

Cuerpo, baile y canon cultural

Por: Alejandro Ulloa Sanmiguel

Profesor Titular Escuela de Comunicación Social
Universidad del Valle
Cali, Colombia
E-mail: ausa52@hotmail.com

Resumen:

La ponencia se concentra en la existencia de un canon estándar a nivel internacional en el baile de la música salsa. Se describe la naturaleza de ese canon y su relación directa con el ritmo de la clave cubana, en tanto que los bailarines comienzan su “actuación” en el segundo tiempo del compás. El primer tiempo corresponde a un silencio que no se marca en el baile. Este canon asumido no sólo por los cubanos, sino también por los bailarines puertorriqueños y *nuyoricans*, se impone como el modelo hegemónico. Frente a él se destaca el surgimiento de un canon diferente entre los bailarines de la salsa en Cali, ciudad con una fuerte tradición popular en el baile de esta música, donde los bailarines comienzan en el primer tiempo del compás y no en el segundo. Se describen las características del “Estilo Clásico Caleño”, que no está regido por los tiempos de la clave cubana. Se explican las posibles causas histórico- culturales del fenómeno en esta ciudad, que recibió grandes influencias tanto de Cuba como de Puerto Rico y de México, mediatizadas por la industria discográfica, la radiodifusión y el cine. En esas mediaciones estaría el origen de la diferencia.

Palabras Claves: Baile / Bailarines / Canon

Abstract:

The text concerns about the standard and international dancing canon of salsa music. It describes the characteristics of this canon in relation with the Cuban clave. In this canon the dancers in Cuba, New York, Puerto Rico, begin on second time of the compass (“on two”). By other side, in Cali Colombia, the dancers begin on the first time (“on one”) and display a new canon called “caleño’s classic style”. The text describes the cultural history of this new canon.

Key Words: Dancing / Dancers / Canon

El Baile, Cuerpo Y Acontecimiento

Esta ponencia presenta un análisis descriptivo del baile de la salsa en Cali, donde durante la segunda mitad del siglo XX se ha configurado como un lenguaje no verbal, desarrollado por bailadores y bailarines de los sectores populares de la ciudad. Se destacan los modos de bailar la salsa (y en particular lo que he denominado “El estilo clásico caleño”), con los que se ha configurado un imaginario que desde los años 70 se asocia a una identidad de la ciudad considerada como capital de la salsa. La ponencia se deriva de un programa de investigación titulado EL BAILE: UN LENGUAJE DEL CUERPO, del que ya existe un libro publicado con el mismo nombre.

Antes que un objeto, el baile es un acontecimiento. Un acontecimiento móvil, fluido en el espacio y efímero en el tiempo. Dura lo que dura una canción. A diferencia de la música que está construida sobre el tiempo, el baile al igual que la danza, se realiza simultáneamente en tiempo y en el espacio como lo dijera Curt Sachs. Es por eso mismo, difícil de aprehender racionalmente y más difícil aún representarlo gráficamente. Aquí nos ocuparemos del baile de la música popular bajo el formato de la pareja enlazada para el que el baile constituye un sistema de comunicación no verbal que propicia otra forma de expresión independientemente del lenguaje verbal. A través de él los bailadores se comunican intercambiando códigos y significados sin necesidad de las palabras. No es necesario que las personas hablen el mismo idioma para que puedan reconocerse y experimentar sensaciones, habilidades y saberes que se comparten en la danzante interacción de los cuerpos. Más aún, podría decirse que tanto a nivel de la subjetividad de los bailadores como de su expresión kinésica, hay contenidos que no pueden comunicarse con palabras. Por eso 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.

El Baile: Kinesis Y Proxemia

Como sistema semiótico el baile está constituido por dos códigos fundamentales: la kinesis y la proxemia. Esos códigos, no escritos sino actuados, son los de la gestualidad y el movimiento (la kinesis) y la proxemia o sea la significación social de

las distancias corporales involucradas en el acto de bailar. Los códigos primarios kinésico y proxémico se complementan con un código secundario derivado del sistema verbal a través de un repertorio léxico o una nomenclatura que nombra los pasos, figuras, coreografías, estilos y formas de bailar.

En el baile de la pareja enlazada –objeto específico de nuestro análisis- la kinesis se manifiesta en movimientos articulados como unidades significativas. El baile es un juego permanente de articulaciones, ensambles y acoples corporales compartidos, necesarios para poder interactuar. En eso consiste el código. En principio, el código kinésico está conformado por tres grandes componentes. Uno el conjunto de acciones que integran una secuencia lógica y cronológica previa al baile. La primera consiste en la invitación a bailar; es la propuesta de un contrato que se acepta o se rechaza, y que en una sociedad patriarcal como la nuestra reproduce la concepción androcentrista del mundo, propio de la cultura occidental. Dos, el repertorio de pasos, gestos y movimientos del cuerpo en un sistema de acoples y sincronizaciones por las manos, por los pies, que conforman las acciones del baile propiamente dicho y que propician los desplazamientos fluidos en el espacio. El tercer componente se refiere a las partes del cuerpo donde recae el énfasis en determinados momentos del baile, énfasis que está a su vez relacionado con la marcación de los acentos musicales. Mientras en algunas culturas y modos de bailar el énfasis recae en el tronco, la cintura y las caderas, en otros el énfasis se desplaza hacia los pies.

Si admitimos que el baile es un lenguaje y con él podemos comunicarnos sin necesidad de las palabras, podemos admitir entonces que el baile entre la pareja equivale a un diálogo de los cuerpos que “hablan”. Y como en todo diálogo, (siguiendo el modelo del análisis conversacional) hay por lo menos un inicio, una tomada de turno, un tópico que cambia y un cierre, en el baile también podemos identificar esta secuencia, si retomamos el conjunto de acciones y el repertorio de pasos que conforman el código, materializado en la performatividad del cuerpo.

El código proxémico

Una vez definida la pareja enlazada y su kinesis, el código siguiente corresponde a la distancia de los cuerpos. Pueden identificarse dos extremos: desde la distancia íntima de dos cuerpos que se pegan literalmente, hasta la distancia máxima determinada

por la extensión total del brazo, o la separación y el desprendimiento de la pareja a una distancia mayor.

Este conjunto constituye el código proxémico, o sea, la regulación y el control del espacio en su dimensión simbólica y su significación social.

Para el caso de la danza y el baile, la distancia y la posición de los cuerpos no ha sido la misma a lo largo de la historia, como lo demuestra la historia de la danza y el ballet (Salazar 1949). Las referencias históricas nos permiten pensar también que el formato de la pareja enlazada frente a frente con la distancia íntima, en Latinoamérica y el Caribe, es un fenómeno resultante del sincretismo histórico cultural entre expresiones europeas y africanas en el nuevo mundo, en una sociedad republicana, regida ya no por la aristocracia y la nobleza sino por la creciente influencia del capitalismo internacional y las tensiones culturales propias de la sociedad burguesa. Finalmente, la pareja enlazada y cerrada se desarrollaría a lo largo del siglo XX, bajo diversas modalidades, en el baile del bolero, del tango, del maxixe y el samba brasileiro, del son cubano, del merengue, y de la salsa, entre otros. Los nuevos bailes populares urbanos del caribe, América Latina y el Brasil desplazan definitivamente las danzas europeas (la polka, el minué, el vals) y reducen al mínimo las distancias que separan a los bailarines, como bien lo ilustra la descripción hecha por JFG a comienzos del siglo XX, del baile del maxixe en Río de Janeiro, tal vez el primero en propiciar el máximo acercamiento de los cuerpos en esta parte del mundo.

El baile: la metáfora del tiempo

A diferencia de la danza folclórica asociada generalmente a la representación mimética de alguna práctica social (la siembra, la cosecha, la guerra, la caza, la seducción) el baile de la música popular no representa un objeto externo a él, ni una práctica ni una acción cualquiera, ni siquiera representa el acto de caminar que parecería lo más obvio. Su finalidad no es mágica ni religiosa, ni su propósito está en imitar un mundo real o imaginario. Su razón de ser radica en el goce propiciado por la sincronización entre la pareja enlazada con la música y el ritmo. Tal vez en rigor, la única representación que puede atribuírsele al baile, (al baile de ciertos géneros como el tango, el son, el cha cha chá, el danzón y la salsa) es la representación del tiempo

rítmico, del tiempo musical. El baile es, tal vez, su única metáfora posible, la perfecta metáfora del tiempo.

Bailes, bailadores y bailarines

Si ya definimos el baile como un sistema de comunicación no verbal y como un acontecimiento donde se proyectan las relaciones sociales, ahora establecemos una distinción entre bailarines y bailadores, para designar como bailadores a quienes gustan del baile como una práctica lúdica ligada al ocio y el buen uso del tiempo libre, realizada por el placer que provoca y por el deseo o las intenciones que lo motivan, sin pretensiones de profesionalismo, ni de participación en el espectáculo del show business, aunque subyace el interés de trascender las rutinas funcionales de la cotidianidad.

Llamaremos bailarines a una clase de bailadores que asumen el baile no sólo por el placer que provoca, sino como una práctica profesional, sometida a ejercicios de enseñanza-aprendizaje formalizados, a ensayos, talleres y otras modalidades pedagógicas con el fin de presentarse en espectáculos públicos o privados, bien sea como solista, o como integrante de una escuela, un grupo o una compañía artística, ejerciendo una profesión de la cual se puede obtener alguna rentabilidad económica y simbólica.

Por esta vía, el bailarín se inserta en un mercado del espectáculo y en un campo de prácticas donde comparte con sus pares (compañeros y rivales) las oportunidades y las tensiones propias del entorno, así como compite por la disponibilidad de los recursos que se juegan en el mercado existente, dentro de una pequeña o gran industria cultural. Un bailarín comienza siendo un bailador, y un bailador puede llegar a ser bailarín si se lo propone y si tiene las condiciones para serlo. Por otro lado, un bailarín lo es en tanto logra una competencia (es decir, una capacidad creativa y no sólo una habilidad técnica) que exhibe ante sus pares y ante los públicos que lo avalan y lo reconocen. Pero así mismo, por fuera de ese rol en los escenarios del mercado y el espectáculo, el bailarín se torna un bailador más cuando participa de la rumba, desligado de su función “mercantil e institucional”. Otra diferencia entre ambos consiste en que el bailarín baila para un público ante el que exhibe sus cualidades y virtudes, mientras que el bailador lo hace fundamentalmente para sí y su pareja.

Podemos pensar en una tercera categoría (“el bailón”¿?) para designar al bailarín que se somete a una pedagogía formal, pero no necesariamente para actuar en el show business ni integrarse al mercado del espectáculo, sino para cualificar sus habilidades y desempeñarse mejor en el baile convencional.

La distinción entre bailarines y bailarines, en tanto roles sociales, es universal y bien puede analizarse en casos como el baile de la salsa, el tango o el samba brasileño. Ahora bien, las relaciones entre ellos suelen ser más complejas puesto que los bailarines provienen de los bailarines que, insertados en una tradición dancística, (como el baile de la salsa en nuestro caso) no sólo se profesionalizan sino que contribuyen con su práctica al desarrollo del baile, a su recreación estética como un lenguaje artístico altamente elaborado y diferenciado del baile convencional.

La conjugación histórica, entre bailarines, bailarines y tradición bailable en una ciudad como Cali, dio lugar a diferentes modos corporales de asumir los géneros que integran la salsa, (diferentes maneras de bailarla) a lo largo de la historia de esta música en la historia moderna de la ciudad. Entre ellos sobresale el que denominaremos el “Estilo Clásico Caleño”, con el cual los bailarines han incursionado, desde los años 70, en los escenarios internacionales, en concursos, congresos, películas y festivales.

El Baile De La Salsa: Pasos, Figuras y Coreografías

Con el fin de analizar las unidades básicas del movimiento danzario y la kinesis proponemos la siguiente terminología descriptiva: **Pasos**, son aquellos movimientos que se ejecutan con los pies, complementados con gestos y movimientos de otras partes del cuerpo. Una secuencia articulada de pasos con sus complementos constituye una **Figura**, y una secuencia organizada de figuras da como resultado una **Coreografía**. Tanto en los pasos como en las figuras y en las coreografías están presentes ademanes y gestos expresivos de caracterización con el rostro, los ojos, la sonrisa, o mediante el énfasis en algún segmento del cuerpo, que denominamos **visajes**, como se le llama entre algunos bailarines.

La salsa en Línea

En la escena internacional del baile espectáculo de la salsa se reconoce una forma estandarizada que consiste en realizar una serie de figuras manteniendo un eje de

desplazamientos en sentido horizontal, quedando de perfil ante el público. Los bailarines cambian de posición mediante una figura básica, el “cross body lead” en la que el hombre pasa a la mujer del lado derecho de él, al izquierdo. Este movimiento puede repetirse varias veces, y aunque se ejecuten diversas figuras intermedias, la salsa en línea siempre se inicia y termina con esta figura básica.

La expresión “Salsa en línea” es oriunda de New York; hace parte de la jerga especializada de los bailarines profesionales y no es propia del saber común de los bailadores caleños. Al igual que los términos descritos anteriormente, esta expresión pertenece a una amplia nomenclatura con la que se nombran estilos y formas de bailar, pasos, figuras y coreografías, aunque algunos de esos nombres son creaciones particulares de las escuelas de baile.

El Casino y la Rueda de casino

A diferencia de la salsa en línea existe una forma de bailar que nace en Cuba en la década de los cincuenta, conocida como Casino y Rueda de casino, que consiste en bailar circularmente, diseñando un variado repertorio de figuras que tienen su respectiva denominación.¹ El casino, que es el baile de pareja, da origen a la rueda de casino como una danza colectiva que gira en sentido contrario a las manecillas del reloj, orientada y dirigida por un líder, miembro del grupo, que influenciado por el ambiente, el contexto de la música y el baile, marca la pauta de las figuras a seguir por los demás integrantes. En este como en otras formas de baile popular, en interacciones formales, el hombre toma la iniciativa y marca el paso a seguir por la mujer.

En la rueda de casino, el líder, que puede ser una mujer, propone a manera de juego, desafíos a sus compañeros para ejecutar determinados movimientos danzarios, que ponen a prueba la habilidad y el conocimiento de los bailarines.

Aunque inicialmente esta forma de bailar (originaria de algunos clubes de La Habana) se desarrolló sobre todo en torno al cha cha chá², hoy en día se baila fuera de Cuba con géneros como el merengue, la bachata, la tecnocumbia, entre otros.

En Cali, el casino y la rueda de casino se introdujeron hacia 1999 por la Compañía Artística Rucafé que hoy en día tiene una escuela de baile con proyección en otras ciudades del país y ha creado un repertorio aproximado de cien (100) nuevas figuras de diferentes grados de complejidad para la rueda de casino. Su desarrollo ha generado una nueva forma de bailar la salsa en la ciudad por parte de algunos sectores

de clase media que han aprendido en esta escuela. Por otro lado ha influenciado a las escuelas de baile de salsa, de origen popular, cuyos estilos han sido permeados y en algunos casos enriquecidos por los pasos y figuras provenientes del casino particularmente por movimientos del tronco y la cabeza y la realización de figuras circulares.

“Hay una discusión en el”... baile³

En el ámbito internacional de las escuelas de baile ha surgido una polémica en torno al modo de bailar la salsa, como una única forma, universal y estandarizada, que se basa en la estructura rítmica de la clave ya sea ésta en la secuencia 1-2-3 1-2 (3 X 2 la clave del son en compás de 2 X 4 o de 4 X 4) ó 1-2 1-2-3 (2 X 3 la clave del guaguancó). Así por ejemplo, los cubanos, creadores de la clave, (del instrumento y de la estructura rítmica para la creación musical) bailan la salsa siguiendo la clave del guaguancó, comenzando por el segundo tiempo del compás. El primer tiempo de cada compás corresponde a un silencio que no se marca en el baile. Este patrón dancístico constituye un canon (caribeño) que rige igualmente para los salseros puertorriqueños, neoyorquinos y *nyoricans*, canon que se exhibe tanto en el baile espontáneo como en concursos o festivales y que llamaremos “El canon internacional del baile de la salsa” y que se expresa kinésicamente con una tendencia al desplazamiento lateral en sentido horizontal derecha izquierda y no tanto en el eje vertical hacia delante o atrás.

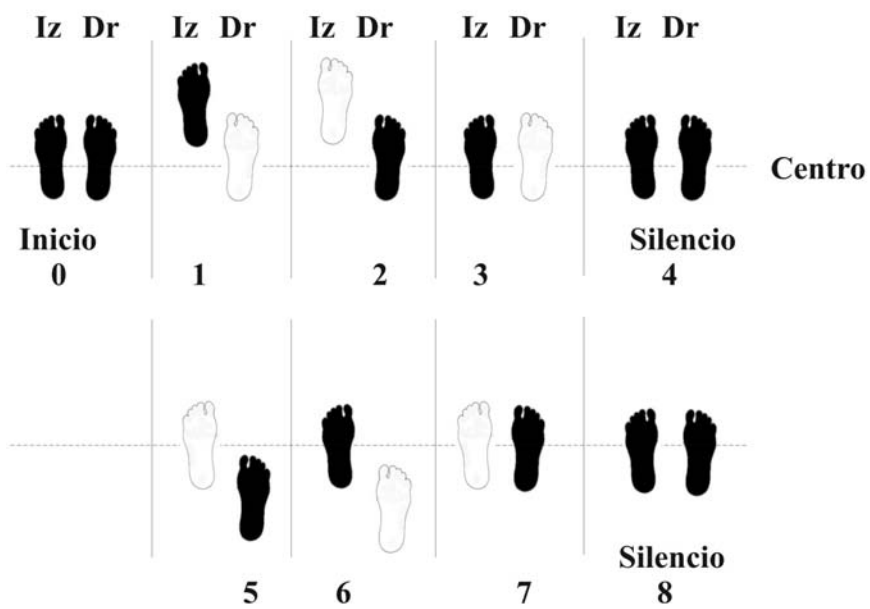
Las siguientes notaciones describen ese canon con sus variaciones:


Clave :

1	2	3	4	1	2	3	4
}	♪	♪	}	♪	♪	♪	♪
2				3			

EL CANON INTERNACIONAL DEL BAILE DE LA Salsa

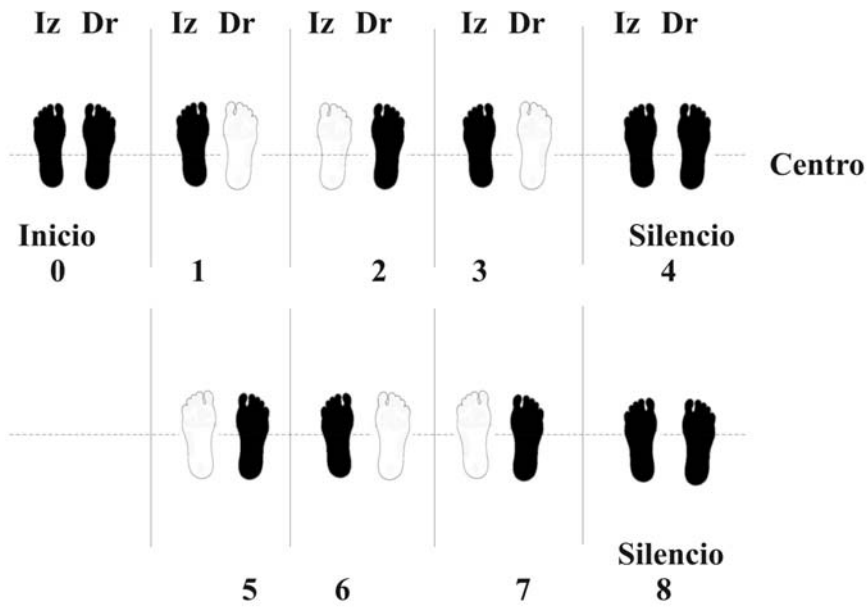
Paso básico adelante y atrás:




 Pie donde recae el peso del cuerpo.

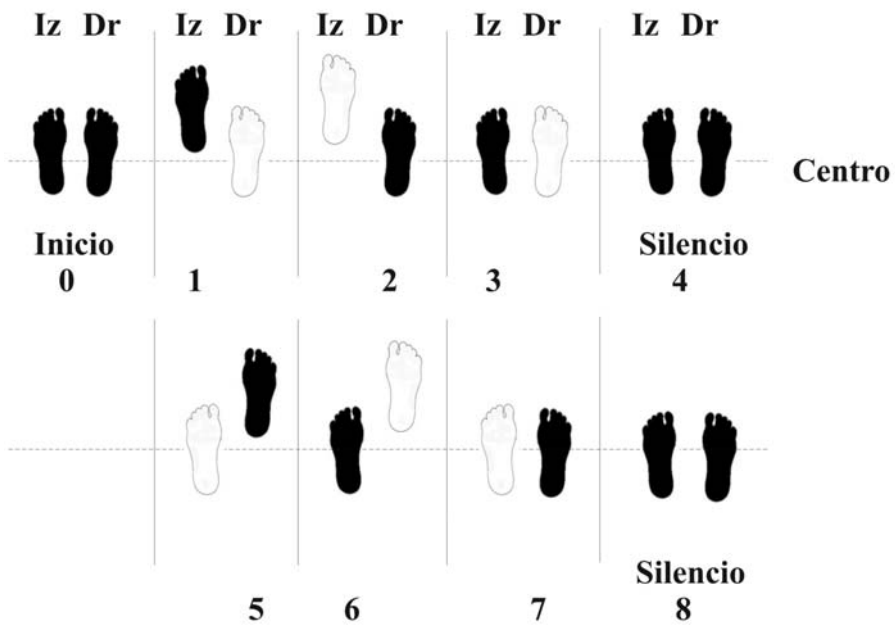
VARIACIONES ESTILÍSTICAS


Básico al lado al lado:



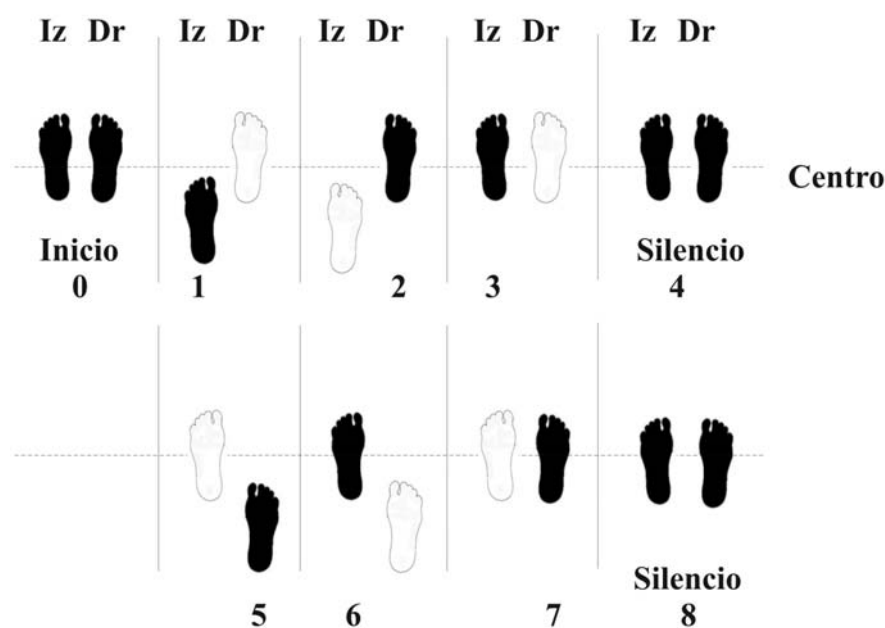
 Pie donde recae el peso del cuerpo.


Básico adelante adelante:



 Pie donde recae el peso del cuerpo.

Básico atrás atrás:



 Pie donde recae el peso del cuerpo.

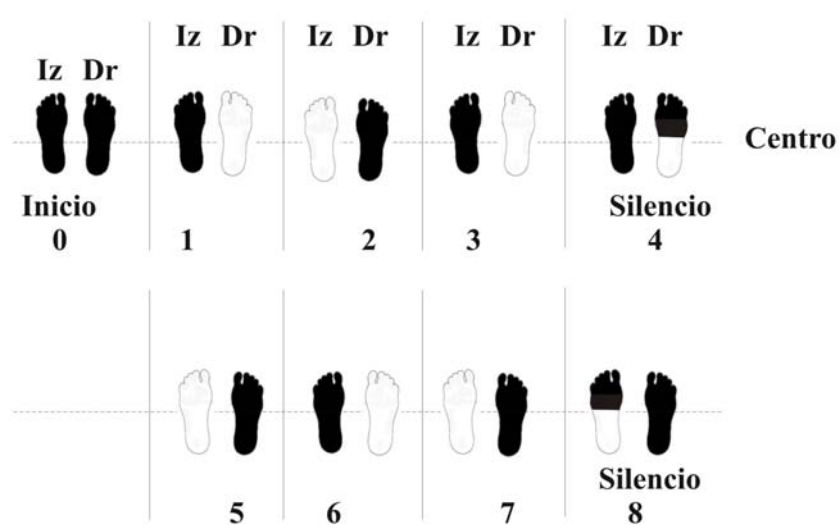
El Baile Caleño De La Salsa



Aunque en Cali confluyen diversas maneras de bailar esta música, que constituyen un complejo dancístico (el “guateque”, el “cobao”, el “pasito cañandonga”, y sus posibles combinaciones) seleccionamos para el análisis el “Estilo Clásico”, creado en Cali en las décadas del 40 al 70 y continuado hasta hoy en los cuerpos de la vieja guardia salsera, que se recrea diariamente en bailaderos, viejotecas y en las 50 escuelas de baile que existen en la ciudad.

Dicho estilo se fraguó en el baile del son y la guaracha de antaño, en los arrebatos del mambo y el guaguancó, en las cadencias del bolero y el cha cha chá, y después de los 60 se renovó con el apogeo de las pachangas, los saltos del bugalú, la suavidad de la guajira y el feeling del son montuno, agrupados todos bajo el nombre genérico de salsa. Desde entonces ese lenguaje se irrigó por los barrios populares de Cali, se arraigó en las generaciones que lo crearon, lo desarrollaron y lo legaron a sus descendientes y a la ciudad que les dio vida.

Ahora bien, con respecto al “Estilo Clásico Caleño”, nuestras observaciones in situ nos revelan un patrón sistemáticamente distinto al canon internacional, pues no se comienza en el segundo tiempo sino en el primer tiempo del compás donde está marcado el acento en la salsa. El cuarto tiempo corresponde a un silencio que no se marca como silencio sino con un pique (o un tap) de uno de los pies, en el mismo lugar, o bien desplazándolo hacia delante o atrás, hacia los lados, o también, indicándolo con otra parte del cuerpo (los brazos, la cabeza o la cintura).

Diagrama del baile caleño de la salsa:



-  **Tap:** Marcación con la punta del pie.
-  **Pie:** Donde recae el peso del cuerpo.

Este patrón obviamente no coincide con el canon de la clave usual de la salsa, razón por la cual, los bailarines caleños han sido considerados, en el ámbito internacional, como poco ortodoxos a la hora de bailar la salsa, aunque se les reconozca su gran habilidad para improvisar, así como se aprecia la diversidad de pasos, figuras y coreografías que realiza, diferentes de los que caracterizan a los bailarines de otras nacionalidades de América Latina, el Caribe o Norteamérica.⁴ Incluso se destaca su habilidad para subdividir con los pies los tiempos de la música, de donde se derivan adornos, piques y repiques que enriquecen el repertorio de su estilo, cuando baila siguiendo las descargas de los instrumentos de percusión, o con algunas figuras que

acompañan melódicamente otros instrumentos como el piano o la sección de vientos. Esta característica no es muy común en los bailarines de otras nacionalidades, que son más expresivos en el uso de la parte superior del cuerpo, de la cintura para arriba, particularmente en los giros del tronco, los brazos, la cabeza, el cabello (en las mujeres) y los hombros.

En otras palabras, en la música salsa los tiempos fuertes son el primero y el tercero y ese patrón rítmico rige también para el baile del estilo clásico caleño que comienza por el primer tiempo. Algunas observaciones preliminares nos indican que en ocasiones se cambia del primero al tercer tiempo, sin interrupción alguna en el transcurso del baile. Surgen entonces algunas preguntas: si efectivamente es así, ¿en qué condiciones se produce tal cambio? ¿Comienza sólo en el primer tiempo? o ¿comienza también en el tercero? O dicho de otro modo: ¿qué hace el bailarín en el tercer tiempo?

Estos interrogantes, cuyas respuestas aún no tenemos, son objeto de nuestra investigación en torno a las propiedades y la especificidad del baile caleño de la salsa. Por ahora sólo podemos suponer que en caso de dominar ambos acentos en el baile, estaríamos frente a un estilo único en el concierto internacional, puesto que los estilos conocidos suelen permanecer fijos en uno cualquiera de los cuatro tiempos del compás, y si cambian de uno a otro lo hacen después de una pausa que interrumpe la continuidad del baile. En el estilo clásico caleño, la transición del primero al tercer tiempo se haría de manera fluída y no segmentada, con lo cual se indicaría un rasgo singular de la cultura popular urbana de Santiago de Cali, generado por las interacciones sociales con la música y el cuerpo a través del baile. Ésta es una de las hipótesis de trabajo para verificar empírica y teóricamente mediante la descripción etnográfica y el análisis planimétrico con apoyo en el registro audiovisual.

En conjunto, estas propiedades del estilo clásico caleño, constituyen el baile como un lenguaje, es decir como un saber del cuerpo para el bailarín que es al mismo tiempo conocido por él y desconocido por la conciencia, pues se aprendió de manera espontánea, intuitiva, siendo educado por el entorno sociocultural, antes que de manera formal y escolarizada, que es el aprendizaje posterior a través de un maestro, o una academia.

Este patrón dancístico (on one) presenta variaciones estilísticas (desplazamientos hacia delante y atrás o hacia los lados) que diversifican aún más los modos de bailar la salsa en Cali.

Consideramos que el estilo clásico caleño, con todas sus variaciones, es tan legítimo como los otros, aunque no esté regida por la marcación de la clave. Él representa un modo distinto de asumir el cuerpo, el ritmo y la música, es decir, otra manera de sentir, otra sensibilidad expresada en el baile. Si ello es así, estaríamos más cerca de un rasgo de la identidad construida a través del baile, entendida como la singularidad que surge por relación y contraste con un otro del que nos diferenciamos en un campo estético y en torno a una práctica sociocultural como el baile creado en la ciudad, específicamente por sectores subalternos. Habría que preguntarse por las razones históricas y culturales que dieron origen a este patrón dancístico, a ese rasgo distintivo que nos caracteriza y que no es reconocido como canónico en la escena internacional del baile de la salsa. Una primera aproximación nos lleva a pensar que, en Cali, el aprendizaje del baile, fundamentalmente de la guaracha y el mambo, mediatizado por el cine mexicano de los años 40 y 50, del que aprendieron las viejas generaciones, ya venía con la marcación en el primer tiempo del compás y no con la clave, como lo observamos inicialmente en algunas películas de la época en las que se bailan mambos y guarachas, que no siguen la base rítmica de la clave. En otras palabras, los mexicanos ya habían transformado, en el baile, el modo de bailar original de los cubanos. Y esa matriz dancística fue la que se asimiló en Cali, a pesar de que la música sí era originalmente cubana o puertorriqueña. Y esa matriz se transmitió a las siguientes generaciones en los contextos naturales de la fiesta familiar, la verbena de barrio, la discoteca o el baile en kioscos, terrazas y casetas donde se desarrolló la cultura de la salsa en Cali, a partir de los años 60. Esta es otra de las hipótesis a ser analizada a partir de un corpus fílmico de la “vieja guardia” y del registro audiovisual contemporáneo con las imágenes que hemos grabado en los salones de baile en la ciudad de México, donde a nuestro juicio se conservan formas y estilos de aquellos tiempos, en el modo de bailar la guaracha y el mambo, además del danzón, que constituye un caso sui generis en las ciudades de México DF y Veracruz.

Otra de las razones que explicaría la adopción y arraigo de ese patrón bailable es la ausencia física y simbólica de la clave, de las tumbadoras y el bongó en los mismos espacios de la fiesta popular caleña, lo que configura una situación similar a la

vivenciada por los mexicanos. Por otro lado, tales instrumentos y muchos otros con los que se produce la polirritmia de la música cubana y puertorriqueña, han estado presentes en esas islas, desde los tiempos de la esclavitud, hace ya varios siglos, incorporados inicialmente a la vida cotidiana de negros y mulatos en la sociedad colonial y posteriormente, durante la república, ampliado a otras capas de la población, en un proceso que viene desde los albores de la modernidad hasta nuestros días. Históricamente, los instrumentos de la percusión mayor y menor, junto a la gran variedad de idiófonos que participan de la producción musical, fueron integrados de manera natural y decisiva en el entorno familiar, laboral, vecinal, cumpliendo múltiples funciones en rituales de orden mágico y religioso o en la fiesta profana, trascendiendo diferentes espacios a lo largo y ancho del Caribe, sobretodo allí donde hubo esclavitud. Por eso son parte integral de una cultura vivenciada a través del ritmo, del canto y del baile, recreada generación tras generación como bien lo demuestra la historia social y cultural de la música cubana y de la música puertorriqueña. Y ese no ha sido el caso de una ciudad como Cali, donde la recepción de la música a través del disco, la radio y el cine (después de 1930) predominó sobre la producción musical, de modo que el contacto con dichos instrumentos, (sus usos, funciones, timbres y diseños polirítmicos) fue mediatizado por las tecnologías de comunicación que nacieron con el siglo XX. Recepción mediatizada antes que producción en vivo; y reproducción técnica industrializada, antes que creación colectiva y popular, son las marcas que definen nuestra cultura musical a ese nivel. Aunque en Cali hubo esclavitud, no hubo rituales a los ancestros, ni ceremonias a los orichas, ni politeísmo afro, ni santería, ni tambores batá, que hagan parte de nuestra historia local o regional, como para haber sentido y vibrado con la clave desde tiempos lejanos. En Cali, el contacto con la polirritmia percusiva de la clave y sus congéneres, fue un fenómeno posterior a los años 30 del siglo XX cuando se forman los primeros grupos para tocar música cubana. Y su incorporación creciente a los formatos orquestales se dio tardíamente, a partir de 1970 (bajo la bonanza y el apogeo del narcotráfico) cuando se multiplican las agrupaciones de salsa, se intensifica la producción musical, proliferan los conciertos en vivo y en directo, las grabaciones en estudio, crece el mercado del espectáculo y la producción discográfica, se ponen de moda la campana y el campanero, las congas y el conguero, el bongó y el bongosero, que empiezan a figurar en la fiesta familiar, en el encuentro entre

salseros, en bares y salsotecas, espacios en los que se integran también la clave, las maracas y el timbal.

Esta presencia tardía (o reciente) de la percusión y la polirritmia guiadas por la clave, es a nuestro juicio, la otra razón fundamental para que en el baile, la clave, tampoco esté presente.

Pero, para quienes sostienen que sin la clave no se baila la salsa, queremos expresar nuestro punto de vista en el sentido de que la cultura salsera (una cultura popular) en Cali, generó y consolidó un estilo particular ampliamente variado, como un dialectoailable, que tiene su especificidad y su reconocimiento entre los bailadores de todo el mundo. Hasta hace unos pocos años no era plenamente reconocido en los concursos internacionales donde los puertorriqueños y los norteamericanos son los que dictaminan el canon y su legitimidad. Si el estilo clásico caleño se consolidó a lo largo de medio siglo como un complejo dancístico compuesto por diseños, pasos, figuras y coreografías con una estética propia, que ha sobrevivido a pesar de las modas y la arremetida de otros bailes efímeros, ya era hora de que tuviera el reconocimiento que merece como una expresión diferente que en vez de homogeneizar el modo de bailar, lo que ha hecho es enriquecer y diversificar el baile de la salsa como un lenguaje del cuerpo. Prueba de ello es que en diciembre de 2005, Ricardo Murillo y Viviana Vargas, dos bailarines caleños, ganaron en las Vegas el Primer campeonato mundial de salsa, en la modalidad de Cabaret, en la que el estilo clásico caleño se impuso como una expresión novedosa, creativa y diferente a lo que se había premiado en anteriores eventos de carácter internacional.

Bibliografía

Dallal, Alberto. 1982. *El "Dancing" Mexicano*. México: Oasis

Orejuela M., Adriana. 2004. *El son de se fue de Cuba*. Bogotá: ACS ediciones.

Ulloa Sanmiguel, Alejandro. 2005. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de cultura y turismo.

¹ Aunque los pasos y figuras originales del casino fueron creados en la Habana, su difusión internacional en ciudades como Miami (y posteriormente en Cali) dio lugar a nuevas tendencias con sus respectivos pasos y figuras.

² Según Maria Teresa Linares, citada por Adriana Orejuela en *El son no se fue de Cuba*, el baile de casino surgió hacia 1956. Para Adriana Orejuela “Todo parece indicar que esta modalidad se gestó en el Club Casino Deportivo a donde llegaron los aires del rock and roll y el cha cha chá, y de esa fusión surgió el baile casino con sus vueltas y revueltas en pareja”. Op. Cit. Pág. 230 - 231

³ Para el tópico que sigue, el autor contó con la valiosa colaboración de Carlos Fernando Trujillo director de la Compañía Artística RUCAFÉ, quien expresó sus ideas e inquietudes en torno al baile caleño de la salsa y elaboró los diseños que ilustran y representan las dos tendencias del baile, confrontadas en la escena internacional

⁴ Según Carlos F. Trujillo, en el congreso mundial de la salsa realizado en Puerto Rico, (2002) se identificaron los dos grupos de bailarines que representan las dos tendencias señaladas aquí: los que bailan en el primer tiempo y los que lo hacen en el segundo tiempo. “Cada grupo, se enorgullecía de su estilo, manifestado en camisetas, gorras, brazaletes, con la frase escrita: “On 1” o “On2”. Esta oposición binaria define muy bien el campo de tensiones creado en la escena internacional del baile de la salsa, gracias a la presencia continua y cada vez mayor, de los bailarines caleños y del baile caleño de la salsa en su estilo clásico.