbot. (2012). Congreso de Salsa Ecuador

22. Bailarines profesionales de la Academia: Estudio Nacional de Baile. Quito-Ecuador

4.4.1.2.1 Imagen Sensorial

El baile salsero como acontecimiento comunicativo transmite mensajes de seducción expresados en un lenguaje corporal sugestivo, atrevido, encantador y desafiante. Reconocerlo en su diseño kinésico; en la definición de sus distancias y en esa permanente elaboración de figuras que se

transforman de manera continua, permitirá ingresar en ese juego de seducir y ser seducido, para sostener esa estructura circular en la que el secreto y la apariencia son el fundamento de su ritual.

Al visualizar ambos fotogramas (21-22) podemos destacar un hecho común manifiesto tanto en bailarines como bailarines y que tiene que ver con el erotismo. Es decir, con “*el cultivo del sentimiento expresado por la sensación corporal en un contexto de comunicación: el arte de dar y recibir placer*” (Giddens; 1995:42).

La emotividad comunicada a través de rostros compenetrados, de cuerpos descubiertos por el ritmo, de movimientos de cadera que van demarcando el parafraseado narrativo del cuerpo bailarín. Una rotación que gira alrededor de un eje androcéntrico que guía, que conduce, que libera, permeable al discreto poder del encantamiento, de la seducción.

Cuerpos de bailarines que rebasan al instinto se subyugan al lúdico mensaje que la ritualidad propone: atrapar y verse atrapados y con ellos, también al espectador, sujeto mismo de seducción, fotograma (22). Transportarlo hacia la progresión misma del movimiento -transgrediendo lo real por la fascinación-, hacia ese estado etéreo donde el placer y el disfrute resultan ser el epílogo de todo ese montaje aparential.

4.4.1.2.2 Componente Estético

La seducción gira alrededor de lo profano, de lo aparente, se domicilia en lo secreto. En ese efecto, su componente estético se halla en esa cualidad periódica de sembrar apariencias, en esa capacidad de, conversión insaciable que a la postre, justifica su presencia.

En el fotograma (21) los bailarines expresan un comportamiento diferente al que suelen manifestar en su cotidianidad. El baile es un recurso para liberar conductas, para abrazar sueños y sensaciones ocultas. Sentir que pueden ejercer poder de atracción a través de la kinesis corporal y dominio sobre las distancias, produce un inmenso poder seductor que pronto envuelve a sus protagonistas.

En el fotograma (22) los bailarines exaltan sus movimientos y su ceremonia corporal fusionando su mensaje con aquel que advierten sus audiencias a fin de engancharlos en un perfecto acto de seducción que los vulnera, los fragiliza, deleitando a la regla en el cumplimiento del deseo del otro en mí y, en ello descansa el desafío sustantivo de los bailarines como actores intérpretes de la seducción: transformar el acto en obra artística.

4.4.1.2.3 Conexión de los Sujetos

En la Salsa, estar conectados implica algo más que la sincronización de movimientos, posturas y expresión gestual. En realidad, la conexión se produce a través del timbrado y de ese son que

convoca mágicamente este fenómeno rítmico, estimulando acuerdos de interrelación que confluyen en la confección de escenarios de representación popular o de carácter ilustrado.

En el fotograma (21) los bailarines expresan sus niveles de conexión mediante un constante intercambio de movimientos y enlaces poco predecibles, tenues, que van en aumento a medida que el acercamiento se vuelve más efusivo.

La seducción se hace presente al momento de cautivar el ánimo de los sujetos encantados. Por un lado, la mujer **cumpliendo** el protocolo del ritmo: luce, enamora, conquista, persuade, seduce. Su varón: acompaña, sostiene, complementa y confidencia su deseo de ser ella en él.

Al analizar los roles que cumplen los protagonistas en ambos fotogramas, resulta notorio el hecho arriba descrito y sustentado. Es decir, existen semejanzas entre uno y otro. Sin embargo, en el fotograma (22) se debe distinguir un suceso importante y éste, tiene que ver con el rodaje en sí. Se diferencia del primero en cuanto su caracterización.

El fotograma (22) denuncia episodios que forman parte de un espectáculo artístico en el que sus movimientos no resultan casuales, todo lo contrario, son pulidos para dejar entrever la intencionalidad del mensaje mediante una refinada conexión de sujetos. Para ello, existe planeamiento, disciplina postural y una gestualidad filtrada a través de instrumentos y medios de persuasión cuyo destinatario (espectador), constituye el sujeto final de todo ese quehacer seductor.

4.4.1.2.4 Performatividad Corporal

Los bailarines, a diferencia de los bailarines, suelen construir su performatividad o acción artística mediante movimientos corporales que no responden a un orden necesariamente establecido sino que, nacen y se desarrollan en la subjetiva decodificación del ritmo. Así lo sienten, así lo expresan, así se conectan y así van configurando su escenario seductor. En el caso de los bailarines su performance es como una carta de presentación que anticipa la capacidad y poder para ejercer su acción de seducción al público receptor. Existe la posibilidad de moldearlo, de adaptarlo y de direccionarlo en función del sujeto a seducir. En definitiva, el performance (fotograma No.22) es construido antes del evento escénico.

Finalmente, bailarines y bailarines son realidades escénicas, ambas vulnerables a la acción de esta singular forma de sentir y de comunicar denominada Seducción. Aquella mágica capacidad para envolver y para ser envuelta. Un camino de doble vía para transitar entre el secreto y la apariencia.

CONCLUSIONES

“La Corporalidad en la Salsa: Factoría Simbólica de Impacto Socio-cultural” responde a la necesidad de visibilizar a la Comunicación No Verbal, revalorando su aporte semiótico e interiorizando la esfera de su dinámica y el modo de su expresión a través del cuerpo bailador.

El cuerpo es sujeto y objeto cultural. En él se hallan labradas relaciones interactivas entre individuos que confiesan una cotidianidad comunicacional ejercitada a través de las palabras y los actos que son, en definitiva, recursos capitales de concienciación (lo pensado, lo hablado, lo actuado).

El presente trabajo pone a consideración un ensayo investigativo respecto de la corporalidad como un lenguaje eminentemente simbólico que recoge y recrea realidades sociales, culturales y artísticas para exteriorizarlas a través de uno de los móviles más cálidos de correspondencia corporal: el baile, y éste, en la Salsa.

Según Charles Peirce, “cada pensamiento tiene que ser interpretado en otro...” por cuanto “todo pensamiento está en signos”. Apremiar al movimiento, al gesto y al espacio físico como elementos de contenido no verbal, permitió reconocer al cuerpo, no sólo como una especie de factoría comunicante sino, como un proceso continuo de interaccionismo social y como un acontecimiento de intensa actividad sensorial.

La realidad instrumentaliza el cuerpo; confirmarlo, ha sido parte de éste esfuerzo académico. Un ejemplo de aquello, está en el análisis de contraste que el trabajo realizó en bailadores y bailarines de Salsa para registrar las diferencias y semejanzas, al momento de su ejecución rítmica, confirmando que, lo culto - lo popular; lo rural - lo urbano; lo costeño - lo serrano, entre otros, determinan un tipo de comportamiento que ratifica cómo la cultura y la comunicación son factores de caracterización en los sujetos, revelando marcas o particularidades que los vuelven distintos, ej. Latino/a.

“El significado es una diferencia que establece una diferencia” (Bateston, 1972: 242). La Salsa es reconocida como un ritmo que, a pesar de ser heterogéneo, por su naturaleza híbrida, tiene la capacidad de unificar elementos que contextualizan o retratan un perfil identitario que, en su caso particular, sería el latino. Quizás, allí descansa el factor de su vertiginoso ascenso y el significativo aumento de seguidores alrededor del mundo. Ecuador no está exento de su influencia.

Casi medio siglo después de su aparición, la Salsa continúa vigente, cautivando todo escenario artístico que ve en ella una representación del mundo y el símbolo del quehacer musical latinoamericano.

La Salsa fotografía en el cuerpo bailador el contenido de sus contextos. Técnicas de observación participante aplicadas en la discoteca Lavoe, de la ciudad de Quito, recogieron datos para el análisis descriptivo, etnográfico, que permitió verificar el poder de convocatoria que tiene el ritmo sobre los sujetos y la capacidad para extasiar los sentidos mediante la sincronización del baile en pareja.

Otro de los escenarios escogidos fue la Academia “Estudio Nacional de Baile”, igualmente en Quito, cuyos participantes demostraban, no solo un gusto especial por este ritmo tropical sino, el reflejo de una disciplina kinésica depurada, de una propuesta musical que tributa desde la estética movimientos que van siendo planteados por un hilo conductor que los condiciona al interior del guión performativo del baile. En ambos escenarios se pudo identificar un factor denominador común: la sensorialidad.

La Salsa, el baile y el cuerpo bailador se alimentan principalmente por los sentidos, son ellos la fuente de su energía. Los sentidos son el vehículo que transporta esa percepción de la realidad exterior hacia el pensamiento que la interioriza mediante procesos de simbolización participante hasta convertirlos en productos semantizados.

La Salsa, el baile y el cuerpo bailador son productos comunicantes constituidos por sensorialidades rítmicas que interactúan y reproducen códigos de sensualidad y seducción que configuran sutilmente, esa ritualidad que todo hecho social requiere para convertirse en mensaje de impacto comunicacional masivo. Prueba de todo lo señalado es la saludable condición que la Salsa expresa en el escenario mundial, al referir sus contenidos musicales identitarios, de los que muchos desearían asumir. Sin duda alguna, un referente simbólico del amplio mundo latino.

RECOMENDACIONES

La lectura y seguimiento del presente trabajo permitirá advertir que éste se circunscribe como un ensayo que plantea la necesidad de reconocer a la comunicación no verbal como unidad de estudio con jerarquía complementaria e ineludible en todo proceso de interacción individual y colectiva del ser humano.

Esta intención se sustenta en el hecho de observar cómo la verbalidad se ha sobrepuesto a lo no verbal, lesionando la estructura que contextualiza a la comunicación como proceso horizontal de doble vía. Considero recomendable detener esta actitud que ha privado al educando su derecho de contemplar la comunicación de manera integral y sistémica. Visualizar un lado de la moneda resta cuantía a la misma. El contenido de esta tesis anima la relectura de esa otra cara de la moneda, cuyo valor sustantivo se halla en su factoría simbólica, transparentada por la temática y enfoque del presente trabajo: "La Corporalidad en la Salsa..."

BIBLIOGRAFIA

1. Aguerre, B., Ángel. (1997). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. México: Alfaomega. 356p.
2. Aguilar, Orejuela, Rodrigo. (2004). *Colombia-Ecuador. Un ejemplo de convivencia – Ensayos-*. Cuenca: Universidad del Azuay. 7-12p.
3. Barbero, Jesús Martín. (2002). *Oficio del Cartógrafo: Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica. 373p.
4. Barthes, Roland (1973). *La actividad estructuralista. En: Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral S.A. 225 - 262 p.
5. Baudrillard, Jean. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama. 88p.
6. Baudrillard, Jean. (1998). *De la Seducción*. Madrid: Cátedra. 170p.
7. Benjamín, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca. 127 p.
8. Birdwhistell, Ray L. (1959) “*Contribution of Linguistic-Kinesics Studies to the Understanding of Schizophrenia*”. Nueva York: Alfred (ed.). 99-123p.
9. Blanco, Darío. (2005). *Transculturalidad y procesos identitarios. La música caribeña en Monterrey, un fenómeno transfronterizo*. México: Alteridades. 19-41p.
10. Blanco, Darío. (2008). *La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias-subjetivas*. México: Revista Perfiles Latinoamericanos N° 32. 35-65p.
11. Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós. 349 p.
12. Castañer, Marta. (2000). *Expresión corporal y danza*. España: Inde. 103p.
13. Cerda, Hugo. (1993). *Elementos de la investigación: como reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Quito: Abya Yala, 439p.
14. Citro, Silvia. (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos/ Culturalia. 277-297p.
15. Eco, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 461 p.
16. Franz, Fanon. (1963). "On National Culture". Londres: The Wretched of the Earth. 170p.
17. Giddens, Anthony. (1995). *La transformación de la Intimidad. La sexualidad, el amor y el erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra. 183p.
18. Goffman, Erving (1971). *Ritual de la Interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. 237p.
19. Goffman, Erving. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. 273p.
20. Goffman, Erving. (1979). *Relaciones en Público*. Madrid: Alianza. 194-215p.
21. Goffman, Erving. (2006). *Estigma. La Identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu. 172p.
22. Hall, Edward. (2005). *La Dimensión Oculta*. Buenos Aires: Siglo XXI. 238p
23. Hall, Stuart. (1990). *Identidad cultural y diáspora*. Londres: Jonathan Rutherford (ed). 131-145p.
24. Hall, Stuart, Gay du, Paul. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. 320 p.
25. Hybels, Sandra; Weaver, Richard. (1976). *La Comunicación*. México: Logos Consorcio. 46-108p.

26. Idrovo, Hugo. (2013). *Chau, Seseribó*. Quito: El telégrafo. primera edición. 23p.
27. Jaramillo, Luis G.; Murcia P., Napoleón. (2002). *Danza, comunicación y educación*. Argentina: Revista digital N° 54. 15p.
28. Knapp, Mark. (1980). *La Comunicación no Verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós. 373 p.
29. López Cano, Rubén. (2011). *Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad*. Montevideo: Marita Fornao (ed). 39p.
30. Mattelart, Armand. (1998). *Historia de las teorías de la comunicación*. España: Siglo XXI, 60p.
31. Martínez, Ana. (2004). *La construcción social del cuerpo en la sociedad contemporánea*. España: Universidad de Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración. 127-152p.
32. Mendes, Cándido; Vallejo, Nelson (2001). *La Latinidad en la búsqueda del universal*. Brasil: Academia de la Latinidad. 149p.
33. Ortiz, Fernando. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 595 p.
34. Ortiz, Fernando. (1981). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas. 167-266p.
35. Pérez, Rubio A., Saavedra G. (2001). *De los discursos y las prácticas: Un ejemplo de la aplicación del modelo de las representaciones sociales en Comunicación y Sociedad*. España: Departamento de Estudios de la Comunicación Social. 130 p.
36. Podetti, Ramiro. (2004). *Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización*. Montevideo: Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur. 8p.
37. Quintero R., Ángel G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: siglo XXI. 390p.
38. Quintero R., Ángel G. (2004). *¡Salsa! Y democracia. Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Quito: Flacso –sede Ecuador. 20-23p.
39. Quintero R., Angel. (2009). *Cuerpo y Cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana. 354p.
40. Rizo, García, Marta. (2005). *“El Interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto: Hacia un nuevo concepto de comunicación”*. Barcelona: Aula abierta. Lecciones básicas del Portal de comunicación del Instituto de la comunicación (InCom). 20p.
41. Rondón Cesar M. (1980). *El libro de la Salsa: Crónicas de la música del Caribe Urbano*. Venezuela: Ediciones B (Grupo Z). 454p.
42. Ruales, Huilo. (2004). *Cuentos para niños perversos*. Quito: Cuarto Creciente. 143p.
43. Rulicki, Sergio; Cherny Markín. (2011). *Comunicación no verbal: cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*. Argentina: Gránica. 192p.
44. Schechner, Richard. (2000). *Performance Teorías y practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas/ Secretaría de Extensión Universitaria de Bienestar Estudiantil. 277p.
45. Steigerwald, M.A. (2008). *Comunicación y cultura, un abordaje desde las mediaciones y las representaciones sociales*. Argentina: 10º Congreso, Universidad Católica de Salta. 11p.
46. Taylor, Diana; Fuente, Marcela A. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica. 41p.

47. Turchet, Philippe. (2009). *El lenguaje de la seducción. Entender los códigos inconscientes de la comunicación no verbal*. México: Alfaomega. 184p.
48. Ulloa S., Alejandro. (2003). *El baile: Un lenguaje del cuerpo: ensayos*. Colombia: Revista Contracampo (ed.). 123-168p.
49. Ulloa S., Alejandro. (1986). *La Salsa en Cali: Entre la imagen vendible y la realidad de lo popular*. Colombia: Univalle. 42-48p.
50. Watzlawick, Paul (1976). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Argentina: Tiempos Contemporaneos.258p.
51. Wong, Ketty. (2013). *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamin Carrión”. 260p.
52. Zecchetto, Victorino. (2002). *La Danza de los signos. Nociones de Semiótica general*. Quito: Abya-Yala. 246p.

BIBLIOGRAFÍA DE INTERNET

1. Arribas R. (2013). La herencia africana: La música cruza el Atlántico. [en línea]. Recuperado: 15 de Julio 2013: <http://www.jazzitis.com/web/content/la-herencia-africana-48-la-musica-cruza-el-atlantico>
2. Bailando salsa en Limones-Esmeraldas-Ecuador. (2013). [en línea]. Recuperado: 15 de Junio 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=DfqBw5UpAQ>
3. Barbero, Jesús Martin. (1991). Dinámicas Urbanas de la Cultura. [en línea]. Recuperado el 17 de Agosto 2013. <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>
4. Bataille G. El Erotismo. [en línea]. Recuperado: 17 de junio 2013: http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf
5. Beltrán, Luis. (2004). Aportes del Estructuralismo a la identificación del objeto de estudio de la comunicación.[en línea]. Recuperado el 5 de Enero 2013: <http://www.razonypalabra.org.mx/n63/varia/LBeltran.html>
6. Blog Salsa y Bachata. Manual Para Saleros I. [en línea]. Recuperado 10 de Octubre 2013: <http://www.salsaybachata.com/blog/wp-content/uploads/2012/03/Manual-para-Saleros-Parte-I-salsaybachata-com-1.pdf>
7. Canclini, G. (1997). Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales. [en línea]. Revista: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Recuperado: 19 de Diciembre 2012. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600507.pdf>
8. Capasso María A.(2006). Baudrillard y la seducción. [en línea]. Sociologando N°1. Recuperado: 10 de septiembre 2013: http://www.sociologando.org.ve/pag/index.php?id=67&idn=37&r_num=1
9. Donati, Pierpaolo. (1995). “Cultura y comunicación. Una perspectiva relacional”. [en línea]. Comunicación y Cultura. Recuperado: 17 de Diciembre, 2012. http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=171#arriba
10. Domínguez, Ma. Reyes. (2008). La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades. [En línea]. Recuperado: 26 Mayo 2012. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/REYES_REVISADO.pdf
11. León Castro, Edison. África en las Américas y las Américas en África. [en línea]. Recuperado: 21 de Marzo 2013: http://edzonphoto.blogspot.com/2012/03/africa-en-las-america-y-las-america_08.html
12. El Comercio. *El alma quiteña tiene su lado salsero*. [en línea]. Recuperado: 6 de Mayo 2012:http://www.elcomercio.com.ec/entretenimiento/alma-quitena-lado-salsero_0_694730593.html
13. Estudio Nacional de Baile - Categoría Equipos Cabaret -1er lugar. (2013). [en línea]. 4th Congreso de Salsa en Ecuador. <http://www.youtube.com/watch?v=YPCDC0pGTIY#t=47>

14. Ecuador Salsa Open - 1er lugar ENB 2012 Guayaquil. (2012). [en línea]. Recuperado: 29 Noviembre 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=QvrR98b9v1I>
15. Estudio Nacional de Baile - Third place on Puerto Rico Salsa Congress 2012. (2012). [en línea]. Recuperado: 13 Noviembre 2013. http://www.youtube.com/watch?v=ICUy0Iq1_hY
16. González J.Ma. Propositiones sobre el Estructuralismo y semiótica. [en línea]. Recuperado: 22 de Noviembre 2012. clasesjuanmanuelgonzalez.pbworks.com/f/estructuralismo.pdf
17. González, Zeferino.(1999). De las facultades sensibles. [en línea]. Ensayo sobre la sensibilidad. Recuperado: 13 de Abril 2013: <http://www.filosofia.org/zgo/zgfe2212.htm>
18. Horacio R., José. (2010).Cuerpo, arte y significación. [en línea]. Recuperado: 10 de Noviembre, 2012, Cuerpo en el arte. <http://semiouis.blogspot.com/2010/03/cuerpo-arte-y-significacion.html>
19. Infoamérica. Paul Watslawick.[en línea]. Principios o axiomas de la comunicación análoga y digital. Recuperado: 23 de Enero 2013. http://www.infoamerica.org/teoria/watzlawick_1.htm
20. Machado Y. (2011). Comunicación no verbal. [en línea]. Recuperado el 20 Noviembre 2012, de Comunicación no verbal: <http://www.eumed.net/rev/ced/28/ymg.htm>
21. Mendoza L. (2011). Lenguaje corporal como medio de comunicación.[en línea]. Comunicación no verbal/texto de Ray Birdwhistell. Recuperado: 11 de Diciembre 2012: <http://relinguistica.azc.uam.mx/no010/a04.htm>
22. Quintero Rafael. (2002). Salsa y Globalización. [en línea]. Herencia Latina. Recuperado: 20 de Agosto 2012. http://www.herencialatina.com/Salsa_y_/Salsa_y_Globalizacion.htm
23. RICO O, Agustín. El Estructuralismo. [en línea]. Recuperado: 20 Noviembre 2012. http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/5282/1/ETSA_20-5.pdf
24. Rizo Marta. (2004). El Camino Hacia la “Nueva Comunicación. Breve Apunte Sobre las Aportaciones de la Escuela de Palo Alto. [en línea]. Recuperado: 10 de Enero 2013 <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n40/mrizo.html>
25. Reportaje Día a Día. (2012). Salseros Unidos Ecuador.[en Línea]. Recuperado:20 de Agosto 2013: http://www.youtube.com/watch?v=b3Zn21_rhxM
26. Rodríguez M. Terminología Salsera. [en línea]. Recuperado: 04 de Marzo 2013. http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_59.htm
27. Salsa y Sabor. (2012). Diego y Karina: Categoría On1- 2do lugar.[en línea]. Recuperado:12 de Agosto 2012): <http://www.youtube.com/watch?v=ZEvW5qgNYIU>
28. Salsa y Sabor. (2013). Categoría Cabaret; Diana Hernández y Hugo Osorio. [en línea]. Recuperado: 14 de Octubre 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=nwV8362ji4c>
29. Sensualidad de las Formas. Ensayo. [en línea]. Recuperado: 12 de Agosto 2013: <http://www.jlopezcoronel.com.ar/pdf/pdfsens.pdf>
30. Steingress G. (2011). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco. [en línea]. Transculturalidad. Recuperado: 20 de Febrero 2013.<http://www.sibetrans.com/trans/a198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>
31. Susana Reyes (expresarte). (2013) ¿Bailamos? [en línea]. Recuperado 12 de Octubre 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=3OIInfZAU8c>
32. Ulloa A. La Cultura Caribeña desde el son, la salsa y el baile. [en línea]. Identidad, Salsa y Musicalidad. Recuperado: 20 de Agosto 2013. http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/La_Cultura_Caribena_desde_el_son_la_salsa_y_el_baile.htm
33. Ulloa, A. Cuerpo, baile y canon cultural. [en línea]. Recuperado: 23 de Septiembre 2012, Bailadores y bailarines. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AlejandroUlloa.pdf>

ANEXOS

ANEXO 1: Entrevista a Nathy Aguirre Profesora de la “Academia Bio Dance” 14 de Octubre 2012

¿Qué significado tiene la Salsa y el baile salsero?

La Salsa es un ritmo tropical, que ha tenido varias fusiones, partiendo desde el Jazz con el Son y, la percusión proveniente del África, poco a poco se fue generando en el guaguancó, pachanga, entre otros, en diferentes ritmos y que después, fue denominada Salsa. Este ritmo tropical muy propio de los Latinos, lleva sus inicios en Nueva York, sin embargo es un ritmo que se identifica mucho con los latinos.

Para mí la Salsa es mi vida. Yo bailo gracias a Dios casi ocho años. Gracias a Dios, porque es lo que me levanta todos los días, soy la mejor versión de mí cuando yo bailo Salsa porque demuestro siempre lo mejor que hago, y cuando me ves bailar Salsa se siente que es mi vida, es lo que soy, es mi pasión.

¿Cómo defines la Salsa enseñada en la academia?

El baile salsero significa el desarrollo de toda una disciplina. Musicalmente, desarrollar el oído, saber los tiempos y el porqué los instrumentos están siendo tocados en ese tiempo, sentir los instrumentos mientras bailas, es decir, bailar la música que nos brindan y nos regalan.

Ahora bien, la Salsa tiene varios estilos y varios tiempos en los que se puede bailar, como son: la Salsa en línea, la Salsa cubana, la Salsa Caleña, entre otros; así también, se puede bailar en tiempos, como el tiempo uno y el tiempo dos. Es entonces que la Salsa se la considera como una disciplina en las que desarrollas estas y otras técnicas de bailar Salsa, donde se realizan figuras elegantes, braceos finos y concretos, también hay muchos estilos que lo fusionan con la acrobacia.

La Salsa puede ser definida -como dije en un principio- como una disciplina y una técnica que se conjuga con la fuerza, la pasión y la expresión.

¿Qué características tiene el baile salsero?

Para bailar Salsa, justamente como cualquier ritmo tropical, se necesita mucho movimientos de cadera, mucho movimientos de pies, de hombros, braceos que van acompañado con el movimiento de las piernas.

Como características físicas, que se yo, si uno quiere dedicarse de lleno a esto, en realidad si debe tener un buen estado físico, debe tener un buen rendimiento al igual que el deporte. En realidad cuando uno se dedica a la Salsa esto se convierte en un deporte; un deporte de élite, que te demanda que te cuides y que trabajes en tu cuerpo.

¿En qué se diferencia el baile técnico y el baile natural?

Se diferencia en muchas cosas, porque no todas las personas tienen un tiempo musical, eso he apreciado en mi experiencia como profesora, entonces, cuando uno aprende un baile técnico se aprende a bailar; tú estás desarrollando el oído, justamente al bailar en los tiempos y al marcar donde está el instrumento bajo el que estas bailando. ¿Cuál es la diferencia con bailar natural? es que ahí no hay reglas, tú te mueves como quieras mover tu cuerpo, no importa si estas dentro o fuera de la música bailas y te mueves al ritmo de lo que tú sientes, lo que tu escuchas y eso es muy lindo, ahora , no necesariamente todas las personas tenemos esa capacidad de definir el tiempo de la música, hay muchas personas que son arrítmicas entonces sienten el ritmo y los tiempos en otro lado, igual la bailan y es hermoso que la sientan, pero eso sería la diferencia de que cuando tu ya practicas la Salsa como una técnica, como una disciplina ya que aprendes todos esos elementos que forman parte del baile.

¿Cómo se manifiesta la sensualidad y la seducción en el baile salsero?

Considero a la sensualidad como elemento natural de la mujer, por lo tanto, no creo que haya ningún baile, donde tú puedas dejar de lado eso; mucho más en la Salsa, porque al ser un ritmo tropical que conlleva mucho movimiento de cadera, de braceos, de hombros y de cabeza, la sensualidad va de la mano conjuntamente con la expresión, nada valdría si una persona posee esa sensualidad pero si no la expresa, sino la saca, o no la expone realmente no sería un baile vivo, energético ni atractivo. Normalmente en la academia enseñamos que las chicas al bailar son las que se deben lucir. La mujer es el punto principal de atención, el hombre en cambio es la guía, el complemento y por tanto el busca que la mujer se luzca, que la mujer realce sus movimientos, su belleza, por lo tanto si no hay eso, no habría ese realce en los bailes.

¿De qué manera defines las categorías “el encuentro del otro” y “la memoria corporal” en el baile?

Bueno, el encuentro del otro o la conexión, lo llamamos en la académica para guiar a los estudiantes pero, en nuestro términos la nombramos más como “conexión”, eso es el encuentro con el otro, la conexión con los otros; tu estas conectando el cuerpo, la mente, los sentidos, la vista, debes tener una conexión con tu pareja, más allá de solo estar bailando en pareja, porque la guía (hombre) al compartir una canción te demanda a que estés en cuerpo y en alma en esa canción si es

que en realidad estas sintiendo, o en realidad estas bailando, y si sobretodo amas lo que estás haciendo, inmediatamente te conectas directamente con esa persona. En los salseros pasa algo muy lindo, tu acabas de bailar una canción con una pareja y te abrazas es como que no he podido percibir ese acercamiento en otros bailes, tú vas a otra discoteca que ponen música más comercial y no es que se acaba el reggaetón y te abrazas; en la Salsa si pasa eso porque justamente es eso, no solo es tu cuerpo, sino tu alma que se está conectando con la otra persona, entonces es un momento muy grato que tú lo demuestras con un abrazo o una sonrisa.

La memoria corporal, por otra parte, muchas personas lo dominan de manera más natural, es un dominio y un lenguaje corporal en general, y eso, no solo se nota bailando sino incluso cuando las personas hablan, tienen varias formas de expresarse con el otro, de manera positiva, alegre o hasta triste y esas personas tienen más conocimiento e identificación de sí, de ese lenguaje articulado que cuando bailan se logra conectar con ese lenguaje. Y las que no poseen este conocimiento, esa memoria en nuestra academia nos preocupamos, ya que tu cuerpo debe decir lo que está sintiendo, y tu cuerpo por sí solo -en este caso cuando baila solo o en pareja- es quien maneja los movimientos por su conciencia y memoria corporal, el cuerpo es una guía, y a través de esta memoria corporal, además que esto proporciona una libertad de movimiento y la facilidad para ser guiada/o, no solamente con la persona que repasa el baile sino con cualquier persona ya que tu cuerpo domina todo eso.

¿Existe una conexión física entre un bailarín y un bailador?

Totalmente, de hecho es mucho más fácil. Si es que tú ya naciste con ese sabor y eres muy rítmico, los que perciben tu baile, te dicen ¡oye que lindo que bailas! ¿Tomaste clases o algo? -¡No nunca!- entonces esas personas tienen la habilidad y perciben mejor la música y los movimientos, desde chiquitos escuchan y tienen la capacidad de manejar su cuerpo y los tiempos y entender su lenguaje corporal, no necesariamente porque lo estudiaron. Este lenguaje se diferencia y se convierte en un *plus* para la persona que llega a la academia, siendo mucho más fácil enseñarlas porque ya comprenden el ritmo, y nos evitamos de explicar la parte técnica, por ejemplo, esta pierna debe salir a en el primer tiempo de la música, tu brazo debe salir de esta manera y en este tiempo, además que pueden apasionarse más rápido del baile, porque sienten más la música, es decir ya la tienen ahí, presente.

ANEXO 2: Entrevista Alexis Chontasi
Integrante del grupo de Salsa “La Vieja Calle”
21 Marzo 2013

¿Cómo se conforma el grupo “la Vieja calle?”

La vieja calle se conformó hace unos cuatro años. Unos amigos y yo, hicimos unos ensambles, como los llaman en el conservatorio o en las universidades de música, y la idea fue hacerse un grupo pero dentro de un concepto diferente, entonces, nos gusto mucho la idea de crear Salsa Clásica.

Musicalmente, ¿Cuál fue su inspiración?

La idea al inicio, fue representar lo que escuchábamos en ese momento, en nuestra época podríamos decir y lo que siempre ha sido inspiración creo para todos: Rubén Blades, Héctor Lavoe, La Fania, veíamos también bandas nuevas, como la 33, Sobre control, etc., Estos nuevos estilos eran los que nos llamaban la atención y estábamos decididos ir por ese lado.

¿Cuántos integrantes pertenecen al grupo?

Actualmente somos 12 músicos, necesarios para conformar una orquesta y lo que nos gusta hacer que es música en vivo.

¿Qué línea musical prefieren?

La Salsa Clásica, el ritmo de cabeza nuestro. Y si dentro de la Salsa hay distintos estilos o caminos, como la Salsa comercial, la Salsa romántica, la Salsa urbana -que se la llama ahora ¡no sé por qué!- eso de mezclar la salsa con el reggaetón y ese tipo de cosas, bueno no es de mi gusto. En algunas conversaciones con otros grupos como Mala Maña, hemos debatido esto del término salsa “urbana” y no creemos que deba ser llamada así por el reggaetón sino, hablar de un estilo urbano por el hecho de su cotidianidad, por la gente, por los problemas sociales, por la calle.

¿Qué significa la Salsa para ti?

Para mí se ha convertido en mi forma de vida. Trabajo en esto de la orquesta, o sea, la mitad de mi vida es esto. Ahora es la mitad de mi vida porque estoy estudiando, porque cuando termine va constituir casi toda mi vida.

¿Cómo ves la situación de la música Salsa en Ecuador?

La salsa en Ecuador creo que está en un proceso de nacimiento y crecimiento. Hay orquestas que ha pegado muy fuerte y que han salido del país. No ha existido mucha creación, en cuanto a la Salsa pero creo que ahora estamos en un tiempo muy bueno. Héctor Napolitano siempre ha hecho un poco de Salsa, de Son y es muy reconocido y son creaciones del él.

Y actualmente tenemos al grupo “La Mala Mañana” es un referente muy grande, ya tiene su disco, y están sacando nuevos temas compuestos por ellos mismos.

¿Cómo figura la Salsa en Quito?

Por ejemplo, ahora que hemos tocado en algunos lugares de Quito, creo que *es la fiesta que le faltaba*.

A mí siempre me ha gustado el rock, de chamo fui punkero incluso, y que bacan que era el ir al mosh, bailar el ska, bailar reguee, pero, cuando llega una orquesta de Salsa, definitivamente es la fiesta, entonces todo el mundo se para a bailar, no importa si eres reguetonero, roquero, punkero.

Hemos tocado en la concha acústica que es para metaleros y todo el mundo baila. Yo creo que es la fiesta, pero va mucho más allá. Este tipo de géneros urbanos, el hip hop, metal y otros, la mayoría no se puede bailar en pareja, y no es una cuestión sexual sino de pasarla bien es chévere bailar con una mujer, con una pareja. De igual manera, la mujer disfruta mucho bailando y se va formando un ambiente chévere de confianza y conocimiento. Es entonces que el baile no se convertiría solo una cuestión sexual sino cuestión de disfrute junto a la persona que está en la orquesta.

Bueno otra de las razones que la Salsa a tomado un giro diferente en Quito, es que como sabemos, es una sociedad contestataria y tiene sus vuelos por izquierda, entonces dan valor a la música que tiene sentido, coherencia, además, que la gente escucha y se identifica y hasta el baile se vuelve mucho más consciente.

¿Cuáles crees que son las características de la Salsa en Quito?

Las personas que hacemos Salsa nos basamos en todo lo que fue FANIA; la Mala Mañana, el Mango Negro, el Bullerengue, no me recuerdo más y, nosotros la Vieja Calle, expresamos la fuerza que tenía la Fania que le quitó un poco ese proceso de la salsa romántica y ahora lo que queremos es ponerle nuestro sonido, como nosotros lo vemos, como lo vivimos en la capital, pero siempre un sonido muy fuerte.

Una de las ideas que se conversar con los muchachos que entran a la banda, es la que quiero crear una Salsa Hardcore, o sea una salsa que sea muy fuerte, que los metales se toquen fuerte, que tenga mucha energía y que sea muyailable, que se hagan muchos cortes para que se sienta lo que queremos expresar.

¿Cómo ves la influencia de la música Latinoamericana en sus distintos contextos dentro de la Salsa en Quito?

Creo que nosotros somos fruto de muchos procesos musicales y políticos muy grandes, y simplemente eso ya nos hace muy distintos y eso creo que se representa en todo, como te digo en la Banda no es que seamos salseros todos, sin embargo, tenemos un conocimiento de otros géneros como la trova y cantantes como Silvio Rodríguez, Atahualpa Yupanqui entre otros, entonces todo ese proceso ha ayudado para que la Salsa acá sea distinta.

Hay mucha gente que solo cree que la Salsa es la mulata bailando con un tambor y otro tipo de instrumentos. Sin embargo, suena mucho más que eso. Se siguen manteniendo los elementos musicales, y tradicionales del ritmo, pero la concepción en Quito si ha cambiado desde la perspectiva, que en la cultura quiteña hay otras fuertes influencias como rock, rock argentino, heavy, trash y creo que la mayoría venimos de ese proceso, por otro lado tenemos el jazz, y otros que han compensado con una Salsa ya no pura.

¿Se podría considerar a Quito como un escenario de alto nivel Salsero?

Ahora sí, creo que sí. En mi experiencia musical y como espectador de la Salsa, creo que hay mucho nivel. La mayoría de músicos que me encuentro en los conservatorios, en las universidades, en las presentaciones todo ellos les gustan la Salsa porque no es una música fácil, es compleja, y a los músicos obviamente les gustan los retos, y se proyectan para introducir su talento en la Salsa. Músicos de primer orden, tienen mucho nivel para emprenderse a este ritmo de la Salsa.

Después del Jazz es otro de los ritmos más complejos, y bueno no podemos desvincularlo porque la Salsa nace parejo al Jazz. En los años 50-60, las famosas orquestas las big band que realizaban jazz también hacían música latina, no se llamaba Salsa, pero realizaban música latina, de ahí toman estilos de improvisación, y la salsa nunca se ha alejado de eso. Incluso en el jazz hay un elemento que se llama *Jam session* (sensaciones libres) para improvisar y en la salsa se llaman *descargas*, entonces ya no se toma un tema en específico, sino se agarra un son montuno un ciclo de acordes y dale. Y se abre libre para que improvise el cantante, el piano, las coristas, la conga, todo y es muy complejo.

¿Crees que el escenario quiteño puede dar cantantes u orquestas de gran valor musical?

Yo creo que sí. Como te digo, en mi experiencia como músico, la Salsa pega. Lo que creo que las orquestas que han estado antes de nosotros, si es que las hubo ya no recuerdo muy bien, creo que atacaron mal. Alguna vez alguien me dijo, cuando recién nos conocían, que se imaginaba que yo tenía por lo menos unos 50 años, porque cuando la gente escuchaba que se presentaba un grupo cantando Salsa en un concierto en vivo, se imaginaban que éramos viejitos porque tenía esa visión de que los cantantes y músicos salsero eran solo mayores de edad, y ustedes todos son unos chamos de 25, me dijo, fue chistoso.

Lo que nosotros pretendemos, nuestro objetivo, es que la Salsa sea dirigida también a las generaciones jóvenes con otro tipo de gustos musicales, como decía, hopperos, reguetoneros, rockeros, que sea abierto para todos en un sentido de unificación y para todo target.

Otro de los aspectos que digamos complica que se abran los escenarios es lo económico. En este sentido no es fácil dar de comer a mucha gente, y creo que es uno de los factores que la gente no se anima a conformar una orquesta, ya que es difícil, para eso me hago un trió y gano doscientos dólares y ya, pero una orquesta a lo menos de doce es complicado, al menos cuando inicias y no tienes nada grabado ¡ni un nombre! es difícil, y salir aun más. Entonces el objetivo de una orquesta que venga desde abajo, es que siga por abajo junto con la gente, la misma idea del rock, la misma idea de las culturas urbanas pero desde la Salsa, sin venderse, quitándose esa idea de la formalidad, pero eso sí el respeto ante todo. Otra de las razones es provocar una confianza única entre la gente y uno, que logren identificarse, que se logre una relación de panas, que haya una confianza para que la gente te pida una canción, además es importante la unidad entre otros artistas.

ANEXO 3: Entrevista Hugo Osorio
Director de la Academia “Estudio Nacional de Baile”
24 de Abril 2013

¿Cuánto tiempo lleva la Academia “Estudio Nacional de Baile”?

La Escuela lleva ya cuatro años. Con mucha alegría por compartir con los quiteños los conocimientos de este gran ritmo, que es la Salsa. Además, también enseñamos otros estilos de baile como la Bachata, la Salsa caleña, Salsa Fusión 1 (on 1), Salsa Cubana y otros estilos.

¿Con qué propósito se fundó la Academia?

El principal propósito fue difundir la Salsa en Ecuador. Otra de las motivaciones fue el de impulsar la actividad físico-mental además, de promover la interacción social y fomentar cultura salsaera.

¿Cómo ha sido el desarrollo de la Academia en la ciudad de Quito?

Es impresionante la acogida, ha sido bastante la verdad. A pesar de no ser una ciudad netamente salsaera, el género ha tomado mucha fuerza, cada vez hay más personas que ingresan en las prácticas de la Salsa.

Hemos realizado también, eventos importantes, gracias a la colaboración del Teatro Sucre y la organización de la Academia en donde, hemos presentado eventos por las fiestas de Quito, donde traemos a bailarines reconocidos y profesionales que interpretan y brindan su baile, como también, performance en donde se fusionan ritmos tradicionales Ecuatorianos con el estilo salsaero.

Otra de las alegrías que hemos tenido, es la participación de Congresos de Salsa importantes en el país. Ecuador Salsa Open 2012: 1er lugar; internacionalmente hemos sido premiados con: Congreso de Salsa en Puerto Rico, 3er lugar; Miami “Wold Latin dance cup”. Vicecampeones en el 2012; hemos participado en el mundial de Salsa en Cali Colombia cuatro veces uno de los eventos más reconocidos en el mundo, y el cual quedamos 3er en el mundo, donde por primera vez un equipo que no sea de Cali ingrese a la final dentro de 80 equipos.

Como profesional del este impactante ritmo, ¿Cuáles son las características principales de todo baile salsaero?

Bueno. Hay bastantes formas de bailar la Salsa, el estilo cubano, colombiano, nuyoricans, puertorriqueños, entre otros, pero generalmente, los pasos se marcan a través de giros y tiempos determinados.

¿Cuál es la diferencia entre baile natural o amateur y el baile profesional?

La técnica es la que hace la diferencia, ya que se manejan tiempos que son lo que entran en los movimientos ya establecidos, pero siempre está acompañado de la idea de que la gente disfrute la Salsa que es un estilo que se hizo para eso, para que la gente lo goce, esa puede ser una de las semejanzas que tiene el baile natural y el baile que lleva la técnica.

¿Qué movimientos corporales dentro de la Salsa llevan más énfasis y cómo se manifiesta la sensualidad y la seducción en el baile en pareja o individual?

En las mujeres, definitivamente las caderas, los brazos y el manejo del rostro, y en los hombres se ejecutan mucho, el movimiento de pies. En especial el hombre es la guía de las mujeres.

Y bueno, la guía del hombre y los movimientos estilizados de la mujer generan una interpretación muy sensual. La chica debe tener mucha coquetería con quien baila y con el público.

¿En qué tiempo se ejecuta el baile de la Salsa y que quiere decir llevar el “compás”?

Todos los géneros musicales se manejan en ocho tiempos, todos, pero en la Salsa se marca el tiempo 1 en algunos estilos y en otros se desarrolla el tiempo 2.

Llevar el compás es aquel ritmo que se ejecuta en el octavo musical, como lo decía, dependiendo el estilo que se maneje, el tiempo 1 o el tiempo 2.

¿Cuál es la importancia de manejar los espacios o los desplazamientos y distancias del cuerpo?

Todo depende de cómo este conformado tu performance o de lo que quieras expresar al momento de bailar Salsa. Hay Salsa romántica que se debe bailar bien pegados o Salsa mucho más dinámica que se maneja a una distancia prudente pero con bastante desplazamiento por el espacio que tienes.