Salsaturgia Teatral

Oscar Iván Sáenz Rivera

Agosto 2022

Asesor
Mag. Maestro Camilo Ramirez Triana

Proyecto curricular de Artes Escénicas

Facultad de Artes ASAB

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Resumen

Palabras claves: Salsa, teatralidad, salsaturgia, música, danza.

La importancia de este trabajo radica en reconocer y percibir cada uno de los elementos teatrales de la música y danza salsa de poética colombiana, para así lograr tener el material base para la construcción de salsa turgias.

Para este encuentro es necesario reconocer los conceptos de Evreinov, Jossette Feral y Oscar Cornago para entender la teatralidad, al igual que la identificación de los ritmos y sonoridades de Rui Diaz para entender la música. La conceptualización de Ulloa sobre la danza al igual que el conocimiento de la historia de la misma y los eventos mundiales que han sacudido el planeta en estos últimos 120 años, con la historia del mundo de Diana Uribe, e innumerables relatos de personas de este mundo salsero, además entrevistas, documentales, libros, que fueron el material de base para llevar a cabo esta investigación.

Entre los hallazgos que se concluye que todo elemento diferencial que dispare la imaginación en quien percibe un momento de vida es allí dónde se produce la teatralidad; aunque está por defecto en el teatro, cuando el espectador pierde por un momento la concentración o la imaginación, desaparece allí la teatralidad, por tanto es efímera en el tiempo.

La teatralidad en la salsa se encuentra en todos sus aspectos tanto musicales, auditivos, históricos, danzarios, textuales, poéticos, estéticos, pues cada uno de estos elementos es ambiguo y simbólicamente poliritmico. Por demás se concluye que identificando las particularidades de los elementos teatrales de la salsa, se obtiene el material suficiente para construir lo que le llamó salsaturgia, que sería poner en funcionamiento todos estos símbolos para la construcción de historias o en su defecto dotar a la danza con teatralidad para que tenga la posibilidad de contar una historia, ayudando al percibidor a construir una ficción a través de estos símbolos.

Abstract

Key words: Salsa, Theatricality, salsaturgia, music, dance.

The importance of this work lies in recognizing and perceiving each of the theatrical elements of Colombian poetic salsa music and dance, in order to have the base material for the construction of salsaturgia.

For this meeting it is necessary to recognize the concepts of Evreinov, Josette Feral and Oscar Cornago to understand theatricality, as well as the identification of the rhythms and sonorities of Rui Diaz to understand the music. Ulloa's conceptualization of dance as well as the knowledge of its history and the world events that have shaken the planet in the last 120 years, with the history of the world of Diana Uribe, and innumerable stories of people from this salsa world, in addition to interviews, documentaries, books, which were the base material to carry out this investigation.

Among the findings, it was conclude that any differential element that triggers the imagination in those who perceive a moment of life is where the theatricality occurs; although it is by default in the theater, when the spectator loses concentration or imagination for a moment, the theatricality disappears there, therefore it is ephemeral in time.

Theatricality in salsa is found in all its musical, auditory, historical, dance, textual, poetic, and aesthetic aspects, since each of these elements is ambiguous and polyrhythmic symbolically. Furthermore, it was conclude that by identifying the particularities of the theatrical elements of salsa, sufficient material is obtained to build that I am calling salsaturgy, which would be to put into operation all these symbols for the construction of stories or, failing that to provide dance to with theatricality so that it has the possibility of tell a story, helping the perceiver to build a fiction through these symbols.

AGRADECIMIENTOS

Mi madre Isabel Rivera Diaz, por su apoyo incondicional en este proceso, por su paciencia, ayuda, amor, por brindarme consejos apropiados por su constancia y el nunca rendirse creyendo en mí todo el tiempo.

Agradecimientos al maestro Camilo Andrés Ramírez Triana quien fue mi tutor y me acompañó en la consolidación de esta monografía, me orientó dándome significativos y poderosos aportes, correcciones, apreciaciones de este trabajo de grado, llevándome a construir una visión completamente nueva del universo salsero y de la salsaturgia en toda su extensión.

Al igual que a los Maestros Carlos Araque, Antropologa Rocio Adames, Pedagoga Olga Ceballos, maestro Pacheco, Sergio Gutierres, profesor Andres Silva, profesora Leidy Charri, por su colaboración en entrevistas, materiales facilitados, música, explicaciones y conceptos que me han ayudado a llevar a cabo este proceso.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN 12

2 CONCEPTO DE TEATRALIDAD 17
- **2.1 Teatralidad en la Cotidianidad** 26
  - **2.1.1 Teatralidad Oscar Cornago** 27
  - **2.1.2 Teatralidad en espacio escénico** 33
  - **2.1.3 Ambigüedad** 39
- **2.2 Situación dramática** 41

3 LA SALSA MUSICAL Y SU TEATRALIDAD 46
- **3.1 Ritmo y musicalidad** 46
  - **3.2.1 Estructura de la salsa** 47
    - **3.2.1.1 Aspectos Rítmicos en la Salsa** 49
    - **3.2.1.2 Aspectos Melódicos** 50
    - **3.2.1.3 Aspectos Líricos** 52
    - **3.2.1.4 Aspectos Armónicos** 56
    - **3.2.1.5 Aspectos Percutivos** 57
    - **3.2.1.6 Instrumentos básicos de la salsa** 59
    - **3.2.1.7 Tumbaos, Guajeos, Montunos, Soneos, Mambos, Descarga (Improvisación):** 61
- **3.2 Géneros musicales** 64
- **3.3 Canciones con elementos teatrales** 72

4. RITUALIDAD Y RELIGIOSIDAD EN LA SALSA 75
- **4.1 Religion Yoruba** 76
- **4.2 Religión cristiana** 77
- **4.3 Santería y Regla de palo** 79
- **4.4 Rituales actuales** 80

5 LOS ORÍGENES DE LA DANZA SALSA Y SU TEATRALIDAD 81
- **5.1 Conteos y tiempos musicales en la danza** 82
- **5.2 Diferencia entre Danza y Baile** 83
- **5.3 Origen Antillano** 84
- **5.4 Origen Europeo** 94
- **5.5 Orígenes Norteamericanos** 108
- **5.6 Origen Colombiano** 114
- **5.7 Elementos acrobáticos en la salsa** 120
- **5.8 Estética salsera** 122
- **5.9 Elementos teatrales en la salsa estilo cabaret** 125
- **5.10 Otras teatralidades posibles** 127

6 TEATRALIDAD DE LA ESCUELA DE BAILE “LATIN SALSA K” 128
- **6.1 Historia de la escuela** 128
- **6.2 Estética** 139
  - **6.2.1 Mujeres** 140

6.2.2 Hombres 145
6.3 Acrobacia 149
6.4 Música seleccionada para danzar en la escuela Latin salsa k 153

7 CONCLUSIONES 154

8 BIBLIOGRAFÍA 162
Anexos 184
Anexo A Experiencia del autor academias de salsa de la ciudad 184
Anexo B Teatralidad Josette feral ejemplos convenciones retóricas 185
Anexo C Teatralidad Óscar Cornago Representación y Ejemplos 187
Anexo D Teatralidad Documento Thamer Arana Gonzales 195
Anexo E Teatralidad Patrice Pavis 206
Anexo F AMBIGÜEDAD 207
Anexo G Diálogo 209
Anexo H. Duración de los sonidos 211
Anexo I Compases simples 212
Anexo J Compases compuestos: 213
Anexo K. ¿Qué es el BPM? 214
Anexo L. Tumbaos, Montunos, Soneos, Guajeos, Mambos 215
Anexo M. Instrumentos musicales 216
Anexo N.Tipos de ritmos afro antillanos 246
Anexo O. Estructura de las orquestas de música que influenciaron a la Salsa 264
Anexo P. Danza Afrocubana 269
Anexo Q. Danza ballet 274

TABLA DE FIGURAS

Figura #1. 81
Figura #2. 91
Figura #3. 94
Figura #4. 95
Figura #5. 101
Figura #6. 103
Figura #7. 104
Figura #8. 115
Figura #9. 116
Figura #10. 116
Figura #11. 117
Figura #12. 120
Figura #13. 121
Figura #14. 122
Figura #15. 127
Figura #16. 128
Figura #17. 129
Figura #18. 131
Figura #19. 137
Figura #20. 137
Figura #21. 140
Figura #22. 140
Figura #23. 140
Figura #24. 141
Figura #25. 142
Figura #26. 142
Figura #27. 143
Figura #28. 143
Figura #29. 144
Figura #30. 144
Figura #31. 147
Figura #32. 147
Figura #33. 147
Figura #34. 148
Figura #35. 148

PREFACIO

Debido a la práctica de la danza salsa por más de 10 años, pasando de la informalidad, de la rumba común, algunas veces sana, otras veces profana y vulgar, en algunos momentos en fiestas de casas, en bares de salsa de la ciudad, en donde la técnica en el baile es irrelevante hasta cierto punto, el goce cobra su lugar, buscando el disfrute personal y grupal.

En contraste al cambio de llegar a academias “profesionales” de danza salsa, en donde hay varias diferencias entre ellas, el ambiente es absolutamente diferente, ya que en estos espacios no hay licor, por lo contrario bebidas energizantes, al igual que mucha agua embotellada, ninguna clase de oscuridad, muy bien iluminados, son ambientes despejados de objetos, con grandes espejos para que los intérpretes puedan observarse, también hay una sensación de rigor de disciplina en estos lugares, también se encuentran trofeos de las distintas competencias que han ganado estas academias, el otro elemento que siempre se encuentra son sistemas de sonido para la ejecución de la danza .

Al acercarse a estas escuelas de danza, se llega a la observación de: los estilos de baile, el movimiento de los pies, las distintas cadencias, manejo de los tiempos y forma del movimiento de brazos o lo que el autor llama poética del movimiento en los brazos, el conteo propio de la danza, el concepto de la postura corporalidad “Garbo”, la intención de los movimientos, el concepto de fuerza, delicadeza, precisión, el manejo de la gesticulación facial, amplitud de los movimientos, entre otros elementos que se usan en esta danza.

Dicha observación, lleva al autor a buscar conexiones con otros géneros tanto danzados, musicales, corporales, estéticos, como también el origen de esos puntos de encuentro, lo que lleva a preguntarse ¿cómo llegó la salsa y su danza a Bogotá? “siendo original de cuba” (Rodriguez Ruidiaz, 2019, 173), dato que se escucha cada vez que se le pregunta a alguna persona que tiene un conocimiento promedio de esta, en cualquier bar de salsa bogotano, esta y muchas otras coincidencias constituyeron un sin número de preguntas, que llevaron al autor a saber cómo sucedió este proceso en el que él mismo llegó a practicarla.

Ahora, si bien la primera pregunta lleva a construir una serie de conexiones o enlaces históricos y espacio temporales, con la contemporaneidad, surgen otras como ¿de dónde viene la salsa? Teniendo en cuenta el estudio universitario del autor del mundo teatral nacen otras preguntas como ¿qué tiene que ver con este mundo danzario y musical salsero con el mundo teatral? ¿Habrá teatro salsero en Colombia? poco a poco se lograran aclarar estas dudas con el pasar de los semestres, e ir investigando, consultando, leyendo distintas fuentes, entre ellas se encuentra a “*Diana Uribe*” (Uribe, 2015, narraciones de la historia) con sus numerosos relatos, podcast y radio emisiones, con su “historia del mundo”

Debido a que era necesario entender la historia del mundo para entender al mismo, conocer a manera de resumen como los cambios de políticas, los sucesos históricos, las guerras que con llevaron a las migraciones, los avances tecnológicos, los escritos, pensamientos de distintas personas, con el actuar de muchas otras, moldearon el mundo que se conoce actualmente. Esta mujer y sus relatos, son de vital importancia para tender los puentes temporo-suceso-espaciales que unen a los continentes, Europeo, Asiatico, Africano y Medio Oriente con la convulsionada América.

Debido al estudio del autor en el campo teatral, esto lo lleva a observar las dramaturgias de los escritores, sus problemáticas, contextos según su momento histórico temporal, entendiendo el mundo que se aborda desde la academia (FASAB), lo que nos centra en un mundo eurocentrista y

norteamericano, ya que el estudio del arte que se hace, desde la perspectiva colonizadora, impuesta al mundo desde estos centros de control del mundo, con sus "*centros de prensa del mismo*" (Uribe, 2015, mín 20)

Desde una perspectiva cerrada, ya que el mundo Eurocentrista clásico, descarta los conocimientos que no se dan en sus academias, ni tampoco fuera de sus territorios, invisibilizando los saberes de los demás, menospreciandolos, descartandolos y suprimiendolos, lo que lleva a observar sin muchas posibilidades los saberes y conocimientos autóctonos de los habitantes de estas tierras, de lado del territorio Latino-Americano salvo en algunos casos excepcionales.

El autor al poder realizar la práctica activa de la danza salsa, se apasiona por ella, llevando esta más allá de un nivel de distracción, pasatiempo o hobbie, a un nivel de competencia profesional, comprometiéndose, especializándose, en la danza salsa estilo colombiano, entrando a una academia donde se privilegia la técnica sobre la emoción, con un enfoque Eurocentrista desde la estética, técnica de baile, en el que el "*baile deportivo*" (Forero Rodriguez, 2019, pág 12) que es Europeo en su origen, se toma como referente, al igual que por su su concepto estético en los vestuarios que vienen del cabaret norteamericano, del music hall, el brillo de Broadway, con el objetivo de sobresalir para lucir más destacable que el resto.

Particular característica de los norteamericanos, esta mezcla de elegancia europea, realce norteamericano, estilo de baile colombiano, ha convertido a esta academia en un foco de inspiración muy particular en Colombia, dicha academia es Latin Salsa K.

Por esto este documento se hace pertinente ya que esta práctica dancística y musical, está viva pero la cual carece del análisis suficiente, para entenderse desde la mayor cantidad de ángulos posibles, ya que en sí misma es una polirritmia y mezcla de muchas culturas, vivencias, orígenes que la transforman en esta salsa que es difícil de analizar, por tal razón el encontrar los elementos

teatrales que la componen, nos ayudará a entender su componente escénico y su pertinencia para desarrollar teatro con estos elementos, así construir la salsa turgia desde la consciencia.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado consiste en una búsqueda de las conexiones entre la salsa que se practica en Colombia y más específicamente en Bogotá, con el teatro a través de los elementos que unen esta danza, música, como práctica de vida.

Uno de los intereses personales es reconocer los procesos bogotanos, haciendo consciencia de toda esta realidad que pasa dentro de la ciudad, desde una fiesta, en la que suena este tipo canciones salseras, presentaciones de este tipo de danza, hasta un bar salsero allli se puede observar en el baile, danza, y la música ciertas características que resaltan. ¿Qué hace diferente a esta música, baile y danza de cualquier otra? ¿Cómo a partir de sus características se podría construir historias para ser contadas?

Pero antes de esto habría que identificar los elementos particulares que nos da esta danza y música. Además también se tendría que encontrar la manera en que estos elementos puedan ser introducidos o procesados por el universo teatral, y para esto el concepto de la teatralidad es fundamental, con lo que llegamos a la pregunta que guiará esta investigación:

¿Cuáles son los elementos teatrales que se encuentran en la danza salsa estilo colombiano y su música salsa, en sus componentes de puesta en escena en la ciudad de Bogotá?

Esta pregunta nos lleva a encontrar nuestro objetivo general que será:

Encontrar los posibles elementos teatrales que existen en los componentes de la música salsa y la danza salsa estilo colombiano en Bogotá.

Para poder llevar a cabo dicho objetivo general hay que plantearse unos objetivos específicos que ayudarán a cumplir nuestro objetivo principal. Para esto se llega a:

Identificar los conceptos de teatralidad y dramaturgia aplicables a la danza salsa colombiana.

Identificar los elementos dramáticos y teatrales en los componentes estructurales de la música salsa.

Identificar los elementos dramáticos y teatrales de la danza salsa en sus componentes estructurales.

Identificar las distintas poéticas de movimiento y las estéticas visuales, en los componentes de vestuario, maquillajes, adornos, del baile de la salsa estilo Colombiano de Bogotá.

Identificar elementos dramáticos y teatrales, en la danza y música salsa estilo colombiano, que se utiliza en los montajes de la escuela Latin salsa K.

De las primeras tareas del autor para llevar a cabo los objetivos propuestos, lo primero que hizo fue un recuento de preguntas que sirvieran para reconocer el mundo de la salsa, en un espectro amplio. Esto llevó a construir un panorama en el que aparecieron distintos puntos de conexión entre la música, la historia, la danza, y lo mítico ritual, que inmediatamente condujo al punto de inflexión, que es lo teatral de estos componentes, obteniendo así referentes claros sobre todos ellos.

Al ir avanzando en esta investigación, con la consulta y aparición de bibliografías, se encontraron conceptos asociados a las preguntas: ritmo, tempo, pulso, timbre, salsa, pachanga, charanga, mambo, chachachá, baile, danza, teatralidad, conflicto, diálogo, dramaturgia. Los cuales se fueron respondiendo, aclarándose con la lectura, observación de videos, podcast, de cada uno de estos temas con sus autores, productores e intérpretes asociados.

Si bien la historia de la salsa está ligada a sus lugares de origen, en este caso, África y Europa, al estudiar la historia de estos dos continentes, más su llegada a toda la América, a partir del descubrimiento europeo y la colonización, aparece una ruta a seguir para entender los enlaces que

existen entre las prácticas dancísticas y musicales, con los elementos rituales y teatrales, esto es: un vínculo de conexión directo.

Esta primera búsqueda está relacionada con la migración de los ritmos africanos a los nuevos territorios Americanos, creando enlaces con la salsa contemporánea, rastreando así conexiones tanto literarias como dramáticas, en tiempos anteriores al siglo XIX.

Al encontrar la historia universal de la salsa, nació la necesidad de hallar la historia particular de la ciudad de Bogotá, en la que se descubrieron distintas referencias, que contaban distintas historias de la ciudad alrededor de la salsa. Teniendo en cuenta el crecimiento poblacional, se dió la difusión de la salsa por las distintas migraciones, los circuitos musicales, rumberos y dancísticos, que fueron surgiendo a partir de esta explosion demográfica bogotana, como también por el crecimiento arquitectónico y de movilidad de la misma.

Una vez que se descubre esta sección de la historia, se inicia un proceso de reconocimiento, en el que van apareciendo las distintas escuelas formales de danza actuales de la ciudad, que van teniendo ciertas particularidades en tanto a sus estéticas, movimientos corporales o poética del movimiento, como también su comportamiento como grupo social, de los cuales se identifican ciertos patrones que posiblemente dan visos de una teatralidad inmersa en estas escuelas, sin que los intérpretes ni directores sean conscientes de esta imagen escénica.

De los procesos más relevantes fue investigar, consultar, aclarar las distintas visiones sobre la teatralidad, ya que este será el filtro para procesar toda la información que se pudiera recolectar. De esta forma se evita un desbordamiento de lo que puede contener este documento, ya que la información que se encuentra sobre la salsa es tanta, que llevaría más de una monografía para poder abarcarlo con rigor.

Otro de los procesos para identificar teatralidad, fue analizar escritos y letras de canciones que tengan relación con historias contadas en la misma, ya que estas letras portan en sí mismas teatralidad. De todo este proceso, se llega a la conclusión de que no hay una sola forma de teatralidad, que la teatralidad se puede entender como un producto y un proceso. Entiéndase un producto como un vestuario de salsa, o un tocado de maquillaje.

También existe como proceso, en el que con movimientos corporales se convoca una imaginación provocadora de imágenes mentales en un espectador, que crea el proceso de la teatralidad. Se logra identificar que hay una teatralidad escénica propia de un espacio escénico, pero también hay una teatralidad que ocurre fuera del espacio escénico, está más asociada con la cotidianidad y con ciertos festejos sociales contemporáneos.

Así mismo la música tiene teatralidad, ya que el tocar instrumentos, que responden unos a otros, constituye el diálogo, ese diálogo es la base del conflicto; por tanto el solo hecho de que un instrumento suene acompañado, ya crea drama y conflicto, cuando esos dos elementos se combinan, más un espectador o en este caso audio escucha, se activa la imaginación del mismo, allí se constituye la teatralidad, por lo que se llega a que la música salsa en sí misma porta teatralidad.

Una información crucial es que los datos sobre la salsa están fragmentados. Esto implica consultar tanto en las bibliotecas como en la web, lo que lleva a ir encontrando información de diversas fuentes. Se toma como una de las guías, los diversos relatos de Diana Uribe, que con sus narraciones, va revelando pistas de los lugares, sitios virtuales, bibliográficos, cinéfilos y espaciales, en donde se puede encontrar dicha información, además de las fuentes de personas cercanas al autor y todos aquellos referentes que ya se tenían.

Concluyendo esta introducción faltaría por agregar, que un importante interés del autor es darle un lugar a la baile de la salsa en el proceso académico de la ciudad, ya que en la academia de artes asab no hay materias asociadas a la práctica de la salsa en sus diversas poéticas, ya que una de

las consideraciones, es que como esta nació de procesos culturales de la ciudad, no tiene la distinción y relevancia como lo tiene el folclor, el ballet, la danza contemporánea, u otras danzas reconocidas por la academia desde un pensamiento Eurocentrista.

Ahora uno de los objetivos es entender cómo desde la teatralidad, el estudio de la danza salsa y su música, cumple con todos los conceptos eurocentristas, empezando por la aplicación del conteo musical. Al igual que sus propias dinámicas internas de funcionamiento, historia, desarrollos, música, baile y danza, ampliando todo el espectro de la salsa, creando conexiones con la cotidianidad, pero que se transforman en objeto de estudio serio, diverso y divertido. Posicionando este arte en un lugar de reconocimiento social, como una forma más de ser colombianos, latinos, americanos, dándonos el lugar que nos merecemos construyendo así nuestro propio orgullo y dignidad como ciudadanos del mundo.

2 CONCEPTO DE TEATRALIDAD

La teatralidad es crucial para el desarrollo de esta monografía, debido a que este es uno de los ejes transversales de la propuesta, que une los procesos artísticos de la danza salsa, su poética corporal Colombiana, los elementos estéticos propios del mismo tipo de danza, con la música salsa, al igual que del concepto de la teatralidad.

En estas dos artes se encuentran elementos que interconectan estos universos. Al observar la salsa en el escenario o en la vida cotidiana, al tener este concepto claro se podrán identificar estos elementos teatrales en el universo musical y danzado Por esta razón es de fundamental importancia dicho concepto que ahora se expondrá, ya que es el hilo conductor de esta polirritmia de conceptos. (Feral, 2006, Pág 9)

La teatralidad como expresión es un término que se origina a principio de siglo XX con Evreinov, como aquella relación mental provocadora de imaginarios, que ocurre entre un espectador y los intérpretes, siempre que se encuentren en un espacio teatral, es decir que solo ocurre en el teatro, lo que se conocía en ese momento como espacio físico teatral o edificio. Este concepto se desarrolla en dos períodos históricos, ya que antes está idea de la teatralidad no se concebía, hasta la llegada de este autor, que fue al final del siglo XIX y principios del XX.

Pero a medida del desarrollo de esta idea, hasta la contemporaneidad de 2022 ha mutado, ya que varias preguntas han atacado este término haciéndolo crecer. Reevaluando continuamente las ideas de espacio teatral, espectador, intérprete, representación, convención, cuerpo, imaginación, entre otros conceptos.

Varios autores generaron avances que han cambiando el concepto inicial de teatralidad, a uno mucho más general e incluyente. Al igual que se han reformulado otros conceptos, de forma

que abarquen cada vez más las posibilidades dentro de la teatralidad. Evreinov propone que "*la teatralidad debe ser el medio por el cual el teatro mismo se exprese" (Ceballos, 2013, 157).*

Con esto Evreinov se refiere a la teatralidad como algo que solo se presenta en el teatro, ya que es en sí un juego de convenciones, verbales y no verbales que se ponen sobre un escenario, en el que los distintos elementos escénicos: estética, ritmo, texto, musicalidad, y el manejo del cuerpo, pueden construir un imaginario potente y poderoso en el espectador. Esto lleva a la escena a una máxima eficacia, ya que el poner elementos de la realidad crudos sin pasar por un proceso de filtrado en la escena, con una gestión inadecuada o una forma ineficaz, esta pierde su poder de credibilidad, pues se encuentran elementos de la realidad y cotidianidad, en un espacio en dónde lo que sucede es una ficción elaborada.

De esto se rescatan los tres primeros elementos de la teatralidad, que son la imaginación del espectador, la observación o percepción del mismo, la construcción de una convención que ayuda a construir la ficción de manera verosímil, siempre y cuando suceda en un escenario, siendo parte de un proceso teatral, pero no es el único caso donde se da.

Tomando en cuenta esta primera postura de la teatralidad, se entiende que esta pertenece al teatro, pero dicho concepto en los años 70´s hasta la contemporaneidad 2022, se transforma y se re plantea "*es porque hay teatralidad que existe teatro*" (Cornago, 2009, pág 1) pero también se dice que "*la teatralidad está fuera del teatro, en la cotidianidad*" (Cornago, 2009, pág 1).

La teatralidad nació a principios de siglo, término que antes no existía como concepto, al igual que el de literalidad, se retoma en los años 70 's después de un gran desarrollo sobre la literalidad en literatura. El concepto de literalidad ayuda al condicionamiento o limitación de la idea de teatralidad, a partir de la frontera que da la textualidad en los textos teatrales. Textos que no son los únicos y se bifurcan en un "*texto espectacular*" como lo nombra Walter Benjamín y texto escrito.

"*La idea de texto se traslada a otros lugares, fuera del universo literario, en donde no solo el texto escrito es relevante, sino la construcción efímera de texto temporal en el espacio, con los medios posibles que tengan los intérpretes creadores y directores, para así construir una obra…*". (Feral, 2006, pág 1).

Este postulado anterior, es desarrollado por Josette Feral quien es de las primeras teatristas, que hace una investigación profunda sobre este término, expandiéndose en varias de sus aristas, haciendo un análisis por fuera del universo teatral, poniéndolo en la cotidianidad. En esta monografía se tomarán varias de sus ideas, para desarrollar este postulado, así entender dicho concepto, abordándolo como la forma en que se filtra todo el resto de la información que se observa acerca de la salsa.

Cuando se habla de teatralidad en la cotidianidad, se puede tomar de dos maneras: como desprecio o como sobre estimación. Aquí la teatralidad se asume como desprecio en tanto implica falsedad, esto implica a su vez una idea de mentira despreciable o ficción, desde una postura del desconocimiento y con poca amplitud. (Feral, 2006, pág 10).

Pero también la teatralidad se concibe como sobre estimación, cuando la teatralidad es bien producida, ya que dicha "falsedad" o ficción se vuelve evidente y atractiva, según el contexto en el que se aplica. Para entender esto se puede observar a un par de bailarines de samba, personas vestidas en carnavales, o bailarines de salsa.(Feral, 2006, pág 1). En las que se crea un espacio ficcional en donde dichos personajes pueden estar en la realidad sin ser rechazados por las personas que hacen parte de la cotidianidad, pero que se dejan invadir por estas actividades artísticas.

Otra de las divisiones que hace feral, es otro tipo de clasificación, si hay una teatralidad o varias teatralidades, esto nos lleva a plantear la división de Términos que diferencian lo plural y lo singular (Feral, 2006, pág 13).

La teatralidad: Esta implica una única clase de extracotidianidad, en la que se toma todos elementos que resaltan o se salen de la cotidianidad, como una teatralidad implícita, pero otorgada por la percepción humana, que hace parte de un universo teatral, en donde cualquier elemento que resalte por encima de sus congéneres se les considera como teatral, aquí no se aplica ningún filtro que diferencie a los elementos, por sus colores, formas, lenguajes, sonidos, entre otros. En general por las particularidades apreciables de dichos elementos no se clasifican, pero sí se identifican como teatrales por sus particularidades. (Feral, 2006, pág 14)

En los casos de la actuación se habla de un tipo de actuación que en su tono y forma se acercan a algo realista o naturalista, o de lo contrario algo más simbólico o fuera de la cotidianidad, pero en este caso es única y se les aplica a una obra o producciones estéticas puntuales. (Feral, 2006, pág 15).

Cuando se habla de teatralidades, se entiende que hay múltiples formas de las mismas, las cuales se pueden clasificar e identificar, según quien las guía o las construye por sus estéticas diferentes, sus características exteriores o perceptibles como lo son la forma, los colores, textura, sonidos, tonos, turgencias, técnicas, entre otras.

Estas teatralidades también se pueden identificar por sus características alegóricas o simbólicas, es decir las deducciones o pensamientos que estas teatralidades llevan al espectador a construir mentalmente o evocar en su pensamiento. Dependiendo de su naturaleza, la teatralidad puede contener diferentes símbolos o formas de pensar, que dan una noción de discurso, que se expresan a través de su forma, por tanto se pueden observar en una obra, o conjunto de obras las cuales se pueden identificar por los elementos compositivos de las mismas, patrones, movimientos, acciones, colores, formas, sonidos, entre otras.

Estas características perceptibles de forma pluridimensional, son leídas por la persona que las observa o percibe, de esta manera esta persona tiene su propia información particular que le reviste de un propio sentido puntual y único a eso que observa, dándole su propia interpretación creando su propia realidad a partir de dicha percepción. (Feral, 2006, pág 16-17).

En este caso las teatralidades son múltiples, dichas multiplicidades se pueden observar de manera paralela sin que una interfiera a otra, una de las posturas de feral incluye que en las teatralidades múltiples, son orientadas hacia una única persona que ejerce como director. Pero al ampliar el concepto, no es solo un director el que da forma a estos elementos teatrales, sino podrían ser el conjunto de personas que hacen que estas teatralidades se originen, como una estética de un arquitecto, pintor, escultor, o de una persona que guía la construcción de distinto tipos de obras, aunque en esta construcción se puede hablar de un director, pero en el cual hay un equipo quien es el que decide la forma de esta teatralidad.

Hay que tener en cuenta que este concepto se amplía y no solo aplica para obras teatrales, sino para cualquier obra en la cotidianidad, que puede partir desde la elección de unas cortinas hasta la construcción de un complejo de edificios. También hay que entender que las estéticas pueden ser intervenidas en el tiempo, por distintas personas las cuales al hacer la sumatoria de los trabajos hechos sobre estos elementos, terminan creando una estética híbrida, como se puede encontrar transitando en las calles de bogotá, en que cada lugar o barrio tiene su propia forma y color, que va cambiando según se transite por los distintos lugares de la capital., constituyendo una teatralidad híbrida fragmentada, discontinua, propia de las ciudades latinoamericanas.

Teatralidad en la literatura teatral. "*La imagen, el texto portador de teatralidad*"(Feral, 2006, pág 10-17). En este punto hay que hacer una claridad y es que en este caso la teatralidad existe como producto, pero dicha teatralidad no cobra vida o no existe sino hasta que el lector hace la lectura que provoca imaginación, allí nace y se mantiene la teatralidad mientras está imágen esté

viva en el lector, ya que este se vuelve mirante o espectador, por tanto están aquellos elementos para que dicha teatralidad exista.

Cuando se hace una lectura de un texto y al ir avanzando en la misma, se produce una separación de la literalidad textual, se crea una acercamiento a las imágenes simbólicas, poéticas, llenas de signos, metáforas, este proceso empieza a crear ideas, construyendo nuevas realidades en las cuales el lector o lectores, construyen sus propias convenciones o reglas de funcionamiento de estos universos, allí es cuando se constituye la teatralidad no antes. (Feral, 2006, pág 14-17-18).

En lo que propone Feral también existen "*los cuerpos que portan la teatralidad*". En este punto es importante resaltar que se debe tener en cuenta que los cuerpos pueden ser vivos o no. Tener movimiento o ser estáticos, pero no ser conscientes de su propia vida o movimiento, como lo es un río, un cuerpo de aire, un camaleón, un tren, automóvil, que aunque tengan movimiento no poseen una consciencia en el sentido humano. (Feral, 2006, pág 14-17-18).

Un cuerpo teatral lo único que necesita es una materialidad, ahora dichos cuerpos pueden ser cargados de teatralidad desde la perspectiva de un ser mirante, un observador como ya antes se ha dicho. En el caso de los animales que se les otorga teatralidad, hay que tener en cuenta que los animales no construyen sus cuerpos con la idea de ser vistosos, para llamar la atención como sí ocurre con la teatralidad. (Feral, 2006, pág 14-17-18).

Por lo contrario según la ciencia estos animales durante millones de años, desarrollaron esa exterioridad con un fin reproductivo o en otros casos de protección para no ser depredados, o por lo contrario depredar, pero que a estos animales se les otorga un grado de teatralidad por el humano, que es el observador de los mismos.

"*Por supuesto, cuando designamos algo como teatral, es un juicio, es el resultado de un*

proceso interior, por el cual se reconoce ciertas características que se ha dicho que son teatrales. Es la manera en que funciona la propia categoría de teatralidad" (Feral, 2006, pág 14).

Al designar algo como teatral, es reconocerlo muy a menudo como un hecho realizado, terminado, pero también hay algo de *teatralidad e*n una situación, lo que quiere decir que hay t*eatralidad* como proceso, no solamente como objeto sino como un momento efímero que sucede, que es único e irrepetible, en este caso se constituye la teatralidad como suceso efímero es decir como proceso. (Feral, 2006, pág 14-17-18).

"*En los discursos cotidianos la tendencia natural es referimos a una situación como más teatral que otra*" (Feral, 2006, pág 15). Esto implica que hay unos niveles de la teatralidad es decir que existe una escala de teatralidad desde una muy cercana a la cotidianidad o en términos teatrales "*la naturalidad*" hasta una completamente resaltada o llamativa como paralelamente podría ser "*lo fársico*" pero que entre un y otro extremo se podrían configurar cientos de teatralidades. Esto implica un juicio sobre lo que se considera teatral, lo que a su vez implica que hay una categorización sobre los niveles de teatralidad. (Feral, 2006, pág 15).

"nos debemos despojar es de estos juicios: no decir es más teatral o es menos teatral"(Feral, 2006, pág 15).

En este postulado al cual ella misma responde, que no se debe utilizar esto ya que entramos en una categorización, la cual tiene tantas aristas que se tendría que catalogar algo que no es catalogable por su propia naturaleza, entonces sencillamente lo que se puede identificar son los elementos teatrales, así mismo con esta se podrá darle un nombre para así identificar una poética estética, pero se puede tener en cuenta que puede variar en cualquier momento, tanto desde de la perspectiva del espectador como de que la genera.

"La teatralidad. Para mi no es una categoría, no está en el objeto, está en los ojos del

espectador, si se puede decir" (Feral, 2006, pág 17).

Otros de los temas relevantes para Féral es "*la producción de la teatralidad". "Si no es algo dado, si las cosas no son naturalmente teatrales, si se las hace teatrales, entonces ¿quién es el responsable de ello? ¿Es el actor en un sentido genérico, la persona que lo hace? Puede ser el actor, puede ser el director de escena, el escenógrafo. ¿Quién es el responsable de ello? ¿El que lo hace o el espectador, el que mira estas cosas?*" (Feral, 2006, pág 15).

Sobre este aspecto feral se hace la pregunta de quién es el que produce la teatralidad, en la que cuestiona si es que la teatralidad está como un elemento propio o inmanente de los elementos, como lo serian los atomos y estructuras cristalinas para las estructuras materiales, en este caso quien o quienes contribuyen para que esta característica de teatralidad habite las cosas o sucesos.

"*La teatralidad remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la teatralidad deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira*" (Feral, 2006, pág 16).

En este caso Feral responde puntualmente a quien se remite el fenómeno de la teatralidad, por tanto quien genera la teatralidad es aquel que la percibe es decir el observador o espectador. Pero esto no quiere decir que anteriormente no exista una intención por parte de todos estos actores (intérpretes, escenógrafos, directores, iluminadores, arquitectos, artistas plásticos, etc) de provocar esa teatralidad, por tanto lo que indica es que el espectador es crucial para que esto suceda.

"*La materialidad: En relación con el espacio, el tiempo. Codificación de signos.*"(Feral, 2006, pág 14) . En este caso cuando se le da a la materialidad una teatralidad por parte del espectador, esta no solo funciona por defecto sino que dicha teatralidad se potencia en relación al tiempo y el lugar, que es lo que configura la situación, en este caso dicho objeto sería el sujeto, por

el cual la teatralidad apareceria pero que se refuerza dicha teatralidad, con la acción o con la actividad que construye una situación escénica a los ojos del espectador.

"*Siempre hay alguien a quien se dirige un mensaje y que lo recibe, lo decodifica, lo construye. Si la noción de sujeto cambia, por ejemplo, según pasan los siglos, la noción de teatralidad cambia también. Lo que significa que la teatralidad no tiene que ver solamente con la historia del teatro, sino que tiene que ver con la: J. Son distintas perspectivas posibles."*(Feral, 2006, pág 16).

Esto implica que la teatralidad o teatralidades, van variando según el tiempo en que se observen, al igual que sobre el espacio y las condiciones culturales de cada lugar, por tanto la teatralidad o teatralidades están condicionadas a la inmediatez y contemporaneidades, lo que lleva a la deducción que existen distintas teatralidades, según el espacio, al igual que el lugar, es decir que dichas teatralidades van cambiando según las modas o patrones repetitivos, según su tempo-espacialidad y condiciones del mismo.

"Hay teatralidad en la gestualidad, en el maquillaje, en contraste con el lugar; más bien monótono, triste y la acentuación de los personajes"(Feral, 2006, pág 18).

Con respecto a esto, la teatralidad aquí se toma de forma escénica, pero se puede ampliar a un lugar de la cotidianidad, en donde los gestos o los adornos como el maquillaje, corte de cabello, color de ropa, sumado a la calidad de movimiento y el espacio en el que se encuentre, va a depender del punto de vista de quien mira, este puede generar esta creación de teatralidad.

Teniendo en cuenta todo esto que se ha expuesto anteriormente, el autor de este documento propone dos categorías, que serán la teatralidad en la cotidianidad y como espectáculo en espacio escénico, dentro o fuera de un espacio propiamente teatral, buscando abarcar las posibilidades dentro de las cuales la teatralidad tiene validez. Si el lector quisiera revisar a otros autores que

hablan de la teatralidad, puede ir al Anexo 1 que habla de otros autores que han desarrollado también este concepto.

2.1 Teatralidad en la Cotidianidad

En este caso se tomarán distintos enunciados de distintos autores que dan un especial énfasis a cómo se identifica la teatralidad en la cotidianidad, que ayudará a avanzar en concretar el concepto de teatralidad, para tener un marco que ayude a resolver las dudas, sobre el concepto de teatralidad, respondiendo a ¿que es? ¿donde nace? ¿cuándo ocurre? ¿en donde ocurre? que nos ayudará a solucionar las preguntas de ¿hay teatralidad en la salsa?¿si hay en donde esta? ¿cómo se logra identificar? y lograr la resolución de otras dudas.

El primero a tomar será Roland Bartes y se toma de este "*En sus concepciones se considera la existencia de elementos teatrales en infinidad de aspectos de la vida social, tanto en rituales formalizados como rituales cotidianos. Llega a considerar la teatralidad desde la perspectiva del espectador más que del emisor*" (Grajales, 2007, pág 79).

En el caso de lo espectacular e impresionante hay elementos teatrales, entonces los espacios de presentación de cualquier tipo incluso los no teatrales, tendrán teatralidad y la observación será un punto de partida para identificarlos. (Grajales, 2007, pág 79).

La pregunta que guía en este caso es ¿la teatralidad la establece el interpretante, observador o perceptor?. Según Barthes esto ocurre cuando este considera, cualquier modo de conducta como teatral, por lo tanto la teatralidad puede aparecer en cualquier lugar de la vida social, o en las manifestaciones o modos de la representación de los productos culturales, cine, fotografía, danza, rito, publicidad, etc.

2.1.1 Teatralidad Oscar Cornago

La teatralidad para Oscar Cornago, considera que la teatralidad nace en el teatro pero que al pasar el tiempo, este término terminó abarcando y superando las barreras que el mismo teatro puso, transfiriendose a la vida cotidiana. Aunque el concepto nace en el teatro, se extrapola a otros campos que no tienen conexión directa con el universo del teatro "*Como a eventos públicos, la lingüística, otras artes, la etnografía, la sociología, la sicología entre otros*" (Cornago, 2009, pág 1)

Pero debido a su campo extendido, poco preciso, no se conoce ¿que es?, ¿cuándo aparece?, ¿cómo funciona? y de ¿donde viene?.

Para orientarse y llegar a una delimitación del concepto de la teatralidad, se debe ir"*al campo de la literalidad como modelo de estudios de la misma. En el que la teatralidad se describe como el campo específico de lo teatral. Pero esta primera descripción se queda corta ya que en el campo textual, se desarrolló el área de la narratología y con esta la idea del "texto", una idea que a través de la vía de la semiótica, se traspola a otras realidades no literarias como los, textos espectaculares, textos cinematográficos, Textos culturales, entre otros* " (Cornago, 2009, pág 2,3).

Para aclarar estas ideas de textos, espectaculares, cinematográficos, culturales, se refieren a toda la construcción humana, que implica una obra que se encuentre en algún formato (teatro, cine, calle, entre otros), es decir a la presentación misma. En la que se incluyen las palabras dichas por los intérpretes, los movimientos, la danza, las luces, puestas estéticas en la obra, los elementos escenográficos, de utilería, entre otros detalles. Esto mismo se aplica para el texto cinematográfico en el cual todo lo que se pone en la película o grabación, espacios, colores, vestuarios, sonidos entre otros, tienen contenidos textuales que dan mensajes en diferentes sentidos.

En el caso del texto cultural son todos los entramados de los comportamientos sociales, que al mirar dicha sociedad, se pueden concluir como los comportamientos generales de la misma, para

así poder describirla. Esta incluye, comportamientos humanos, creaciones arquitectónicas, lenguaje verbal y corporal de las personas, colores, estéticas que usan los mismo integrantes de la sociedad, al igual que su historia.

Ahora si bien la literatura da un marco, esta crea una limitación a sólo lo escrito, esto creó un choque con la amplitud que fue obteniendo la teatralidad. "*La literalidad, se puede acotar dentro del campo literario es decir los textos y las palabras, la idea de teatralidad salta con facilidad, de manera legítima o no, a otros campos no específicamente teatrales, de ahí la dificultad para llegar a un consenso en cuanto a su delimitación*" (Cornago, 2009, pág 2,3).

Lo que sucede con el tema de la literalidad, es que dicha palabra antes de los años setenta no existía como término, pero se desarrolló en el ámbito literario durante este periodo. A este se le da una gran relevancia, puesto que como la vida cotidiana fue cambiada por los avances tecnológicos y sucesos históricos, se hizo imperativo usarla para describir la realidad tal cual era o sucedía.

Esta da un primer marco, sobre la teatralidad, pues la limita a una frontera en la cual es una sección de la literatura, lo que quiere decir que fue considerada como literatura consignada en libros en ese momento. En esta consideración la literatura teatral fue dividida entre la técnica teatral y la dramaturgia (obras de teatro).

De esta división encontramos la más amplia y extensa, que son las dramaturgias o las obras de teatro, que se incluyen como literatura, pero al observar puntualmente estos textos escritos son diálogos consignados, cuando se leen estas obras se deduce y crean una cantidad de detalles que escapan al mismo escrito, evocando un imaginario propio del lector. Estas dramaturgias tienen una particularidad la cual es que están hechas para ser actuadas, no solo para ser leídas.

Dicha característica hace que éstas invadan un espacio de la vida presencial de manera efímera, ya que los textos que se dicen quedan en la breve temporalidad, mientras son expresados verbalmente, así se rompe la idea de la literatura teatral, ya que al momento de la interpretación los textos no logran consignar todas las acciones que suceden en el espacio, dándole una posibilidad que podría ser consignada en literatura, pero que sería más complejo y extenso que la obra misma.

Estas palabras en sentido estricto, no son sólo palabras, sino también llevan al intérprete a las acciones físicas, lo que desborda aquello que se puede consignar en los escritos, ya que se entra en el universo de las partituras de movimiento, coreografías, frases de movimiento, por tanto la complejidad aumenta, creando un nuevo espacio de escritura sobre el espacio-tiempo.

Por otro lado está la técnica teatral, que nace puntualmente a mitad del siglo XIX, que poco a poco se va a consignar como formas de hacer o ejecutar el oficio teatral, también de reflexiones de los propios teatristas sobre el que hacer de su oficio, que ayudará a otros a hacer más eficiente su labor y no tener que iniciar de la misma manera. En este punto también se desarrolla mucha literatura teatral, pero desde allí también se proponen ejercicios que traspasan las páginas, creando manuales y formas de hacer en la cotidianidad de su propio oficio, como se evidencia con Meyerhold, Michael Chejov, Jerzi Grotowsky, Eugenio Barba, Theodoros Therzopoulos, Patrick Penzin, Jacques Lecoq, entre otros muchos autores.

"*Si el enfoque literario ha impuesto una imagen de la realidad y la historia en tanto que el "texto",como una estructura fijada, se ofrece para su interpretación; la mirada teatral ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado*" (Cornago, 2009, pág 4).

Esto evidencia que la cultura o los elementos culturales, son una herramienta básica de la misma teatralidad, que está a su vez va cambiando debido a cómo cambia la misma sociedad, por tanto la teatralidad tiene un proceso evolutivo, correlacionado con la cultura, sus historias, vivencias, productos y posibilidades.

"*La historia ya no se entiende únicamente como un conjunto de textos, convertidos en monumentos, que nos llegan hasta el presente, sino también un conjunto de actividades, de puestas en escena y ceremonias, de modos de representación y maneras como estas representaciones son percibidas por la sociedad. Se trata de una concepción dinámica y performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse* ``.(Cornago, 2009, pág 4).

Por tanto la historia es también material para la teatralidad, ya que con esta se pueden revivir momentos del pasado según el lugar y tiempo, de forma que la teatralidad puede ser constituida para traer al presente como se concibe el pasado o como se veía y vivió este mismo, al igual que consignar como el presente se va fijando en la historia y sus escritos según sus propios cambios.

"*El texto en sí, no necesita ser mirado por alguien para poder existir, sí quizá para ser leído o interpretado, pero su existencia es previa al momento de la interpretación*" (Cornago, 2009, pág 4). Hay que aclarar que aunque la existencia del texto sea previa, no por esto tiene teatralidad, ya que esta es un atributo entregado por la humanidad a un suceso, o a un objeto a través de la observación e imaginación.

"*Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores*". (Cornago, 2009, pág 5). Esta concepción permite que la teatralidad aparezca en cualquier momento de la vida cotidiana, ya que se entiende la realidad como una obra de arte todo el tiempo, por tanto es una obra que se elabora, en donde todos son actores y espectadores al mismo tiempo. Por demás es otro de los puntos de partida para que la teatralidad exista.

"*El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está*

mirando. Se trata de un acercamiento muy diferente al de la literariedad, pues un texto, ya sea en su sentido estricto como texto escrito, o en sentido figurado, como texto escénico, cinematográfico o cultural, existe al margen de quien lo mira". (Cornago, 2009, pág 5-6). Tenemos aquí uno de los motores principales de la teatralidad: La mirada del otro, de un tercero, es crucial para que exista la teatralidad. También se encuentra la mirada de la literalidad en la cual el texto existe sin que haya una persona que lo ratifique.

"*Es cierto que todo fenómeno artístico es estético, por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad*". (Cornago, 2009, pág 7).

Aquí tenemos el segundo elemento de la teatralidad: esta existe como una realidad solo en el momento en que alguien está mirando, fuera de este momento ya no existe la teatralidad. Se debe tener en cuenta que la teatralidad es un mecanismo que se despliega, por tanto es procesual, además también es una cualidad que otorga una persona, solo ocurre mientras está funcionando.

"*El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación; es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje*". (Cornago, 2009, pág 7) En este punto hay que tener en cuenta que la teatralidad inicialmente es concebida para el espacio escénico, pero que se puede traspolar a la cotidianidad. Por tanto el tercer elemento de la teatralidad es el fenómeno de la representación, fingimiento o engaño, es un engaño identificable a simple vista, incluso se percibirá como una mala forma de hacer un engaño.

"*Dependiendo, de la cultura los elementos utilizados serán diferentes. Pero como dijimos antes, no se trata únicamente de disfrazarse, sino hay que salir al espacio público para que esta*

dinámica de fingimiento comience a funcionar, de manera que todo el disfraz cobre sentido". "*Si un disfraz no exige la mirada del otro, ya no estaría concebido como un disfraz, sino como un vestido específico para una determinada circunstancia*"(Cornago, 2009, pág 7-8).

Para la representación y fingimiento es necesario salir a un público para que esta tenga funcionamiento. En el caso de que sea un disfraz este tiene la única función de ser observado, de lo contrario tendría un fin práctico, lo que quitara su función de disfraz, por tanto sería un vestuario con una función.

"*Si el disfraz de travesti, estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese que detrás se oculta un hombre, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar. Esta es la diferencia esencial entre teatralidad y representación, términos que a menudo se confunden, incluso por la crítica especializada, que tiende a sustituir el segundo por el primero, de modo que ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades, teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas.*"(Cornago, 2009, pág 9-10).

Si un vestuario está tan bien realizado que el espectador no puede diferenciar si es falso, entonces la teatralidad se pierde, entrando en el universo de la representación. Por tanto si dicho vestuario, se identifica que tiene una carga de falsedad, allí se constituye la teatralidad, por tanto en la cotidianidad ya no se hablaría de representaciones sino de teatralidades, políticas, religiosas, escénicas, puesto que el espectador puede identificar esa carga de falsedad en la acción pero no por ello de falta de verosimilitud en la misma.

"*La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de*

la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se representa o no se representa"(Cornago, 2009, pág 10).

Cuando se logra la mimesis con precisión se pierde la teatralidad, por tanto para que la teatralidad esté presente se debe evidenciar ese fingimiento de alguna manera, ya sea la voz, el cabello, en algún signo que nos de cuenta de que es una ficción lo que se presenta, para que ocurra la teatralidad. Pero en el caso de la representación esta exige el máximo de fidelidad a la imagen original o en su defecto, que se pueda creer que hace parte de un grupo determinado de personas, roles, entre otras.

Si se quiere ver ejemplos y una explicación más amplia sobre la representación y la teatralización ir a anexos A teatralidad Oscar Cornago.

Tomando este referente se entiende que la mayor carga de falsedad puede ayudar a descubrir verdades inherentes al ser humano, por tanto la teatralidad cobra su mayor poder en este sentido, dando la fuerza a descubrir qué cosas suceden en el universo de la falsedad, que revela muchas verdades de la humanidad.

2.1.2 Teatralidad en espacio escénico

A continuación se analizan distintas posturas de varias personas que han analizado el hecho de la teatralidad en el universo escénico, se tomarán algunos de dichos postulados y otros se rechazan, puesto que dichas posturas no se tomarán en cuenta, para analizar este proceso de la teatralidad que abordan este documento, a sí mismo se analizará el porque se tomarán o se desechan dichas posturas de estos autores:

En el caso de lo espectacular e impresionante, hay elementos teatrales implícitos en estos espacios de muestra u observación, dichos espacios se pueden encontrar como edificios u espacio

físico destinado con el fin de la observación o contemplación, como lo son teatros, plazas públicas, escenarios al aire abierto, auditorios entre otros.

También estos espacios se construyen en lugares no formales, por personas que inician un acto escénico como cantar, bailar, actuar, pintar, ejecutar disciplinas de circo, hacer estatuismo, entre otras acciones artísticas, en lugares que no tiene como fin la contemplación o representación, como serian las calles, oficinas, centros de negocios, semáforos, estaciones o transporte público, los mismos trenes o buses de transporte masivo, entre otros. De esta manera los espacios de presentación de cualquier tipo, incluso los no teatrales, tendrán teatralidad y la observación será su punto de partida para identificarlos (Grajales, 2007, pág 79).

"*La teatralidad como interferencia y redundancia de varios códigos (Lenguajes).*" (Grajales, 2007, pág 79, Juan Villegas) La teatralidad, puede tener distintos medios de trasmisión, entre los que se encuentra, la luz, el movimiento corporal, la palabra, los olores, los sonidos, la vibración física, e incluso los sabores, es decir cualquier posibilidad perceptiva. Ahora dicha unión de lenguajes o redundancia de códigos, se puede construir cuando una imagen de una persona vestida con ropa oscura, taches, tatuajes, se refuerza con música estruendosa, ahí tendríamos redundancia de códigos.

"*Teatralidad como en la vida diaria, utilizado en sentido de nombrar un comportamiento como si estuviese en un escenario, que se dan dentro de un marco de eventos públicos, en donde los participantes adquieren una categoría de actores y actrices en cuanto actúan*" (Grajales, 2007, pág 83, Juan Villegas)

La propuesta de Villegas en la que situaciones de la vida cotidiana, toman el carácter de teatrales, como lo pueden ser exposiciones, debates públicos, lanzamientos de candidaturas o discursos hacia el público, como ejemplos más contundentes.

"*Teatralidad como conjunto de signos textuales, corporales, gestuales, audiovisuales, presentes en un espacio escénico y que interactúan frente a un espectador.*" (Grajales, 2007, pág 81) autora original Anne Ubersfeld.

Se toma esto de la teatralidad como signos textuales, ya que en el espectáculo no solo importa la forma externa que tengan los elementos físicos, que componen la acción escénica, como lo son vestuario, escenografía, colores, texturas, sonidos. Sino también a lo que se puede evocar o relacionar, con determinados movimientos, como el levantar la mano decir "Hi hitler" o golpear en suelo con los pies y mover los hombros en círculos con fuerza y sacar la lengua, puede evocar a "Chango" o todos estos gestos que evocan pensamientos en el espectador que los ve, como una acción de golpes en una presentación de danza evocando a la violencia física.

Una de las posturas que no se puede ignorar es la idea de Director como artífice de la teatralidad "*Este interpreta signos textuales mediante significados escénicos , que crean a su vez nuevos signos y a su vez una nueva obra artística*" (Grajales, 2007, pág 81). autor original Domingo Adame

Esto significa que una de las personas que genera signos y símbolos de teatralidad en el espacio escénico es el director, pues este orienta la mirada del público hacia un lugar y con ayuda de su equipo de trabajo, construye una sumatoria de símbolos, códigos, acciones para llevar al público, videntes, perceptores o personas espectadoras, a cierto tipo de pensamientos o interpretaciones que son pre elaboradas para dar un mensaje a estas.

Patrice Pavis (1984), "*Las convenciones tienen como principio establecer la comunicación teatral, encontrar un medio para implicar al espectador en el juego*" (Pavis, pág 98). Es decir, que es un convenio o acuerdo, entre el espectador y el actor que les permite comunicarse entre sí. Esta postura es importante pues como se dijo anteriormente una de los postulados iniciales de Evreinov, es que el teatro, en este caso el espectáculo, tiene un gran componente de

convencionalismos, que vienen a ser los acuerdos que establecen los intérpretes y en general la obra con el público que la observa.

"*Naturaleza Artificial de la teatralidad*"(Grajales, 2007, pág 83). Autor original Javier del Prado. En este caso aunque generalmente las cosas hechas por el humano, tienen una artificialidad ya que se han construido por acción humana, por tanto no son hechas por algún proceso natural, la teatralidad aunque si tiene un gran desarrollo en este aspecto, podemos encontrar, espacios creados por la naturaleza a los cuales los humanos, les pueden otorgar teatralidad pero desde una perspectiva natural, como el cañón del chicamocha, o de un ave colorida, que como se sabe, no tienen teatralidad en sí mismos, pero que al ser llamativos o percibir el hombre una experiencia estética o atractiva le confiere una belleza, una imagen mental por tanto teatralidad.

"*Mimesis*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. Siempre será necesaria ya que es una forma en que el ser humano ha aprendido sus determinadas conductas.

"*Montaje*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. Este concepto solo se tendrá en cuenta cuando hablemos de teatralidad en espacio escénico, ya que en la vida real el propósito de montaje es muy diferente, ya que los objetos y sucesos muchas veces no tiene un objetivo más que el de sí mismos.

"*Juego*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. (Lúdico, catártico, sacral) Este juego lúdico se puede dar tanto en la cotidianidad, como en el espacio escénico por tanto este concepto se tendrá en cuenta, aquí lo que cambia es la posibilidad o capacidad tanto del intérprete y el espectador de consciencia sobre el juego en el que entra.

"*Reglas de juego*, *Previsto, imprevisto, fijo, Variable, Azar, Improvisación*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. En este caso las reglas de juego van enmarcadas dentro del

mismo universo del juego, ya que ningún juego puede jugarse sin unas reglas establecidas en las cuales, se da un inicio, un fin, un ganar o perder, cuando determinadas normas se cumplen o en su defecto se incumplen.

"*Rol: Aprendizaje, Performance, cualidades natas*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. Esto solo serviría para el espacio escénico. El rol tiene que ver con las acciones que un ser escénico ejecuta en la obra o en la acción escénica, este rol condiciona a esta persona a hacer determinadas actividades de manera que limita sus posibilidades en la actividad escénica.

"*Teatro*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. En este caso el teatro hace parte de la acción escénica, tanto como edificio, es decir espacio que se construyó con el fin de la observación y contemplación de la acción. Al igual que por actividad que se realice, que tenga un fin de observación para un público, el cual puede manejar distintos lenguajes, que se complementen, se refuerzan o contradicen, en el cual el conflicto sea el eje principal sobre el que se fundamenta, en el que pueden aparecer personajes que representen situaciones.

"*Deporte o juego*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. En este caso la idea de deporte o juego se vuelve escénica. Ya que los juegos usualmente tienen un espacio delimitado y quienes asisten como videntes de dicho juego, observan dicho espacio, por tanto toma un lugar especial creando un acto espectacular, ya que quienes los ven transforman ese espacio en lugar de observación específicamente con ese fin.

"*Espectáculo*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. Este momento solo hace parte del espacio escénico, ya que el espectáculo tiene que ver con un deseo u objetivo de una persona o un grupo de personas, que un determinado hecho tenga el objetivo de llamar la atención de personas, que conscientemente se transforman en público u observadores de dicho hecho escénico.

"Naturaleza mimética de la teatralidad" (Grajales, 2007, pág 83.) autor original Javier del Prado. La imitación es un factor importante porque es el proceso inicial, con el cual se recrean dichos patrones que están en la cotidianidad y se pasan a un ámbito escénico, ya que a través de este proceso de la mimesis se inician a construir las primeras convenciones, que es un punto crucial para que exista la teatralidad.

Duplicidad, falsedad, estos dos conceptos tenemos interés ya que en el acto escénico, la duplicidad va de la interpretación de personajes o roles, en este caso la duplicidad se da en una persona que actúa como un abuelo, pero su cuerpo es de una persona joven allí se encuentra la duplicidad, en el caso de la falsedad se da en el caso de que es evidente que esa persona joven, evidencia por su aspecto esa falsedad del ser abuelo o abuela.

Identidad y autenticidad, el concepto de identidad se da en dos sentidos, uno en el que se observa la identidad de la persona, pero también de la identidad del personaje en dado caso de que haya, así mismo la autenticidad tendría que ver con la persona o el objeto propiamente porque existe, pero también en el caso de que haya un personaje de la verosimilitud del mismo, es decir que pueda haber, un creer real que ese personaje exista a pesar de su realidad ficcional.

"*Naturaleza redundante de la teatralidad Redundante en cuanto a mimesis, redundante en cuanto a técnica. Coexistencia de códigos con mayor artificio de composición.*" (Grajales, 2007, pág 83, Javier del Prado). En este caso como ya se habló antes la redundancia de la teatralidad, en el caso de que puede existir en la cotidianidad, se da con más regularidad en el ambiente espectacular. En este caso que se habla de la redundancia técnica, que es la repetición de patrones, gestuales, comportamentales y estéticos, que se observan como un elemento del personaje o de la estética del espacio espectacular, lo que hace particular a estos códigos es que tienen un nivel de elaboración perceptible por tanto son artificiales y no pertenecen a la cotidianidad.

"*Naturaleza espectacular de la teatralidad Desdoblamiento y duplicado: Mirada real y mirada imaginaria del escenario, las candilejas como frontera real o imaginaria del espectáculo y del espectador*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. El espacio escénico y el espacio cotidiano o real, esta frontera está delimitada por una línea imaginaria que separa al espectador de los intérpretes. En esta línea el espectador puede ver una fisicalidad real del intérprete, pero a partir de sus acciones, dicho elemento cobra una imaginación evocadora en el espectador como si una película paralela recorriera la mente de dicho espectador, sin que este se distancie de la realidad, evocando pensamientos e imaginaciones propias en el espectador.

"*Naturaleza Ritual de la teatralidad. El teatro sería repetición actual de un conflicto, análogo al del rito y el juego. Y hablando de una liturgia de lo sagrado, de una liturgia de lo grotesco y de una liturgia de lo cotidiano, ligar el teatro en su dimensión trágica, en su dimensión cómica y en su dimensión dramática, a la recuperación de este espacio para el rito, y a lo ritual de las formas cotidianas*" (Grajales, 2007, pág 8) autor original Gustavo Geriola.

La ritualidad tiene inmersa la teatralidad, así sea sagrada, grotesca y cotidiana, que lo conecta con el universo de lo cómico, trágico y dramático, que se ponen de manifiesto también en la vida cotidiana, a través de esta conexión es que construye el proceso de identificación con los espectadores, cuando van a ver un espectáculo, allí es donde se hacen dichas conexiones a través de estos procesos rituales o acciones repetitivas que tienen las personas.

2.1.3 Ambigüedad

"*Patrice Pavis en su diccionario del teatro, define la ambigüedad como "lo que permite varios sentidos o interpretaciones de un personaje,de una acción o la representación total". Ahí yo añadiría <<o de la situación>>, para que quedaran incluidas las tres categorías que hemos definido como esenciales de la dramaturgia: La acción, el personaje y la situación. Después,habla*

de la necesidad del arte de producir y conservar ambigüedades, con el fin de otorgar al texto de la representación nuevas y constantes posibilidades de sentido" (García, 2002, pág 69).

La ambigüedad resulta ser un concepto clave en este escrito, ya que con este se logra encontrar los múltiples significados en un momento de percepción. La ambigüedad no significa que algo sea confuso, sino por lo contrario que tiene un mensaje claro viéndolo desde una perspectiva, pero que al tener la percepción lo suficientemente ampliada, se puede encontrar otra lectura complementaria del mismo suceso, imagen visual, auditiva, olorosa, saboreada o perceptiva, si se pueden llegar a sobreponer, sin que una se anule con la otra, por lo contrario se logra una convivencia al mismo tiempo, en el mismo lugar

"*Para nuestras cuentas, imagen ambigua es aquella que permite al espectador por lo menos una doble faz de interpretación. Es una imagen más propia del arte tradicional, donde el lenguaje "tiende" a la sustitución y existe la posibilidad de una lectura inmediata diferente. La imagen ambigua entraña una especie de misterio, desconcertante, que interesa casi de entrada al espectador. Recordemos la famosa sonrisa (enigmática) de la Mona Lisa, de Da vinci*" (García, 2002, pág 69).

En este caso para la teatralidad se tomará dicho concepto, ya que como se ha dicho depende de la percepción del espectador, de su capacidad de observación, escucha, de sus conocimientos previos y referentes históricos, musicales, emocionales, intelectuales, experienciales, además de crear una interpretación personal, también implica, que esas otras imágenes o percepciones, las otras personas puedan identificar los mismos signos con múltiples interpretaciones. Si se quiere una explicación más amplia de ambigüedad ir al anexo A teatralidad, en ambigüedad.

2.2 Situación dramática

"*Podría decirse que la situación teatral es el complejo de circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla un acontecimiento*" (García, 2002, Pág 206). En cuanto a esta, se puede definir como aquellas situaciones que ocurren en un entorno de salsa, que tenga como origen un conflicto como eje central, los conflictos pueden ser de diversos orígenes, según la situación:

Una competencia de salsa con estructura de torneo, en un sitio como un coliseo, teatro o un lugar dispuesto exclusivamente para tal fin, en donde los bailarines se preparan, tienen un jurado, un público, unas rondas clasificatorias y varias clases de tensiones que se configuran como conflictos:

Tensión por sus compañeros observadores, o los mismos cuando son compañeros de equipo en una presentación, antes de salir a tarima a competir, todos los conflictos internos que puede tener el o los intérpretes por falta de ensayo, cambio de coreografía a última hora, la lesión de un compañero antes y durante esta, las tensiones de competir contra favoritos por su nivel, trayectoria, fama. Completar la coreografía en frente del jurado de una manera digna. Conflicto o complicaciones inesperadas como, caídas, resbalones, parálisis de una de las personas debida a la tensión, o errores durante la presentación, una mala expresión, excesos de energía, una falla en el vestuario, como que se rompa una media, o un zapato, se descomponga cualquier elemento en los mismos, el hecho de que en uno de los competidores destaque algo más de su vestuario que los demás, un dolor antes o durante la presentación, los comentarios de los demás del trabajo, todo eso influirá como situación dramática sin que sea propiamente teatral.

Una competencia de salsa con estructura de concurso, pero que su lugar sea una discoteca o un lugar no dispuesto para ese fin, también con un jurado, camerino, pero que no es exclusivo para ese evento, sino que media la fiesta y las bebidas alcohólicas, en donde lo principal no es la competencia sino el disfrute de los espectadores. En esta situación se incluye el apoyo del público, la violencia o agresión (peleas a golpes, utilización de navajas o armas de fuego) que tengan estos

mismos hacia los bailarines y entre ellos, la tensión entre jurados o entre las diferentes barras que vayan apoyando a los distintos competidores.

La rumba en general, entendiéndose como rumba, fiesta o celebración salsera aquella en donde la música salsa se escucha continuamente, en la mayor parte de la noche, con una que otra interrupción de géneros como la bachata u otras músicas, pero en proporción menor, este no tiene la característica ritual de las rumbas en los solares cubanos.

En los bares, antros, grilles son lugares en donde las personas celebran, en donde las personas se conocen en pequeños grupos, ahora las situaciones dramáticas pueden ser diversas, como confrontaciones entre bailadores, bailarines, en una especie de rituales de retos entre ellos que pueden llegara a la agresión, tanto en parejas, dúos o grupos de bailarines, bailadores, o en colaboraciones entre las personas, para hacer coreografía de forma individual o bailando todos como lo podría ser una rueda casino.

Se concibe como dramática, ya que aunque hay un disfrute y una cierta informalidad, hay un nivel de complejidad, contra lo que se lucha es el manejo de los movimientos en el espacio, la presión que se genera cuando se busca una sincronía, grupal que parte de lo personal, también en medio de esta encontramos situaciones como cortejos, rechazos propios del momento de festejo.

Aquí también se incluyen las peleas, riñas que se pueden dar, el consumo de bebidas alcohólicas y psicotrópicas que se pueden dar en medio de una fiesta, todo esto puede configurar situaciones que desencadenan en conflictos tanto trágicos, cómicos o de otra índole.

Otra situación dramática alrededor de la salsa, el comercio ya sea musicalmente por discos de acetatos LP (long plays) MP(Media Player) SP (Small play), vestuarios confección de ropa para competencia y para ir a la fiesta (la percha o la pinta) marroquinería (Zapatos elegantes) fuera de lo

común para bailar competir o ensayar, venta de espectáculos o negociaciones de presentaciones de grupos parejas, venta de capacitaciones de bailarines a personas ajenas al mundo del baile (enseñanza), grabación de cortos, comerciales, películas con este género musical, contratacion de orquestas de salsa., ya que las ventas implican una negociación y esta es fuente para construir situaciones dramáticas.

La ritualidad propia de la salsa lo que se llamaría rumba con Aña o con elemento sagrado, es decir reuniones en solares en cuba, con una configuración ritual santera, en la cual se genera una ritualidad propia como bajar un santo (donde se descubre que dios de la cultura yoruba rige el destino de una persona, cuando entra en un estado hipnótica mientras se baila y se tocan los tambores batas con canto de coros de mujeres y hombres) todo este proceso ritual que se da en los solares en las distintas ciudades cubanas y en las planicies o sembrados azucareros o montañas, donde se realizan estos ritos fuera de la ciudad o lo que se le conoce como "bachata" que es el ritmo o fiesta, pero en un lugar que no es la ciudad de una forma ritualizada y sagrada. Construye una situación por que sucede en un lugar con un objetivo, por tanto hay acción, el quienes que son los personajes de dichos sucesos.

En ensayos de bailarines de los distintos tipos que hay, es decir todos los conflictos presentados en el aprendizaje del baile de los distintos tipos de salsa, la lucha por aprender y entender el método de forma personal, el género etc. También existen los conflictos por ejecutar bien una coreografía con pareja, todos los conflictos en el proceso de aprendizaje de cargadas y desarrollo de habilidades para mejorar el baile (Stretching-Strong-Coordination) los ensayos en grupos con todo lo que concierne a la ejecución, todos los problemas externos al ensayo para llegar al mismo.

La configuración propia de las escuelas y los procesos administrativos de las mismas, los conflictos que generan esas estructuras y los choques que se pueden presentar allí. Con los músicos

y la configuración de música ensayos, entrenamiento de los mismos músicos, viajes, presentaciones, grabaciones de música. La construcción de elementos musicales, toda la industria alrededor de los instrumentos y la venta de estos para la salsa, al igual que la creación de canciones, coordinación de tiempos con los intérpretes del grupo entre otras cosas.

3 LA SALSA MUSICAL Y SU TEATRALIDAD

3.1 Ritmo y musicalidad

"*La clave mi gente, la clave llama a la salsa, salseros si llaman, yo vengo*" (Enriquez, 2007, párr 1).

La música es parte fundamental de la perspectiva de la teatralidad, ya que se evidencia a través de un medio expresivo el cual es el fluido del aire. Este lleva las ondas de sonido que se encuentran en el espectro electromagnético, como la voz, onomatopeyas entre otras. Pero en este caso es de especial atención, ya que la música en sí misma llama la atención de las personas cuando es percibida, ya sea porque genera una atracción hacia la misma o por el rechazo que esta puede producir.

Como ya se dijo anteriormente, para que haya teatralidad es necesaria una persona que perciba la acción, en este caso la acción o el objeto a percibir es auditivo, por tanto la teatralidad se construye cuando una persona escucha algo prestando atención durante un tiempo; allí se construye una teatralidad auditiva o una teatralidad en lo auditivo. (Cornago, 2009, pág 5).

Dentro de esta teatralidad auditiva, hay que analizar distintos elementos dentro de la misma música, ya que en la contemporaneidad es muy común que las canciones o músicas sean construidas polifonicamente (varios sonidos al tiempo), se encuentran en ellos los distintos instrumentos musicales según el género musical o la expresión musical.

Está a su vez carga con su propio pasado o referencias tanto alegóricas, religiosas, de sucesos históricos y homenajes, estos se perciben en sus tonadas, melodías, armonías, percusiones y mensajes líricos. Aunque es importante tener en cuenta que la teatralidad en la vida cotidiana es

relevante, ya que la cultura latina tiende a ser mucho más ruidosa, que otros continentes occidentales.

Esto vuelve a este continente musicalmente más invasivo con el espacio auditivo del transeúnte o peatón, ello implica que hay una teatralidad en la vida cotidiana; pero la música, especialmente al ser la salsa un género, en el cual varios instrumentos tienden a jugar con la forma musical, pregunta-respuesta, nos lleva directamente a un diálogo. Por tanto este diálogo entre instrumentos nos va a permitir construir un conflicto por defecto, pero en este caso de carácter auditivo. Así mismo nos lleva al concepto teatral de conflicto, ya que el conflicto implica un diálogo.(Ver anexo B).

3.2.1 Estructura de la salsa

"*La Salsa es un género musical que tiene una fuerte influencia de ritmos latinos e incorpora además rasgos armónicos de Música Aborigen Caribeña y algunos elementos rítmicos de Música Afro-americana. Los orígenes de la salsa involucran a países como Cuba, Puerto Rico, Venezuela y Colombia y se oficializa por decirlo de alguna forma, en Nueva York y Miami. El músico que dio origen al nombre de este género fue un cubano llamado Ignacio Piñeiro, que en el año 1933 compuso una melodía a la que llamó "Échale salsita"; sin embargo, este género surge formalmente por los años 60. (Con el auge de la fania all stars)..."* (Guartazaca, 2011, Pág 10)

La salsa en general son canciones con ritmos musicales afro-antillanos, que pueden tener uno, dos o varios loops melódicos en su base musical, dependiendo del tipo de orquesta o conjunto, se les pueden llamar soneos, tumbaos, guajeos, ritornelos, montunos o mambos, que más adelante se explicarán con más precisión.

Son relevantes los loops musicales anteriormente mencionados, pues van a tener primero una diferenciación con los ritornelos típicos de la música europea, ya que estos generan una

identidad propia cubana y americana, por tanto dan una característica continental que otorga una particularidad, a su vez va creando una estética y poética propia, así mismo un sonido particular, que poco a poco construirá una teatralidad particular e identificable de la música latinoamericana. Escuchar la canción "tres lindas perlas cubanas" interpretada por Antonio María Romeu Marrero, en donde se identifica la evolución de la contradanza a un danzón y a un son. (Perlas Cubanas, 2014)

Las características que la distinguen de otros géneros musicales son, su patrón rítmico particular del Son Cubano inicialmente a 2/4, que posteriormente se fusionan con otros elementos rítmicos melódicos y líricos del punto cubano, pregón, nengón, cumbias campesinas, de la guaracha entre otros ritmos antillanos, a lo que hay que sumar los aportes del jazz americano.

Las canciones de salsa suelen tener entre 3 y 5 minutos de duración, aunque se encuentran excepciones de hasta 9 minutos; usualmente están compuestas a ritmo 4/4 y sus dominantes son menores, además tienen diversos instrumentos, como "*Clave, Timbales, Bongós, Congas, Cencerro, Bajo, Guiro, Tres, conga, Piano…*" (Guartazaca, 2011, Pág 10) y otros instrumentos que se encuentran son flautas, saxofones, trompetas, tumbadora, quinto, bongos, timbal, tres cubano, coros, entre otros. El tipo de conformaciones orquestales pueden ser diversas, como charangas francesas, big bands, sextetos, septetos entre otros.

Esto es de relevancia ya que estas características aquí mencionadas, serán fundamentales para identificar los géneros que abarca la salsa, aunque hay varios tipos de géneros como el jazz que tienen este tipo de instrumentos, sumados a las partituras musicales y los loops melódicos anteriormente mencionados, que orientan este tipo de música afroantillana o americana.

3.2.1.1 Aspectos Rítmicos en la Salsa

"*Ritmo: Cuando estamos escuchando música, es muy común que marquemos golpes de manera intuitiva con el pie o con la mano. A cada golpe lo llamamos tiempo o pulso, y serían las unidades en que se dividen los diferentes ritmos. El ritmo es el pulso o el tiempo a intervalos constantes y regulares, hay ritmos rápidos, como el rock and roll, una parte de la salsa, o lentos como las baladas, chachachá, boleros. Se puede diferenciar básicamente entre los que son binarios, y los que son ternarios, como el vals…*" (Cordantonopulos, 2002, pág 9)

Por lo general la salsa está hecha en compás de 4/4. Normalmente tiene una síncopa entre el primer y segundo compás que le da ese sonido característico. La síncopa se encuentra en el tiempo 8, 1 del compás anterior y en el 4,5 de la unión de los dos compases, estos usualmente los marca el bajo o en su defecto la percusión.

Estos elementos son fundamentales para la identificación del sonido de la salsa: su estructura binaria, la síncopa característica. Estos son críticos para construir su propia teatralidad. Se encuentran también en música del siglo XIX composiciones en 6/8 usualmente en la guaracha o en su defecto en el punto, pero que actualmente encontrar dicha estructura es poco común, casi inexistente a menos que se revisen composiciones de antes de 1930. (Para entender la idea de sistema binaria o ternaria ir al anexo de ritmo y musicalidad, duración de sonidos, compás simple y compás compuesto).

Los tempo-ritmos en la salsa pueden ser variados desde muy lento a 60 bpm hasta 120 o 160 bpm. Su importancia radica en que en el universo de la teatralidad auditiva, nos da un amplio espectro de velocidades musicales, igual que suceden en las escenas de teatro, en donde puede ir una escena muy lenta y cambiar de ritmo de un momento a otro, en pro de la atención del espectador y asimismo de la acción teatral. (Oir canción "Ñañan boro"). (Para aclarar la idea de BPM ir a anexo de BPM)

Otro elemento para tener en cuenta es la clave, pues es la base de la salsa, pero esta tiene su fundamento principal en los latidos del corazón del ser humano, por tanto tiene una base antropológica, para que la misma musica llame a la parte inconsciente de la persona o al cerebro reptil, a que mueva el cuerpo por el solo hecho de que suene este sonido, sincronizando el corazón de cierta manera al ritmo escuchado y percibido. Por tanto la misma música dependiendo de su velocidad, composición musical y letra, busca evocar un tipo de emoción o grupo de emociones en el mismo audio escucha.

3.2.1.2 Aspectos Melódicos

"*Melodía: Melodías son las que cantamos o tarareamos cuando un tema nos gusta. No podemos cantar más de una nota a la vez. La melodía es la forma de combinar sonidos, pero sucesivamente. De ahí que a muchos instrumentos se los llame melódicos, por ejemplo, una flauta, un saxofón, un clarinete o cualquier instrumento de viento, porque ellos no pueden hacer sonar más de una nota a la vez…*" (Cordantonopulos, 2002, pág 8).

En la base melódica usualmente hay unos tres o cuatro instrumentos que hacen avanzar la canción, los cuales están en loops melódicos, estos loops melódicos son usualmente la base de las canciones, característica heredada de la música clásica española, el jazz norteamericano y el son cubano. En el otro caso se encuentran las descargas, en la cual uno o dos instrumentos improvisan mientras los otros mantienen la base rítmica, heredadas de las típicas improvisaciones como las del jazz. Lo que se conoce como mambos, tienen que ver con unos loops melódicos, de una extensión cercana a cinco compases, ya sea en el piano o en los vientos metálicos, las cuales se alternan para la sensación de progresión. (Rui Diaz, 2019, pág 133-139)

Esta progresión en el sentido aristotélico obedecerá a un cambio en la acción, o lo que se conoce en el universo de la teatralidad como puntos de giro, torceduras o cambios en la acción. Estos puntos de giro son identificables, con formas musicales en las cuales varios instrumentos entran a acompañar a la tonada principal, o en su defecto cuando se crean silencios apreciables, o golpes muy claros de unos determinados instrumentos como lo son las trompetas, piano, saxofones, flautas, solos de timbales, bongoes. Estos cambios se evidencian claramente en la música cuando se ejecuta el proceso de escucha, que generaría una teatralidad auditiva y que dan una idea de dramatismo. (Oir Tito Puente, 110th st and 5th Avenue) (Puente, 1973).

Por demás la salsa da un tinte alegre debido a la polifonía de la misma, aunque usualmente sus dominantes sean las notas menores, patrón musical que se encuentra regularmente en las partituras afrocubanas, debido a la expresión interna afro del dolor de la esclavización. Esta justificación se puede encontrar en varios de los podcast o audio descripciones de diana Uribe sobre los procesos afroamericanos. Aunque no en todas las partituras se puede encontrar este patrón, si es regular encontrar este tipo de inscripciones musicales en las partituras de la música afroantillana. (Uribe, 2015, Cap 3-12).

"*Con respecto a la melodía presenta rasgos particulares de jazz convencional y del folclor latino, además de melodías cubanas.*" (Guartazaca, 2011, Pág 14). Esto implica que hay bases rítmicas constituidas por tumbaos o loops melódicos, de una determinada extensión de tiempo musical, mientras que los otros instrumentos están en función de floreo, improvisación o destacamento con otros mambos, tumbaos o loops melódicos que le dan un tono completamente diferente a las canciones generando momentos de resalte. Escuchar "*Flight of the Bumblebee en versión de Pérez Prado*". (Perez Prado, n.d.).

En este sentido, estos momentos de resalte se pueden equiparar, a los momentos en el universo teatral, en donde cambia la acción o esta se acelera, por algún impulso propio de los

actores o que sugiere el texto. Esta idea de resalte también nos da una idea de conjunto, en el que hay personajes que impulsan la acción de una forma más precipitada o relevante, generando así una seducción propia en el espectador, creando así una teatralidad espectacular dentro de la cotidianidad misma del individuo que la escucha.

Así mismo se puede considerar a cada elemento de la orquesta, como un personaje de la acción musical, de esta manera en ese universo musical que se plantea, así se puede deducir que una obra musical de salsa en muchos aspectos es similar a una obra teatral, por tanto hay una teatralidad inmersa en la misma música polifónica, ya sea salsera o de otro tipo, mientras haya más de un instrumento involucrado. Como se dijo anteriormente esto constituye la teatralidad siempre y cuando exista un sujeto que la perciba.

3.2.1.3 Aspectos Líricos

"*La **lírica** (del latín lyrĭcus, y este del griego λυρικός) es un género literario en el que el autor transmite sentimientos, emociones o pensamientos subjetivos respecto a una persona u objeto de inspiración. La expresión habitual del género lírico es el poema. Aunque los textos líricos suelen utilizar como forma de expresión el verso, hay también textos líricos en prosa (prosa poética)*". (Echazarreta Arzac et al., 2014, 5)

Cuando se habla del aspecto lírico en la música, se habla del texto hablado o cantado que se encuentra en las distintas canciones, constituyendo así una forma poética e incluso dramática en el sentido aristotélico de la palabra. En esta forma se puede constituir una de sus modalidades en las que existe un protagonista y un coro, o la de un protagonista con su respectivo antagonista u obstáculo.

También se encuentra la idea de la voz que funge como instrumento, o también la voz que narra una historia sea en prosa, verso, u otras formas poéticas, interpretando un personaje o sencillamente siendo un narrador externo a la propia canción. (Oir “Pedro Navajas”, “Decisiones”de Ruben Blades) (Blades, 1983-1987)

En la música antillana se pueden encontrar canciones sin ningún tipo de acompañamiento vocal, como también de leves coros y soneos, al igual que canciones plagadas de historias, sean de amor, desamor, muerte, aprendizajes, narraciones históricas, con mensaje social, canciones con llamado al acto sexual, reverencia a dios, a los santos de la santería, entre otros. Escuchar negro ñañanboro (Gutiérrez Grillo, n.d.)

En los temas donde la lírica o letra es preponderante, la teatralidad auditiva tiene una aparición evidente, ya que lleva al audio escucha, a crear imaginación a través de la combinación de instrumentos con voces, esto como ya se dijo en el área de la teatralidad es un llamado poderoso para que esta aparezca, pues se cumplen los requisitos para que dicha teatralidad cobre vida, constituyendo así una seducción propia inmersiva en esta provocación auditiva. Escuchar la canción “La pesadilla” Grupo La ocho y media, (2006).

Salsa Brava, Salsa Dura o Salsa Saoko.

En la progresión también se encuentra la voz, usualmente su lírica en la salsa brava o fuerte, no tiene una preponderancia narrativa importante, sino que le da un tono particular a la melodía. Dependiendo de la orquesta, el periodo musical de la misma, el compositor de las canciones, al igual que el director del conjunto musical.

Además de esto la salsa brava, tiene la característica de ser en muchas ocasiones rápida, con temas que quedan en la memoria de las personas por su instrumentación. Su fuerza instrumental es relevante, la base percusiva es fuerte, rápida e intensa, los vientos tienden a marcar golpes y loops

melódicos o tumbaos que son muy reconocibles, los textos líricos no son tan expresivos pero dan una idea de lo que la canción quiere transmitir. Escuchar Quimbara interpretada por Celia Cruz (Fania Records., 1974).

La mayor producción de este tipo de salsa, se da en el periodo comprendido entre 1940 a 1980. Después de este periodo se encuentran orquestas, pero no un movimiento tan fuerte como lo hubo en ese periodo en toda la América continental. Escuchar Manteca de Chano Pozo y dizzy Gillespie (Dizzie Gilespie, 1947)

Aquí evidentemente hay elementos teatrales, puesto que la voz como ya se dijo es un llamado a la imaginación, ya sea por invitaciones o por contar historias, lo que la constituye en camino directo a la teatralidad, siempre y cuando exista un audio escucha.

Hay que adicionar como se dijo anteriormente, que la música polifónica está cargada de una amplia y poderosa teatralidad auditiva, siendo en sí misma un diálogo continuo de instrumentos, lo que nos lleva a una idea aristotélica del mismo diálogo, pero en este caso como no contiene palabras humanas, sí las contiene en forma musical, con su propio lenguaje y estructuras. Como si dos animales con diferentes sonidos como lo son el aullido de un lobo, el sonar de una ballena y el canto de un ave, se pudieran comunicar con sus respectivos sonidos propios. Escuchar la canción “Rumbon Melon” de Joey Pastrana e Ismael Miranda. (Joey Pastrana, 1971).

Salsa Rosa

En la salsa rosa, quien lleva el avance de la canción es la voz del cantante y los coros, más que los instrumentos. En este caso aunque los instrumentos funcionan como un coro, que crea un

espacio auditivo para que se de la narración, por defecto los instrumentos ya nos dan una pregunta respuesta, lo que implica un diálogo y a sí mismo un conflicto.

Pero lo que suele suceder es que los loops melódicos son muy continuos, por tanto la música se percibe como plana o en un plano menos relevante, allí la voz del cantante da la variación que no logran los instrumentos o que sencillamente estos acentúan sutilmente sin que sean tan determinantes. Es donde la lírica de la voz del cantante y el coro, es lo que da el avance de la canción hacia su clímax y conclusión en un sistema aristotélico clásico. Escuchar la canción "corazón de acero" de Yiyo Sarante (Yiyo sarante, 2016).

Debido a este avance melódico y lírico, se evidencia el proceso de teatralidad desde una perspectiva de espectáculo, pero inmersa en la cotidianidad de las personas, concretada en una canción grabada que se reproduce. En este punto se observa que se tiene un producto en forma de servicio como lo es la música, pero que construye teatralidad no por su propia existencia, sino cuando un audio escucha, oye la pieza musical, ahí construye teatralidad según su nivel de concentración en la misma canción. Escuchar la canción "Tuyo" de Tito Nieves. (Tito Nieves, n.d.)

Salsa Social

En la salsa social como la de Rubén Blades, el texto es de vital preponderancia, ya que a través de esta se da el avance melódico, armónico, lírico, de la historia de la canción. Aquí se cuentan pequeñas historias en el sentido aristotélico de la estructura como se evidencia en "*pedro navaja*" (Blades, 1978), o en una forma brechtiana como lo es en la canción "*decisiones*" (Blades, 1984), además en este caso los instrumentos acompañan la misma canción, generando avance y cambios de ritmo.

En esta área del universo social que lo tocan distintos cantautores, como lo son Ruben Blades, Ignacio Piñeiro, Willie Colon, Joe Arroyo, o autores como lo es Catalino (tite) Curet Alonzo. Estos temas tratan sobre problemas de la cotidianidad de las personas o descripciones de historias que suceden o sucedieron en algún momento de la historia, como sucede con Juana Bayona, Rebelión, Desapariciones, Dejenme reir para no llorar, Andrés el gran varon, Sicarios, entre muchas canciones. Escuchar los álbumes “Maestra Vida” y “Buscando América” de Rubén Blades (Rubén Blades, 1980). (Rubén Blades, 1984).

En estas se exponen los conflictos de las personas del común que no tienen un renombre particular, sino de situaciones sociales que afectan a un grupo de personas en la que los audio-escuchas se pueden ver identificados, retratando la sociedad y evidenciando la realidad humana en ese momento particular. Escuchar la canción “dejenme reir para no llorar” de Ruben Blades. (Rubén Blades, 1980)

En el área lírica se encuentran los coros que dan en ocasiones el leitmotiv de la canción, pero que tienden a la repetición

3.2.1.4 Aspectos Armónicos

“*Armonía: Usando melodías solamente, los temas sonarían "vacíos". A la larga necesitaríamos algo que nos haga de base, y que nos dé la sensación de estar junto a otros músicos acompañándonos. La armonía es la forma de combinar sonidos en forma simultánea. Cada compositor la usará para crear diferentes climas. Puede transmitir desde estados de la melancolía, tristeza, o tensión, hasta estados de alegría, calma, relajación, etc. Los instrumentos llamados armónicos, son los que pueden tocar más de una nota a la vez, como el piano, la guitarra, tres, cuatro…*” (Cordantonopulos, 2002, pág 9).

En la salsa es usual encontrar acordes en la escala tónica temperada, los cuales son normalmente menores, además de esto se tiende a octavar cuando se crea el acorde es decir: Do, mi, sol, "Do" pero además de esto se genera un tumbado es decir que primero se tocan los acordes octavados Do y Do 7 es decir 7 tonos más arriba del Do original (octavar), luego se tocan los acordes Mi y Sol al tiempo. Escuchar la canción “Sonido bestial” de Richie Ray y Bobbie Cruz específicamente el piano que tiene una armonía poderosa. (Richie Ray y Bobby Cruz, 2010)

“*Así los Do octavados se toquen después en el siguiente pulso, es decir esto es lo que le da a la música ese tono y ritmo particular o tumbado, entrando en un pequeño ciclo o loop, esto viene del tres cubano que tiene el par de cuerdas octavadas, además el instrumento está organizado con una nota del acorde en el intermedio: Do-mi-sol (normalmente el acorde) en el tres es Do-Sol-Mi.*” (Gutierres, 2021, parr 1). Escuchar la canción “Hay gente pa to” Yuniel Jimenez.

3.2.1.5 Aspectos Percutivos

En la percusión también sucede este fenómeno de síncopa, de manipulación del manejo de contratiempos y de figuras de cuarto orden como lo son las semicorcheas, en este caso la percusión está compuesta por conga timbal, tumbadora y bongó. Escuchar “Donde esta mi negra” de Richie Ray y Bobbie Cruz. (Richie Ray y Bobbie Cruz, 1975)

“Musicalmente la Salsa es una combinación de síncopa con acordes alterados como lo es la disonancia. Se basa en un compás partido de 2 por 2. En la salsa se utiliza mayormente una orquestación definida, aunque suele variar con las costumbres de cada país. La orquestación más utilizada es una Fuerte percusión que nos define la Clave de la Salsa, 3x2 y 2x3, donde entra en función la Campana de Mano con los Cencerros que es una combinación perfecta para definir la Clave, también el cascareo de los Timbales. ” (Guartazaca, 2011, pág 18- 19).

En este punto se puede hacer una comparación con lo que sucede en la tragedia griega en donde el protagonista establece un diálogo con el coro, dicha comunicación pone en un conflicto indirecto al mismo coro con el héroe trágico, pero sin que este pueda afectar al coro directamente y lo mismo sucede en ambos sentidos, es la idea de generar esa incomodidad de los pensamientos enfrentadas de uno con el otro. Aquí se identifica un elemento teatral que se encuentra en el universo auditivo, se recalca esto porque cuando se entra en el universo musical, recordamos que usualmente la música está presente en la cotidianidad, pero desde una perspectiva espectacular aunque no sea el centro de la cotidianidad.

Los vientos usualmente marcan golpes fuertes, aunque a veces se usan como tumbaos repetitivos en ciertas secciones de la canción, también apoyan las voces, pero usualmente se usan como descargas fuertes que dan la sensación de avance y cambio. Las cuerdas se pueden manejar de en forma de bases, como es el caso del Bajo aunque en ocasiones este también hace descargas, dándole la función de base a otro instrumento, u otros grupos de instrumentos, en este grupo encontramos al Violín, la guitarra, el tres cubano, estos funcionan como tumbaos, mambos o montunos y tienden a descargar con mayor frecuencia que los instrumentos base.

Ahora, esta sensación de avance y cambio en la música es súper importante, porque encontramos una conexión directa con el universo teatral, ya que los cambios sutiles se relacionan con twist o torceduras, en las que los personajes generan unos pensamientos o textos que van haciendo cambiar su forma de pensar y así mismo su forma de actuar, cuando estos pensamientos son lo suficientemente fuertes, o en su defecto un elemento externo poderoso actúa en la escena se constituye un giro escénico. Para entender musicalmente esto escuchar “Mi Mayoral” de Richie Ray y Bobbie Cruz.

Haciendo un paralelo estos cambios se dan en la música o en el universo auditivo salsero con los golpes o interrupciones musicales de unos instrumentos, de voces o silencios, por tanto estos cambios dan la idea de avance, al igual que cada vez que ocurre un cambio de este tipo, se vuelven de carácter acumulativo en donde todo va hacia un desenlace que concluirá el proceso.

3.2.1.6 Instrumentos básicos de la salsa

Ahora se observarán los instrumentos, que se pueden considerar base para la salsa y sus características, para lograr entender su composición a partir de los elementos que la soportan. Estos instrumentos poco a poco se relacionarán, con los elementos teatrales tanto en su aspecto de la cotidianidad como de su espectacularidad, como se nombró en el aparte anterior, ya que cada instrumento tendrá su homónimo en el universo teatral.

La clave es la pregonera que hala a los demás instrumentos a crear la composición musical, mientras los otros instrumentos de percusión evocan rituales ancestrales; pero también en el teatro se hace juego de pares cómicos (El Gordo y el Flaco, etc) con los que se juega una singular posibilidad que genera tensiones como las de la conga y tumbadora. El cencerro se destaca sobre los demás que se puede comparar con el arlequín de la comedia del arte que da fuerza y alegría. El guiro haciendo un paralelo con la comedia del arte sería proporcionalmente o Pantaleone, por su tono al igual que da una idea de vejez, al igual que de amargura. Las maracas si pudieran tener un homónimo en el teatro serían los enamorados en la comedia del arte, ya que son inseparables y su lenguaje es muy similar ya que son idénticas. El bajo en el área de la teatralidad le da una oscuridad y peso particular, evoca así mismo la imagen de un personaje grande y con un tono de voz muy grave, podria ser el mayordomo. El piano a nivel de la teatralidad es muy persuasivo, ya que al tener todo el espectro de las notas musicales desde las más graves a las más agudas es como si habláramos de un actor que pudiese tener la voz más baja entre las personas, así mismo la más alta

entre las mujeres, sería como el héroe o la heroína, protagonista sin duda de las obras, como en la tragedia griega.

La guitarra en el área de la teatralidad podría ser un narrador ya que puede estar solo o acompañado y por si mismo contar una historia, es tan versátil que entra en muchos lugares sin problema. El Contrabajo al igual que el bajo tiene un sonido teatral ya que en cierta medida sería como el guardaespaldas, o el guardia, fuerte y pesado pero haciéndose pasar inadvertido en la melodía, siempre necesario. El saxofón su teatralidad de este, nace en el momento en que este instrumento es escuchado, sin lugar a dudas es poderoso, e intenso, este sería un corifeo, pues entra en diálogo con los demás.

La flauta tiene una teatralidad innata, ya que evoca el sonido de algún ave cantando en algún momento del día, también será un personaje muy puro, inocente de un niño o niña juguetona, por tanto es un elemento que resalta por encima de los demás, ella también sería una heroína o una protagonista adolescente. El Trombón su teatralidad radica en que puede generar imágenes en las cuales el cambio es particularmente construido, en aquellos momentos, en donde las cosas giran inesperadamente para otro, sería un personaje fuerte y amplio como un héroe de guerra.

La Trompeta su teatralidad radica en estos cambios o aumentos de tensión en la canción, generando una progresión en la misma, que al audio escucha le genera impulsos en el propio cuerpo o ideas de giros, avances, cambios o progresiones, seria algo asi como un personaje que genera cambio un general poderoso. El violín su teatralidad radica en esta variación, al ser pequeño en su tamaño da la idea de ser un niño en una banda, que juguetea, pero que acompaña al resto dándole dulzura a la misma, aunque tambien seria un personaje frágil pero divertido. La Batería tiene una teatralidad auditiva poderosa debido a que este puede tener distintos sonidos como son agudos y graves que se van alternando, dando una idea de progresión según lo necesite la canción, el podría

ser el coro ya que está acompañada, ya que es un equipo que se mueve en bloque. El Tres cubano su teatralidad radica en ser un personaje costero por tanto este instrumento ya genera un imaginario antillano o de lugar costero, por tanto es un personaje usualmente relajado como un sannin pero interesante y divertido.

Los Timbales, su teatralidad consiste en su ambivalencia entre manejar una base para los demás instrumentos o tener la posibilidad de improvisar esto crea una imagen de caos, pero al mismo tiempo de inestabilidad continua que se da en momentos de crisis para los personajes, al ser un par. El Vibráfono por tanto sería uno de los instrumentos principales, como si fuera un actor o actriz principal en la canción, su teatralidad se fundamenta en su naturaleza tímbrica, por tanto cuando un audio escucha percibe este instrumento, dependiendo del ritmo que lleve, puede generar la idea de diversión, aceleramiento, o idea de agua o gotas cayendo, .

Todos estos son instrumentos que se encuentran en las diversas orquestas de salsa alrededor del mundo, todos estos instrumentos tienen una función importante, como lo hace cualquier personaje y actor en una obra de teatro, con sus propias características, timbres, melodías, armonías y ritmos. En dichas orquestas se pueden encontrar más de uno de estos instrumentos, también existen formatos de otros tipos de orquestas que utilizan instrumentos similares, si se quiere más explicación sobre estos ir a anexos M, instrumentos musicales.

3.2.1.7 Tumbaos, Guajeos, Montunos, Soneos, Mambos, Descarga (Improvisación):

Es necesario aclarar los temas de montunos, tumbaos, soneos, mambos, ya que es importante entenderlos, en general se puede decir que estos son loops, ciclos o ritornelos musicales, es decir son partituras musicales de una extensión entre 4 a 8 compases, que se repiten cíclicamente y que dan la particularidad especial propia de la salsa, heredada del son.

Hay que tener en cuenta que estos ciclos repetitivos musicales o loops, se llaman de estas distintas formas, dependiendo de los instrumentos que entran a interpretarlos. En ocasiones cada instrumento puede tener su propio loop musical o tumbao, que al entrar en un loop musical más general, y se incluya en un bloque total de todos los instrumentos, su nombre de ciclo puede cambiar, es decir que al adicionar el loop musical de las trompetas o metales, deja de llamarse tumbao para llamarse mambo.

"*En el son tradicional tocado por los sextetos y septetos, los primeros versos daban lugar a una sección repetida, llamada montuno. En el son montuno de Arsenio, esa sección llamada montuno era más elaborada estructuralmente, e incluía una sección de los metales consistente en una frase repetitiva, que se extendía a todo lo largo del montuno, cuya función era la de estimular el entusiasmo [del público]. A esa sección Arsenio le llamó diablo, que era la palabra que él gritaba al comienzo: ¡Diablo!..." Dice Radamés Giro al respecto que el primer diablo o mambo que se grabó en discos fue el de la canción de Arsenio So, caballo*" (Rui Diaz, 2019, pág 127).

Al igual que los soneos pueden ser improvisaciones puntuales, el soneo solo ocurre con el cantante, al que se le llama sonero. El soneo tiene un elemento del pregón, venido de los vendedores ambulantes, de distintas actividades de ventas en cuba (Frutas, herramientas, entre otras), en la cual la forma de hacer propaganda de su producto era la voz a capela, con la que cantaban, e incluso competían por ventas para que un comprador adquiera su producto. Escuchar la canción "El patillero" de "Fruko y sus tesos". También los soneros podían competir, como en una especie de trova paisa o llanera colombiana, o como lo hacen actualmente los raperos en sus duelos vocales, en la cual se enfrentan dos cantantes para tener más reconocimiento que el otro, ridiculizar al otro o en su defecto resaltarlo.

En el soneo, el pregón tiene conexión con los aspectos líricos o de texto, lo cual nos lleva a una teatralidad explícita a partir del manejo de la palabra, ya que las palabras evocan imágenes, estas a su vez, si alguien las escucha provoca directamente una teatralidad inmediata, por tanto estos elementos verbales son de vital importancia para la teatralidad.

Que es un montuno significado y origen ***"****El son se comenzó a popularizar en los carnavales de Santiago alrededor de 1892 por un intérprete llamado nene Man fugaz este ejecutaba un instrumento rústico de madera, con una caja de resonancia con tres cuerdas dobles de acero llamado "El tres" dicho instrumento se convirtió en el símbolo del "Son" y en la guitarra típica cubana, en sus inicios la estructura musical del son se basaba en la repetición constante de un estribillo de cuatro compases o menos cantado por un coro conocido como "el montuno"..."*.(Ramos Gandía, 2004, pág 3-4).

"Sin clave no hay Son, la llamada percusión menor que era normalmente ejecutada por el cantante. Finalmente la marimba y la Botija que fueron sustituidas con el tiempo en los predios urbanos por el contrabajo. En el son se da un sincretismo musical entre los instrumentos percusivos africanos y los instrumentos de cuerda pulsada español y en el aspecto vocal entre la décima Española y el canto alternado entre coro y solista, el canto antifonal de origen africano" (Ramos Gandía, 2004, pág 3-4).

Esto explica porque la salsa tiene una estructura similar a la del coro griego, incluso se podría decir que una mas antigua, ya que los cantos de los pueblos subsaharianos, tienen esa estructura de corifeo, coro, pero que en áfrica ya existía mucho tiempo antes de que los griegos la usaran, forma que se volvió tradicional en occidente. Lo que se puede afirmar, es que en la salsa se mantiene esta estructura llevando al audio escucha, a una provocación que evoca a la teatralidad.

Por último está la descarga, "*La descarga cubana hace referencia a algo parecido a un "jam session" de jazz, donde predomina la improvisación ya sea de bajo, piano o percusión*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 42).

Proporcionalmente en el teatro esto también existe, tanto en los momentos en los cuales el actor olvida el texto, pero él mismo arregla el olvido improvisando sobre la acción, ya sea cambiando toda la idea o continuando sobre la misma. Por demás también hoy existen match o competencias de improvisación, en donde el actor o los actores improvisan sobre un tema predefinido por el público, creando virtuosas improvisaciones en tiempo real, que tienen como base sus recursos, memoria y posibilidades propias de los intérpretes, al igual que sucede en la improvisación de la tradicional comedia del arte.

3.2 Géneros musicales

En el amplio universo de la salsa es importante conocer qué géneros musicales se utilizan, para identificar los elementos de la teatralidad que se podrían aplicar, según sus relaciones, coincidencias o diferencias. Así mismo se puede construir un vocabulario, que nos hable de las emociones, transiciones, ritmos, velocidades, cadencias y tonos, para establecer los paralelos entre la música y el teatro que nos permitan construir la salsaturgia. La salsa alberga más de 8 géneros, lo que constituye una polifonía en la que se mezclan géneros y sonidos, derivados de su origen musical, etnico y religioso.

El Punto

Sobre el punto se puede decir que tiene inmersa la teatralidad, porque es una composición de texto, en forma de poema ya sea rimado o versado, utiliza figuras metafóricas o literales para describir un suceso o acción, habla de personajes que pueden ser animales, seres humanos o entes mágicos. Además que utiliza distintos instrumentos que acompañan el texto, creando una

ambientación o espacio en el cual se desarrollan auditivamente. Por demás el punto tiene distintas formas que lo hacen incluso confrontativo como lo es la controversia. El uso de la décima como forma compositiva alude al manejo del verso, que tiene unas estructuras ya determinadas, por tanto lleva un carga de literatura en su misma canción. Escuchar la canción "el punto cubano". (Celina y Rutilio, n.d.)

Guaracha

La guaracha como género tiene inmersa la teatralidad, puesto que mezcla una polirritmia de sentidos. La guaracha se define como un calzado mexicano, a su vez es un ritmo musical, también es un momento de diversión en el teatro bufo mexicano, en el cual se burlan de determinados personajes políticos o públicos, también una formación orquestal de música cubana, al igual que un cantante que puede improvisar burlándose de situaciones o personajes. Escuchar la canción "Bemba Colora" de Celia Cruz (Tico Records, n.d.).

Pachanga

"*La pachanga tiene dos significados; a la fiesta que se hacía y se sigue haciendo de reuniones populares y que hoy en día aún se les llama pachanga. El otro significado es el ritmo a caballo que tocan las charangas, que experimentaron una transformación fundamental en su base instrumental original (Violines y flauta) al incorporar metales (Trompeta, trombón o saxofón)*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 42). Escuchar la canción "*La Pachanga se baila así*" (Quijano, 1965).

La pachanga al igual que los ritmos anteriores tienen una polifonía de sentidos, es decir que es ambigua. Esta requiere de un conocimiento especializado para poder descifrarla, porque al no tener información más profunda sólo se puede intuir la ambigüedad de esta, esa intuición se puede relacionar con la intuición de la que habla Oscar Cornago sobre ese vacío que se genera en el ejemplo de la "exposición del travestido". (Ver anexo B Óscar Cornago, ejemplo del travestido). Ya que el conocimiento necesario para identificarla se da desde, el leer partituras, tocar música o el

danzar esta. Por tanto la pachanga tiene una teatralidad auditiva por defecto, ya que lleva a la persona a esa creación de imágenes mentales o de impulsos corporales que generan acción.

Danzón

El Danzón es un ritmo lento, cadencioso, tranquilo, descansado, sin precipitud. Su teatralidad radica en su observación y escucha, ya que al verlo danzar, da una sensación de descanso, de plenitud, o por lo contrario de decadencia, de tranquilidad, sin afanes ni presiones. Es una música bastante delicada, sutil, con melodías perceptibles y con BPM muy bajo. Estas características la dotan de una teatralidad poderosa, ya que genera distintas imágenes mentales de sabor, seducción y fluidez. Escuchar "*La Mora*" de Eliseo Grenet (Grenet, n.d.).

Danzón Mambo

El mambo tiene varios o múltiples significados, desde su sentido metafórico, situacional, melódico, instrumental, de traducción. Por tanto su teatralidad está ahí, en la ambigüedad del mismo. Ya que es un tipo de tema musical, o canciones, que a su vez son tipos de loops musicales interpretados por instrumentos de aire metálicos (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 136). También significa en lenguaje congo "*Abre cuto güiri mambo*" o "*abre los oídos y escucha esto*" (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 136). Tiene otro significado en el argot popular cubano de los años 30, en este se preguntaba "*¿cómo está el mambo? como una forma de averiguar cómo está la situación actual*" (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 136), en la *"practica vodu del pueblo haitiano la mambo es la sacerdotisa que oficia el acto religioso*" (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 136), entre otros muchos significados.

Por tanto es un término ambiguo que dependiendo de su tiempo, espacio y situación, cobra diferentes significados, por tanto ahí está su potencia teatral, puesto que como se dice anteriormente

ambiguo es un sinónimo de teatral. Por otro lado, musicalmente, la palabra mambo evoca imágenes poderosas, lo que constituye una teatralidad por defecto según la definición de cornago. Escuchar la canción "*Bombin de Barreto*" de Jose Urfe. (Urfe, n.d.).

El Mambo

"*Según el que fue el director del conjunto Rumbavana Joseito Fernandez, mambo le llamaban los músicos "a la glosa de cuatro y ocho compases, que se repite en el estribillo de los metales*"" (Rui Diaz, 2019, pág 136). Escuchar "*Pachuco bailarin*" de Perez Prado (Perez Prado, n.d.).

En el mambo se puede decir que se encuentran características de teatralidad, en tanto que si se tiene una escucha afinada, se pueden encontrar características primero de la forma musical y orquestal, al igual que del cómo están compuestas las canciones. Los mambos como temas musicales tienen una particularidad, tienden a ser instrumentales, es decir carecen de un texto pronunciado, o con un significado muy profundoo, los guajeos principales se encuentran en vientos metálicos como lo serían trompetas, saxofones, vibráfonos, es decir la sensación de progresión de la canción se da instrumentalmente. Incluso se pueden encontrar firmas auditivas como la voz de una persona, como sería en el caso de Pérez Prado. Es decir que el mambo tiene en sí mismo una teatralidad innata debido a que como cita el libro de Rui Dias, "*el mambo es también un guajeo, floreo o montuno*" (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 136), por tanto es una ambigüedad musical que varía su nombre, según su lugar y tiempo, allí tiene inmersa su teatralidad auditiva. Escuchar la canción "Mambo" de Orestes Lopez. (Lopez, n.d.).

Son

"*Señores,*
Señores,
los familiares del difunto ("cadáver" en la versión original)
me han confiado,
para que despida el duelo,

del que en vida fue Papá Montero.

coro A llorar a Papá Montero,
¡Zumba!
canalla rumbero.
solo Lo llevaron al agujero.
coro Zumba!
canalla rumbero.
solo ¡ nunca más se pondrá sombrero.
coro ¡Zumba!
canalla rumbero." (Rui Diaz, 2019, pág 90).

"*El son nació en la ciudad, en los salones, viene de una evolución de la contradanza y es una forma musical que tiene su propia danza*" (Rui Diaz, 2019, pág 87,88). La textualidad es importante en el son, pero también su forma musical, ya que se funde en muchas de las canciones de lo que será la salsa en un futuro, en ese punto se construye una ambigüedad encriptada, puesto que allí existen los soneros, que son cantantes de Son. El son es también una forma de contar historias; y cuando se habla de una historia o un suceso, por defecto tiene una carga de teatralidad propia, por tanto aquí encontramos esta en el texto musical. Escuchar "papa montero", interpretado por el Septeto habanero de Eliseo Grenet (Grenet, n.d.).

Son montuno

El son montuno, tiene una teatralidad auditiva, primero por su elaboración instrumental de pregunta respuesta, se evidencia en el avance de la canción por golpes instrumentales. Segundo tiene textos que implican el contar una historia, esta genera imágenes en el audio escucha y ahí se construye la teatralidad como ya lo dijo Oscar Cornago. Escuchar "Manisero" de Moises Simons (Simons, n.d.).

Chachacha

"*Genero musical creado por Enrique Jorrin en 1948, el nombre nace de una percepción del jorrin: ""Porque yo me di cuenta de que los bailadores, al arrastrar los pies sobre el piso, hacían*

ese sonido: cha-cha-chá...""(Rui Díaz, 2019, Pág 152). Escuchar la "Engañadora" de Enrique Jorrin (Jorrin, n.d.) y Bodeguero de la orquesta Aragón (Orquesta Aragón, n.d.).

Este género musical, tiene su origen en la ralentización del mambo, quitándole la síncopa ya que los bailadores novatos no podían interpretar el mambo, haciéndose muy complicado. Por tanto lo ralentizan y de esto se crea la onomatopeya marcada por el guiro llamada "chachacha". Solo esta onomatopeya ya trae la teatralidad, ya que lleva directamente a la imaginación, del audio escucha, a la música evocando un universo energético, caliente, con una cadencia particular, que sumada a la música da un poder imaginativo increible, esto convoca a la teatralidad inmediatamente. Sumado a esto, su textualidad trae una carga situacional y dramática, que lleva a lo aristotélico y teatral, o incluso a lo brechtiano, pues en ocasiones solo existen cuadros.

El boogaloo

"*Fue el primer estilo musical producido en New York por latinoamericanos en el cual se mezclan ritmos afrocubanos con Rhythim and blues de los años 60.*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 42) Escuchar "Me Gusta el Boogaloo" de Carlos Hayre (Hayre, n.d.).

El boogaloo fue un ritmo que nace de todo este proceso evolutivo de la salsa, pero su característica particular es una particularidad que suena cercano al rock and roll, ya que la salsa empezó a perder popularidad con la llegada de los beatles y la onda rockera, además los formatos de las grandes orquestas se vuelven insostenibles, por su tamaño y esfuerzo, como respuesta la salsa crea el boogaloo, que era una forma de rescatar el boogie woogie y el Swing. Tiene su teatralidad inmersa tanto en el texto como en su música, debido a esa poderosa mezcla del rock y la música antillana en un mismo espacio sonoro-músico-teatral.

La Rumba

"*La rumba":Fiesta colectiva y profana que se daba en los poblados marginales conocidos como "Solares". Los primeros instrumentos que se usaron para su interpretación fueron los muebles de la casa. Nacieron de tres tambores; la tumba, el llamador y el quinto"* (Serrano Figueroa, 2016, pág 38) Escuchar "Tingo Talango" (Cueva, n.d.) y Ave Maria que Calor de Timbalive (Timbalive, n.d.).

La rumba es un complejo de cuatro ritmos, columbia, guaguanco, yambu y jiribilla esta última se perdió en el tiempo. Estos géneros tienen que ver con ritos religiosos inicialmente pero que con el tiempo se profanaron y dejaron como resultado el goce del festejo. Aquí también encontramos que la rumba tiene tres lugares, que son la urbana, rural y la rumba de salón, todas tienen particularidades propias tanto musicalmente como en su danza. Lo importante de estos ritmos en general tienen una estructura aristotélica, además tienen funciones sociales, por lo tanto ya están conectadas con acciones humanas particulares, las cuales son una provocación imaginativa sobre distintos actos humanos, por tanto la teatralidad está allí presente.

La timba

La Timba es un género musical actual que se produce en cuba y otros países antillanos, tiene la característica de que su sonido es tupido, lleno de instrumentos continuamente que aunque tienen cadencia tumbaos propios e incluso improvisación, su sonido está lleno todo el tiempo de instrumentos, hay pocos cortes y hay una sensación de continuidad. La voz, es decir el texto lleva la canción y tiene una pequeña historia imbuida en ella.

La timba nació (1980-1990) unos 10 años después del nacimiento de la salsa (1970) pero es una forma de esta, tiene inmersa la teatralidad, por sus textos, música, notas, instrumentos, ritmos y

cadencias ya que con esta se provoca la percepción sensitiva del audio escucha, al igual que la imaginación del mismo, este es el principal componente de la teatralidad. Escuchar la canción “Me están llamando” (Puppy y los que son son, n.d.).

Salsa

La salsa en si no es un género musical propiamente dicho, realmente es una sombrilla bajo la cual muchos ritmos afro antillanos se refugiaron, como lo fueron el son, son montuno, guaracha, mambo, boogaloo, pachanga, la rumba (Columbia, guaguancó, yambú), parte del jazz afrolatino, timba. Escuchar la canción “Quita te pa ponerme yo” de Jhonny Pacheco (Fania All Stars, 2012).

En un momento determinado de la historia donde el marketing y las ventas de la música afroantillana producida en todo América era de vital importancia. Dicho nombre se le acuña durante el periodo de los años 70s, en el que la marca de sellos Fania y Tico, hacen varios tours por el mundo ya que las ventas de los discos en Norte América decrecen.

Este suceso llevó a qué dicha música en español fuera a lugares del planeta donde no se habla dicho idioma, así nació la necesidad de resumir toda la música afroantillana en una palabra, ya que se requería que fuera de fácil recuerdo a pesar de su diversidad musical y cultural. Así nace esta palabra, dicho por Jhonny Pacheco en una entrevista (Junior, 2005, min 1).

Aunque el origen de la palabra se da en diversos lugares uno de ellos es la canción de échale salsita, otra es por un locutor venezolano “*Phidias Danilo Escalona*” “*El bigotón*” que para presentar dicha música en esos años la nombró así y le dió así su significado, (Junior, 2005, min 213).

Por demás la música salsa en general se puede resumir como cualquiera de estos géneros afro antillanos, pero con un carácter comercial (de consumo masivo) sobre esta hay múltiples géneros, ritmos, velocidades, organizaciones orquestales e instrumentales, que varían según el

director, intérpretes y compositores. Cada orquesta, al igual que cada músico tiene una importante historia, que con ella ha aportado a la familia de la salsa desde su propio lugar, dándole una riqueza particular a esta.

Ahora sobre los elementos teatrales de la salsa, están en todo el universo cuando se cita, reproduce o escucha, ya que cada nota, cada ritmo, canción, instrumento, textos, tiene enlaces hiper conectados, con una historia previa, tanto religiosa, musical o con un suceso temporal. Que evoca la imaginación en el audio escucha, por tanto cada elemento en la salsa es significativo, pues al percibirlo con detenimiento, lleva directamente a varios de sus orígenes disparando la imaginación de quien escucha esto. Por lo tanto la salsa es una familia de géneros y poéticas, las cuales están cargadas de múltiples significados ocultos a la vista del espectador o en este caso del percibidor.

Aunque la salsa surge de la música, también se crean múltiples estéticas que van definiendo la poética salsera. Aunque es cierto que el centro de esta música es de origen Afroantillana, a partir de esta se crean múltiples colores, formas, olores, intensidades, historias, resignificaciones, danzas, sonidos, vestuarios, calzados, artículos físicos, como escritos sobre la misma, al igual que de todas las películas, videos, documentales, grabaciones, entre otros productos que tienen inmersa la salsa dentro de sí. Todo se resignifica al tocar las tierras continentales alrededor del caribe Americano.

3.3 Canciones con elementos teatrales

La música salsa tiene elementos dramáticos y épicos, tanto en los textos de las letras de las canciones, como son el caso de "*andrés el gran varon***"** de Willie Colón en donde hay momentos de narración y donde hay momentos en donde el personaje habla directamente con el padre en la voz del cantautor, como también "*decisiones***"** de Ruben Blades, o *"Hommy"* de Larry Harlow.

También encontramos otra clase de dramaticidad, o elementos dramáticos entendiéndose por dramático dos elementos o personajes que entran en conflicto, aquí la función del personaje se amplía, no es solamente aquel que encarna una persona sino un instrumento y su sonido propio. Ahora esto lo encontramos en las preguntas respuestas que hay entre los mismos tambores, que serían los timbales, congas, tumbadoras, batas, y elementos de percusión propios de la salsa como se puede escuchar en la canción *"tito and mongo on timbales"* o en *"Timombo"* de Tito puente, otro de los elementos dramáticos de los tambores, es su utilización es decir cuando el ritmo de los tambores aumenta la tensión escénica auditiva aumenta, por tanto sube el tono de la canción y por tanto eso implicaría la creación de un clímax. Escuchar "Dos Jueyes" de Celia Cruz y Willie Colon (Fania All Stars, n.d.).

Ahora esto no solo sucede con los instrumentos sino también sucede con los elementos melódicos, ya sean de viento, metales, madera, cuerda percutida y otros que se encuentran en las orquestas salseras como por ejemplo en las canciones "*Flight of the bumblebee*" de Perez Prado o en "*110th Street and 5th Avenue*" de Tito Puente.

Al igual que la pregunta respuesta entre las voces o la voz y los instrumentos. Lo que implicaría un diálogo instrumental bajo unas bases o tumbados de diferentes instrumentos como en canciones como "*Papa Boco*" de Alberto Beltran . En donde tanto los coros le responden a la voz de Alberto Beltran, o instrumentos que le apoyan como si fueran amigos del cantante personaje o del narrador, construyendo un diálogo entre la voz y los instrumentos, sea por apoyo o por contraposición. Esto también sucede en canciones como *"Chino Bueno"* .

La descarga que son patrones particulares, en donde un instrumento toma la voz principal y resalta sobre los otros instrumentos, como una especie de improvisación mientras los demás instrumentos hacen tumbaos o bases repetitivas, se podrían equiparar a los monólogos, en su defecto a soliloquios, de las personas pero en este caso sería de los instrumentos. Esto lo podemos encontrar

en muchas canciones pero lo podemos notar en canciones como "*The monster*" The New Swing Sextet escuchando el vibráfono que hace pequeños soliloquios apoyados, al igual que el piano, o en "*Mi Mayoral*" de Richie Ray y Bobby cruz

Larry Harlow con la primera ópera salsa Hommy, en la que se narra el nacimiento y desarrollo de un niño a través de varios temas de canciones, hasta llegar a su juventud y los problemas por los que pasa al avanzar en su vida. Tite Curet (Catalino Curet Alonzo) canciones en las que narra historias como: Un periodico de ayer, Juan Albañil, entre otros.

Ruben Blades con la ópera salsa Maestra Vida, en la que cuenta la vida de tres generaciones de una familia. "Pedro Navajas" en la que cuenta la vida de un maleante y el asesinato de una prostituta, "El Cantante" en la que se narra las virtudes y desgracias de ser un artista de la música. "El padre Andrés y su Monaguillo" en la que nos narra la historia de un padre que migra del vaticano a la selva del salvador, al igual como esté gestiona un cambio social y es asesinado en una iglecia con su monaguillo Andres que cae víctima de la balacera por estar cerca de este. Angel Canales con canciones como: Nostalgia en los que cuenta la historia de un hombre despechado, en la que sufre por su relación fallida imaginando como otros hombres enamoran a su expareja.

Todos estos elementos de narrativos, apelan a lo dramático, a través de la música que va como acompañante de estas historias de vida, generando poderosos imaginarios donde la teatralidad está presente, ya sea por el momento en que se construyen, es decir la teatralidad como proceso, o en otro caso la teatralidad como producto, como lo son los mismos temas musicales, que se encuentran en una canción o tema musical.

Ahora otro de los factores rítmicos, radica en que mucha de la música llamada salsa, está en su mayoría en tonos menores, esto comprobando los inicios de las partituras de los instrumentos que interpretan las canciones. Ver anexo M musicalidad.

Esta caracteristica esta ligada a la condicion de esclavitud que tuvieron que vivir muchas personas, para poder soportar sus dificiles condiciones de vida construyeron musica, de esta forma poder expulsar esas emociones que generaba esa condicion humana, construyendo en la musica una tonalidad menor que usualmente estan asociados a sentimientos oscuros, pero que al mezclarlos con las sincopas melodicas de las los temas, dieron origen a esta percepcion de alegria. (Uribe, 2015, Cap 4). Escuchar la canción “Rebelión” de Joe Arroyo (Arroyo, 2012).

La anterior característica da como resultado otra de las poderosas herencias de la salsa, que carga con una historia de sufrimiento a través de su música de una manera oculta, como lo nombra cornago sobre esta ocultación, sincretismo y ambigüedad solo en su parte musical. Así se toma este patrón rítmico con su propia historia, añadiendo las necesidades de las actuales generaciones en su música tanto instrumentalmente, como en sus textos.

4. RITUALIDAD Y RELIGIOSIDAD EN LA SALSA

En las diversas canciones que se encuentran en el universo salsero, se perciben llamados a dioses yorubas como lo son Shangó, Yemayá, Olofin, Oshún, Oyá, Elegua, San Lázaro entre otros. Esto ya en su origen tiene un componente de teatralidad y ambigüedad, ya que provoca imaginación, una idea, o una pregunta sobre el significado de cada una de estas palabras. Ello se origina en las culturas africanas, y para conocer las relaciones entre la música y estos dioses hay que entender la religión Yoruba y Congo, donde aparecen dichas deidades. Escuchar Canto y toque a Elegua (Afroamérica Ensemble, 2015).

Al no ser cristianas, estás mismas deidades fueron camufladas con nombres de santos de la cultura cristiana para poder adorar a sus dioses de manera oculta o cifrada, sin que esto implicara el castigo de las autoridades católicas, para los esclavos africanos. Así es como a Changó se le conoce como Santa Bárbara, santa de la cultura católica, que se relaciona con el dios africano por los

patakies (historias) de los dioses, que coinciden en parte con las historias que describen la vida de dichos santos católicos.

l tener estas ambigüedades, dobles y triples significados, conservan el origen religioso, al igual que la identidad de las personas que fueron esclavizadas. Logran provocar con una palabra, múltiples imágenes mentales, las cuales son imaginación. Está a su vez es origen de la teatralidad, ya que sumado a esto aparecen figuras, pinturas e imágenes de dichos orishas o en su defecto de los santos. Escuchar "Santa Bárbara" de Celina y Rutilio (Celina Y Rutilio, n.d.).

4.1 Religion Yoruba

La religión Yoruba es originaria de distintas naciones que durante un período histórico anterior a 1492 conformaron imperios en lo que hoy se conoce como el África Subsahariana, lo que en la actualidad es Nigeria, Congo, Mali, entre otros países que rondan esa Área. *"Dicha religión es de carácter politeista, en donde reina un dios todopoderoso y absoluto, Olofin como tambien unas deidades medias como Shango, Obatala, Orula, Ogun, Olodumare, Ochosi, Eleguá, Oshún, Oyá, Yemayá y otras deidades menores, menos conocidas pero con una relevancia de importancia…*". (Uribe, 2016/2016, Serie Africa)

Cada uno de estos dioses tiene una o varias funciones o deberes en la vida humana, como la suerte, el amor, la fecundidad, la salud entre otros. En unos momentos pueden ser de ayuda para los humanos, pero en otros, causan desgracias, de forma similar a los Dioses griegos. Hay un elemento que los diferencia, el cual radica en que los dioses Yorubas habitan en el espíritu del creyente.

Según el estado de la naturaleza se puede encontrar al mismo dios con diferente nombre, al igual que diferente función. Muchos de estos dioses también a su vez fueron seres humanos que por su importancia en las tribus y sus hazañas fueron elevados al carácter de dioses. De estos podemos

encontrar sus historias, las cuales son los patakies. Escuchar Cancion a Yemaya (Ritmo y Canto, 2014).

Esta religión es aún existente en una forma originaria en esa área del África, anteriormente mencionada. Cada una de estas deidades tienen collares, colores, ritos, cantos, toques de tambores y danzas propias, que hacen de esta religión, aún hoy en día, un culto fervoroso, como el de cualquier otra de las del medio oriente, lejano oriente y de occidente. (Carrodeguas, 2010, pág 1).

La teatralidad de esta religión radica en varios elementos, entre ellos sus rituales. Por ejemplo el ritual de bajar el santo en la rumba, a través del festejo de los tambores batas. Se encuentran en su propio lenguaje, anécdotas personales, en los patakies que cuentan las historias de estos seres fantásticos. En la estética, las imágenes y colores de estas deidades, mencionadas en las canciones particulares, traen en sí ambigüedades. Estas dan para construir múltiples imaginaciones que a su vez provocan múltiples imaginarios y significados, que son el origen de la teatralidad. Ver documental “El muerto hace al santo”. (*El Muerto Hace Al Santo (Ikú Lobi Ocha)*, n.d.)

4.2 Religión cristiana

La religión cristiana es una rama del culto a yahvé o Dios, religión creada desde tiempos ancestrales en el medio Oriente, de carácter monoteísta, con la descendencia humana nacida a partir de Adán, Eva, Noe, Sem, Sarah, Agar, Moisés, pero que se fundamenta en el nacimiento de su profeta Jesús, quien es considerado el hijo de la divinidad suprema (Dios) y la humana Maria. (Valera, 1909, pág 1-1542)

Con base a esta creencia, más lo hechos históricos y los registros bíblicos en occidente (Francia, Italia, Alemania, España, Inglaterra, países Bajos Europa occidental), a partir del siglo I migra esta religión del medio oriente (Irán, Irak, Siria, Palestina, entre otros) hacia occidente, y se extiende por Europa dada la amplitud del imperio romano. (Uribe, 2015, Serie Francia). La religión

cristiana se transformó en el nuevo proyecto de unificación Europea, bajo el mando del emperador Carlo Magno. Así la iglesia católica comienza a tener poder político, económico, religioso, su doctrina se esparce por toda Europa, durante la edad media se institucionaliza como religión principal de este continente, siguiendo las doctrinas del nuevo testamento y los dictámenes del Papa, quien se vuelve el representante por excelencia de esta religión. (Uribe, 2015, Serie Francia, cap 5).

Dicha doctrina religiosa en el siglo XIV tiene una gran fractura bajo la publicación de Martín Lutero, esto impulsa a crear una iglesia que no esté bajo la mano del Papa y su estructura. Pero a finales del siglo XV se produce el encuentro con la América prehispánica o aborigen, lo que lleva a la iglesia católica, a partir de la conexión con la corona española, a hacer una evangelización en todo el imperio español, que abarcó desde Norteamérica hasta la Pampa Argentina. (Uribe, 2015, Serie España, cap 6). Además esta religión tiene múltiples símbolos, como lo son la cruz, las iglesias como templos donde celebran sus actos litúrgicos, vestuarios de los monjes, femeninos y masculinos, estéticas en donde los ángeles tienen preponderancia, estructuras de gran altura que tienden a la estética gótica.

Múltiples pintores de renombre han pintado cuadros sobre sucesos ocurridos en la biblia, como lo son Miguel Angel, Leonardo Davinci, Paul Rubens, entre otros. La estética cristiana es particular, tendiente a cuadros donde abunda el dolor, la idea de familia, divinidad, o luchas contra el demonio o lo que se considera no catolico.

Esta lucha llevó a la muerte de muchas personas, que investigaban o tenían conocimientos que no aprobaba la iglesia. Pero lo importante es que toda esta estética está cargada de simbolismo, formas, figuras, pinturas, colores, e historias que llevan a la imaginación del espectador a crear nuevas historias, al igual que música que provoca sensaciones de arrepentimiento. Todo esto al estar en el espacio de lo sensible, al igual que de lo imaginativo, tiene inmersa una teatralidad tanto como

producto, cuanto como proceso. De acuerdo con lo dicho por Josette Feral, en este caso esta religión está cargada de teatralidad en toda su extensión.

4.3 Santería y Regla de palo

La santería es una síntesis entre las religiones Yoruba, Palo Congo y la Católica, en donde los dioses Yorubas u Orishas se fundieron con el concepto de algunos santos católicos, creando una síntesis de religiones, con el fin de poder seguir con las celebraciones religiosas del pueblo africano en Cuba, durante la conquista española y la conformación de este imperio por más de 400 años. De esta manera varios dioses se sincretizan con los cristianos, como Yemayá con la Virgen de la caridad del cobre, Shangó con Santa Bárbara, Babalú Ayé con San Miguel, Orula con san José de la montaña, Eleguá es San pedro o San Juan bautista, Ochosi es San Norberto y Obatala, la virgen de las Mercedes, entre otros. (Carrodeguas, 2010, pág 2).

Esto genera una simbiosis entre religiones, bastante complicada y hasta en momentos confusa. Estas síntesis se dan en una relación de los patakies o historias de los dioses yorubas y las historias de los santos de la religión Católica. La santería no sólo es parte de una historia, sino que está viva hoy en día en la contemporaneidad, se practica en la vida diaria cubana y de varios lugares en latinoamérica, como Colombia, Venezuela, Ecuador, México, entre otros países. Allí existen ritos en los que la música tiene características distintivas, como los tambores batás o tambores sagrados, los coros de mujeres o personas asistentes, sumados a grandes dosis de alcohol y tabaco.

Estas ceremonias se completan con personas que a través de la música, el alcohol, el tabaco y la hiperventilación que genera la danza, logrando entrar en estados alterados de consciencia, donde se desprenden de esta, para que su cuerpo actúe de manera instintiva, frente a quienes asisten a las ceremonias, lideradas por el babalawo, oficiante de la ceremonia, quien identifica estos movimientos y los relaciona con alguno de estos dioses, produciendo así una sección del ritual que se llama “bajar el santo”.

Teniendo esto en cuenta las personas usan prendas de vestir y collares con los colores que están relacionados con los dioses como protección. De esta manera, quienes tienen estos collares se los identifica como hijos de un determinado Orisha o Santo. Al encontrar dicha simbiosis se produce un efecto de ambigüedad, o multiplicidad de sentidos. Cuando esto le ocurre a quien observa u oye, llámese espectador o percibidor, deja de ser un elemento externo al ritual, pudiendo llegar a ser parte de éste de manera activa, al punto que se podría convertir en un especta-actor, como lo llama el Brasilero Augusto Boal.

Dicha percepción al provocar imágenes, sabores, sonidos, olores y sensaciones cinéticas, puede disparar, tanto la imaginación de quien percibe, o en su defecto recuerdos, evocando y construyendo su propia interpretación de lo que percibe. Aunque no todos los signos, momentos sucesos, palabras o elementos perceptibles, sean entendibles racionalmente. Por tanto, tiene una carga de teatralidad muy profunda, según lo anteriormente expuesto, ya que ocurre de manera procesual con un tiempo espacio definido y efímero. (Carrodeguas, 2010, pág 1).

4.4 Rituales actuales

Entiéndase por rituales las prácticas humanas repetidas de forma consciente o sistemática, que dan cuenta de unas creencias, espiritualidades, que están en relación con labores del día a día de las personas. En la contemporaneidad los rituales se han resignificado y aunque algunos han perdurado, la globalización ha llegado a ellos. La resistencia u oposición generada, los ha llevado a desaparecer o a modificarse, creando nuevos rituales a partir de los antiguos.

Lo pagano está definido desde la religión católica-cristiana, en donde hacer reverencia o profesar una fe diferente del catolicismo, es mal visto, ya que en el libro del catolicismo, en reiterados pasajes de la biblia, habla de que no se le debe rendir culto a otro que no sea Yavé, Dios o

deidad suprema. Por tanto lo pagano es todo lo que no está contemplado, o no es aceptado en la religión cristiana, de forma que cualquier imagen de un dios de otra religión es pagana. Esto incluye, ritos, ofrendas, rezos, ceremonias, cantos, representaciones, melodías, toques percusionistas o cualquier representación de pensamiento no católico.

En general los rituales de la vida cotidiana están llenos de teatralidad, ya que al haber un observador, éste puede generar una línea imaginaria de acción de quien lo ejecuta, y así construir una historia propia e incluso intentar adivinar qué está pensando la persona, mientras ejecuta su ritual. Se podría decir que es una provocación a la imaginación. (Cornago, Pág 11).

5 LOS ORÍGENES DE LA DANZA SALSA Y SU TEATRALIDAD

El baile se puede considerar como el movimiento en el ser vivo que se produce en el cuerpo a partir de un estímulo externo. Dicho estímulo, en el caso de la danza salsa, viene a partir de la música. Se puede decir que el baile, sería la forma en que una persona interpreta dicha música a través de sus movimientos corporales.

"*De acuerdo con Adolfo Salazar los primeros tratadistas del tema como Cornazano y Domenico en Italia y Arbeau en Francia "Detallan minuciosamente la sucesión de pasos y las actitudes del galán y de la dama con relación a los valores musicales dentro del compás, a los cuales deben sujetarse estrictamente. Surge así la primera forma canónica de la danza, como una especie de norma escrita para reglamentarla*" (Ulloa S., 2005, Pág 16).

Al bailar en pareja o en grupo entran en contacto particularidades, como conexión de pareja, transmisión de información corporal sin lenguaje verbal de por medio. Esto mismo sucede con el

baile en grupo, en donde las personas pueden comunicarse con muy pocas palabras logrando entender los movimientos que se van a hacer coordinadamente.

"*Y mientras la danza se desarrolla en los grandes salones de la nobleza, en los teatros y en la academia, los bailes populares continúan vivos en el carnaval, en las fiestas carnesto-lendicas, en procesiones, pantomimas y otras expresiones teatrales, algunas de ellas de origen medieval, o de tradiciones más antiguas*." (Ulloa S., 2005, Pág 17).

5.1 Conteos y tiempos musicales en la danza

La danza está construida usualmente sobre una base musical, por tanto sigue los patrones musicales sobre los cuales se basa, según el lugar y el tiempo de dicha música. En la música cromática, es decir la que se construye sobre 340 hertz, se utilizan dos denominaciones, la música binaria o la música ternaria, lo que tiene que ver con el ritmo. (Ver anexos H,I,J musicalidad ritmo).

En la danza usualmente se cuenta en 8 tiempos, pero puede haber conteos a 4-10-12-16-24, según el tipo de música. Usualmente se usa el conteo a 8 tiempos, ya que una de las formaciones más comunes en la música es la binaria de 4/4, como usualmente sucede en la salsa, aunque hay figuras que rompen esas estructuras como los tresillos y quintillos.

Los conteos se pueden hacer de distintas maneras: contando las negras como unidades de pulso, o contado el compás completo como unidad, en su defecto cada cierto número de compases, como unidad de medida del tiempo según lo elabore el director o coreógrafo. Lo que es claro es que el movimiento corporal en occidente está ligado a la música con unas metodologías, según el tipo de música que se ejecute. De igual forma el conteo numérico se asocia a la música, para determinar los movimientos de los danzantes, pues la danza tiene la particularidad de ser efímera en el tiempo, pero repetible.
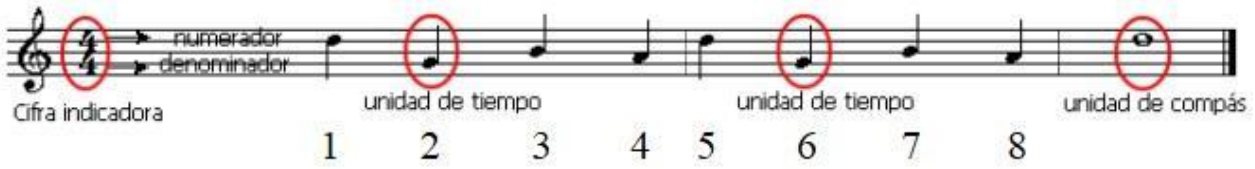


Figura #1. Compás 4/4 de relación música Tiempos de la danza . Fuente (Cordantonopulos, 2022, Pág 13). Imagen editada por el autor.

5.2 Diferencia entre Danza y Baile

Según Ulloa, la diferencia básica entre danza y baile radica en que la danza en sí es un sistema lógico por el cual el movimiento puede ser delimitado y caracterizado, asociando movimientos a palabras (construcción nemotécnica), para así reconocerlos y sobre todo, poder repetir esos movimientos en frases corporales, según la canción o tema musical. La danza es estudiada bajo su propia metodología, unida a una estructura musical caracterizada.

Es decir, el manejo de compases como división de unidad musical, el manejo de ritmo de manera binaria o ternaria, el manejo de un número limitado de figuras musicales por compases, es el estudio que se hace en la danza salsa. En este sistema se basa para crear los famosos ocho tiempos, en los cuales se cuenta la música salsa. Escuchar la canción del “conteo” (Rítmica Cubana, n.d.).

La música define el bit de las canciones o la velocidad en que se desarrollan. Dicho bit se podría definir como: número compases o notas musicales / segundo o minuto. Aquí se construye la caracterización de la danza. (Ulloa S., 2005, Pág 16-17)

Por el contrario, el baile es el movimiento que se genera durante las festividades o rituales, sobre una base musical, ya sea a partir de la voz, tambores, instrumentos de cuerda, metales, o cualquier elemento que produzca sonido, incluso el piso. La gran diferencia entre baile y danza radica en que el, o los intérpretes, o actores de dicha ocasión, se mueven según sus propios impulsos, emociones, sentimientos, sin ninguna regla musical o conocimiento corporal estructurado,

no tienen formación previa en la danza, pero tal vez si una enseñanza familiar o de compañeros de vida.

Dicha caracterización del movimiento, nace de una raíz popular inspirada en los bailes o fiestas celebradas en la comunidad, frente a eventos usualmente asociados a los de abundancia, de celebraciones a distintos dioses, o infinidad de razones para el festejo: matrimonios, nacimientos, cosechas, entre otras. (Ulloa S., 2005, Pág 16-17).

Para el universo de la teatralidad, tanto la danza como el baile son válidos, ya que lo realmente importante, son estas expresiones extra-cotidianas o cotidianas danzadas, que al ser vistas por alguien (Espectador o percibidor), pueden producir procesos de imaginación en quien observa. En otro caso, la teatralidad como producto se encuentra cuando el espectador o percibidor entra en lugares que tienen objetos con estéticas poco convencionales, que resaltan con respecto a su entorno y tienen ambigüedades por defecto. Es decir tienen múltiples significados, que son determinados por quien los ve. (Cornago, 2009, pág 15).

5.3 Origen Antillano

Rueda casino

La salsa rueda casino es un tipo de baile que se ejecuta de manera circular, en parejas, con un capitán o lo que sería para el teatro un corifeo. Esta persona dice unos comandos y las personas del grupo ejecutan las figuras. Existen más de 250 contabilizadas y estipuladas en el pensum de la academia ILE danza de Bogotá, pero más de 1000 en el argot popular cubano. Las figuras van desde lo más sencillo de una octava, hasta lo más complicado, incluso 8 o 10 octavas o más.

La salsa en general, al ser una estructura tipo 4/4, se cuenta de a octavas, es decir el primer tiempo fuerte se cuenta como 1, el tiempo 5 es el segundo tiempo fuerte. Allí es donde se da la síncopa característica de la música salsa, que se tiene en cuenta en el conteo danzado. (Rodriguez Ruidiaz, 2019, pág 125).

Se le llama casino puesto que nace en los casinos de la habana cuba, pero también su funcionamiento es el de una ruleta de casino. Mientras las mujeres giran a favor de las manecillas del reloj, los hombres van en sentido contrario de estas. Esta estructura se puede romper creando una o más ruedas, al igual que un par de líneas enfrentadas, las cuales cambian según dicte el capitán. El nombre de capitán se da debido a que es la persona, que con su voz da órdenes y señas con sus manos, las instrucciones para ejecutar los comandos o figuras pre-aprendidas. (Balbuena Gutierres, 2003, pág 12).

Como el capitán de un navío, es quien dicta que se hace y que no. Por demás, al ser Cuba una isla, esta figura estaba presente en cada una de las naves acuáticas para abordaje. Por tanto se traslada su figura de autoridad al baile, para otorgar el poder a esta persona, pues es quien ordena la rueda.

El paso principal es el martilla o guapea, el dame, es el comando para cambiar de pareja. Las ruedas usualmente se arrancan con paso de son, para equilibrar al grupo y generar un ritmo uniforme. Pero después del primer “dile que no", en el que se forma la rueda abierta, cerrada, dando la primera octava 1,2,3,4 abierta a la rueda y tocando la mano derecha del hombre con la izquierda de la mujer, mientras en la segunda cuarta o el 5,6,7,8 se cierra a la pareja. Una vez dada la orden en la octava que se finaliza, la siguiente figura se ejecuta en la octava que comienza. Entre estás figuras están: Cagua o sombrero, Aspirina, vacílala, enchufa o enchúfala, dame 1,2,3. (Balbuena Gutierres, 2003, pág 50). Ver video de Ile Danza (Ile Danza, 2021), o vive bogotá de Ile danza (Ile Danza, 2020).

Existen también juegos de baile en los que durante la octava se hace algún movimiento en solitario, como fly (mosquito) en el que se aplaude al aire en el tiempo 7, como si se estuviera matando un mosquito.

Por esta razón y muchas otras, la rueda de casino es la base de muchas de las figuras que se ven en los otros tipos de salsa danzada, como lo serían línea, cabaret, cha cha cha, boogaloo, entre otras que están llenas de teatralidad, como se expuso anteriormente, esta es una provocación a la imaginación del espectador. En este caso hay una especie de espectactor qué ejecuta, pero se ve al tiempo. El intérprete-observador debe tener mucha coordinación y prestar gran atención, pues está danza exige a este, estar todo el tiempo presente. Simultáneamente debe tener las estructuras de movimiento en su mente, para ejecutarlas en tiempo real, con consciencia y memoria, recordando todos estos comandos, sin fallar.

La teatralidad, para el que la percibe, está en los movimientos, en los comandos, en la misma música que se interpreta, en los mismos intérpretes de la rueda, con sus movimientos, ya que la teatralidad tiene ambigüedad desde la perspectiva del percibidor de la acción. Aunque el intérprete esté haciendo un movimiento simple, si este le detona una imaginación, sin proponérselo habrá construido una imagen mental, una sensación, emoción, recuerdo. Ello construye la ambigüedad en dónde un elemento, en este caso llamado acción, construye una imaginario para quien lo percibe y por tanto la teatralidad habita en ese momento, en ese lugar.

Son

El son es un ritmo usualmente lento y cadencioso. Existe un paso que se llama así, está asociado a este género, se compone de tres movimientos, usualmente se baila en tiempo dos, aunque también se puede bailar en tiempo uno, se puede bailar solo o en pareja. Su paso básico consiste en seis movimientos de los pies, que tiene tres movimientos en las pisadas por cada cuarta o compás, es decir seis movimientos en el ciclo, por cada octava. Ver video de "clase de son cubano" (Dima, 2014).

Cuando se baila en pareja se hace una sujeción de la pareja con los brazos, usualmente el brazo izquierdo del hombre está levantado, mientras el brazo derecho está sujetando la espalda de la mujer, el omoplato, por debajo de su brazo izquierdo. Consecuentemente la mano derecha de la mujer está agarrada a la mano izquierda del hombre, en un espejo corporal. Mientras el brazo izquierdo está levemente descargado sobre el brazo derecho del hombre, hasta que está mano esté sobre el hombro o puesta como freno en el pecho.

Con el paso de son, la pareja puede ir de lado a lado, girar en círculos, medio círculos, avanzar, retroceder. De este paso se desprenden figuras como cachita, rodearlo, dile que no, exhibela, para arriba, para abajo, entre otras. Cómo aclaración el Son y su paso se puede bailar en rueda casino, en salsa colombiana, en dos (on two). Al igual que cada baile se puede danzar en cualquier tipo de música siempre que tenga una adaptación de estos pasos al ritmo, cadencia y sabor de cada música. El siguiente bloque conforma el ciclo de la rumba, este está compuesto por la Columbia, guaguancó, yambú.

Columbia

Es un baile que usualmente lo bailan solo los hombres, en una especie de enfrentamiento o lucimiento, en momentos al mismo tiempo con otro intérprete o uno después de otro. Su teatralidad radica en la agresión, fuerza, retos y violencia que se da en el enfrentamiento de dos hombres por cualquier motivo. (Andy y Julieth, 2021)

Ya que el enfrentamiento está presente el reto, el juego, la provocación que son la base del conflicto se presenta, por tanto la columbia presenta un componente tanto dramático como teatral evidente, en donde la tensión radica en quién ganará la confrontación. Aunque también se puede encontrar demostraciones de solistas en donde la fuerza y el vigor del hombre se ponen a prueba, la música es básicamente percusión acompañada por una voz principal y una respuesta de coro, estos textos pueden ser en algún vocablo africano o español. (Cuban Dance Gallery, 2014).

Guaguanco

El guaguancó es una danza que danza en tres pasos que conforman un básico, su ritmo es en 6/8 usualmente. Tiene como característica el vacunado, en el cual es meter entre las piernas de la mujer ya sea un pañuelo, una mano o un pie, como si fuera una penetración, por tanto es una danza de coqueteo y conquista.

Este vacunado se puede hacer a distancia así que la mujer debe estar atenta para esquivar el vacunado, cubriendo su pelvis o esquivando el vacunado con la mano, mientras las piernas de la mujer están cerradas. (Mariano Neris y Bella Malekian, 2018) Ya que al ser una danza de pareja esto implicaría que quien la vacuna será su pareja sexual, esa es la connotación original. Pero en la actualidad se hace como una forma de diversión. (Lau Dance, 2020).

Esta danza evidentemente tiene una connotación de teatralidad, puesto que representa y presenta un conflicto mientras se danza, que sería la de la seducción en dónde la mujer provoca al hombre, mientras esté busca la manera de quedarse con su virtud. Es un partido en el que se gana o se pierde, ese conflicto provoca en el espectador una tensión que desata todo tipo de imaginación mientras se produce la danza, en ocasiones se usa pañuelo el hombre con un vestuario elegante, en el caso de la mujer una falda larga con vuelo. (Boogalu Productions, 2013).

Yambu

El yambú es un baile con un conjunto de pasos que representan a los abuelos y solo lo bailan ellos, es lento y cadencioso, es tranquilo sin muchas descargas, o con un ritmo bastante lento precisamente para el disfrute de las personas mayores que no se pueden mover con tanta fluidez.

El yambú tiene su teatralidad propia, ya que alude a la danza de los abuelos por tanto su representación es de personas ya maduras, un tanto lentas y en decadencia. Esto implica unos cuerpos danzantes con energías controladas, calmadas, pasivas. Al tener dicha característica, debe generar un imaginario en el espectador de una danza lenta, de viejos un tanto decadente y pasiva. Ver el video “Aprende a Bailar Rumba Cubana Yambu” (Andy y Julieth, 2021).

Jiribilla

La jiribilla es una danza pérdida, ya que es mucho más de lugares provinciales como el monte, el campo, donde la distancia para entrar en contacto con otras personas es menos frecuente, más que de la ciudad, por tanto al estar tan aislado y se poco difundido esta tradición se perdió hace algunos años.

Afro cubano

"*Según la RAE, afrocubano, es un adjetivo que viene de afro y cubano: "Natural de Cuba y originario de razas africanas.". Históricamente hablando, según la investigadora María del Carmen Barcia, citada por Fernández (2016), fue Antonio Veitía quién por primera vez en 1847 introdujo el término afrocubano, pero Fernando Ortiz en 1906, quien, a través de su estudio del Hampa Afrocubana, populariza el vocablo y amplía su significación sin tabúes*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 16).

La danza afrocubana, son las danzas creadas para adorar a los dioses Yorubas, Congos en general subsaharianos. Hay Danzas para Yemaya, Chango, Elegua, Oshun entre muchas deidades africanas. Ahora si bien hay varios conjuntos de danzas o ciclos entre ellos, el ciclo Yoruba, Arara, Bantu, Carabali, Francoahitiano, entre otros. El ciclo que se tomará en lo afro cubano será el Yoruba.

La importancia del Afrocubano, radica en que es una de las raíces de la danza salsa, por tanto es necesario hacer el estudio de esta de una manera rápida pero no superficial, ya que este ha forjado varios de los pasos que la salsa ha tomado para sí misma, puesto que la danza al igual que la música toma elementos de sus orígenes para retornarlos, adaptarlos para así ponerlos nuevamente en el lugar del festejo, de los escenarios, las presentaciones y competencias. Buscando tanto la originalidad, como la raíz del nacimiento de la danza. Ver video de "Nuestros orishas y sus bailes" (Mi Religión es Yoruba, 2018).

Ahora sí bien los dioses más danzados son Elegguá o elegba, shango, Yemaya, Oshun, Oya, el primero es quien es aquel que ayudó a los hijos de Olofin por eso tiene un lugar especial entre las deidades. Este es un niño travieso y trae un garabato como su propio símbolo, que es con

el que abre los caminos, es juguetón, tiene múltiples muecas, lo que sugiere al intérprete hacerlas en su danza.. Su paso tradicional es el "Lumbache". Ver video Show Yoruba Elegua - Ismaray Chacon 'Aspirina' (*Elegua*, 2010).

En la siguiente descripción, se observa la estructura básica de una clase de afrocubano en la cual se da una progresión de la misma, para así llegar a la interpretación de un orisha: "*La evolución desde lo micro hasta lo macro, musicalmente hablando, podría ser cuando la clase es sobre las danzas de la orisha Yemayá; siempre comenzábamos con el toque Yakotá, luego podríamos continuar con un toque general como el Ñongo, o también podría seguir un toque específico como el Omoloddé (más rápido y más enérgico), y se finaliza con el toque general Chachalokafun o algunas veces con el Alaró/Akolona.*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 33-34).

Como se dice anteriormente, los pasos para el afrocubano aunque pueden ser diversos, sus pasos básicos pueden ser, yakotá, ñongo, Omoloddé, Chachalokafun, Alaro/Akolona, aunque también son toques musicales, el intérprete los debe identificar para poder cambiar el movimiento corporal tanto en sus pies, como en el pecho. Para aclarar el atributo es un elemento que acompaña al personaje orisha, como puede ser un garabato, hacha, lanza, machete, u otro elemento escenográfico que puede ser físico o sencillamente se reproduce el movimiento de cómo se usa dicho elemento, sin que físicamente esté allí, según el orisha que se esté interpretando.

"*La danza moderna casi siempre se utiliza como recurso de entrenamiento que complementa y enriquece el trabajo del folklore danzario yoruba, entonces muchas posturas son compatibles con los términos; como la "tercera, segunda, cuarta y quinta" de brazos en danza clásica. Esto gracias a la insistencia de los bailarines de folklore por tener formación en otras técnicas de danza, y por la necesidad primaria de esta compañía en específico de generar en sus coreografías una proyección del movimiento* " (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 48).

El manejo de los port the brass es relevante, ya que en la cotidianidad estirar mucho los brazos solo se da en actividades ligadas al deporte, o en su defecto al mantenimiento de estructuras físicas como lo es el pintar, arreglar, barnizar entre otras que implican el mantenimiento de espacios.

Estás posturas de brazos se les llama danza de proyección, ya que en el escenario el objetivo es cautivar el público y tener toda su atención, sin que se puedan distraer, por tanto al mezclar esto con la belleza y elegancia del ballet, se constituye una danza que busca el alargar el cuerpo humano, para que ocupe la mayor cantidad de espacio, buscando como su fin mayor, captar la atención del público.

Dicha forma de llamar la atención se le llama "proyección estética corporal" se le atribuye al ballet, dándole un lugar preponderante en la danza y en el arte quitándole su estigma de arte bajo, de lugar de ocio, de poco valor que anteriormente tenía. Las invasiones al resto del mundo durante el siglo XV y XVI, hace qué dicha danza se imponga por encima de las folclóricas de los pueblos, obligando a estos a la absorción de parte de esta técnica, para adaptarse y evitar su pérdida, esto se incluye para las danzas afrocubanas y en general para la salsa. Para ver más sobre danza afrocubana ir a anexo. O "*danza afrocubana*".

Pachanga

"*José Fajardo trajo la canción "La Pachanga" a Nueva York al estilo de la charanga cubana, la pachanga es un género musical y de danza.*"

La pachanga es un ritmo musical, este se asocia a un tipo de danza debido a que desarrolla un estilo propio en el cual, los intérpretes ejecutan solistas, o partituras en coro.

"*Como baile, la pachanga ha sido descrita como "un baile despreocupado" de origen cubano con sabor charleston debido a la doble flexión y enderezamiento de las rodillas o Muelleo. Se baila en un compás fuerte de cuatro por cuatro, con la habitual música mambo, poco convencional caracterizada por la instrumentación de charanga de flautas, violines y tambores…*".(Davidson, 2022) Ver video "Pachanga Eddie Torres and Grisel Ponce" (Eddie Torres and Grisel Ponce, n.d.).

Como vimos anteriormente este doblar y extender rodillas se llama "muelleo", su origen es de las danzas afrocubanas, pero en este caso se adapta para un baile más popular, sin la connotación ceremonial que da el muelleo, esta danza carece de pecheo, por tanto solo toma la parte inferior del movimiento afrocubano dejando los brazos y tren superior, a libre disposición del intérprete o coreógrafo. Ver video "Cómo Bailar Pachanga pasos básicos" (Clases de salsa y Bachata, 2019).

"*Pachanga es un baile muy arraigado, con las rodillas que nunca se enderezan por completo y un énfasis en el peso y la energía que van al suelo. El movimiento corporal resultante de los cambios de peso sigue el juego de pies. Con un rebote que se origina en las rodillas, la parte superior del cuerpo se balancea mientras se mantiene la conectividad y la postura del cuerpo. Imita un paso de mambo básico en la colocación del pie y el cambio de peso, al tiempo que incorpora un deslizamiento en la transferencia de peso en lugar de un golpecito. El cambio de peso de un pie al otro da la ilusión de deslizarse, similar a un paso lunar*" (Davidson, 2022)



Figura# 2. Bailarines de salsa realizando un brillo. (Davidson, 2022)

La pachanga tiene una teatralidad cargada ya que el muelleo es la base de este, por tanto si se conoce el origen de este muelleo, esto lleva al percibidor a la imagen ambigua de la rumba y el ciclo Yoruba.

"*La danza pachanga se ve principalmente incorporada a los brillos de salsa o al juego de pies. "Shines" puede referirse a una actuación de un grupo de hombres o mujeres solos, o una pausa en el trabajo en pareja para que cada bailarín presuma antes de volver a estar juntos. El término brillo proviene de jóvenes limpiabotas afroamericanos que bailaban por dinero. Si bien no es un baile social muy popular, muchos bailarines de salsa incorporan movimientos de pachanga en su coreografía, especialmente en las rutinas de mambo o salsa on-2…*" (Davidson, 2022).

En la salsa de competencia, al igual que la que se baila en discotecas, se encuentran personas que hacen Shines o brillos. Básicamente son frases de movimiento en solitario o en coro (separados de la pareja), que en el caso de la competencia se tienen planeadas, para causar gran impacto en el público, o en el caso de las discotecas para lucirse con la pareja, en ambas posibilidades: llaman la atención por su fluidez y complicación, esto construye una teatralidad debido a ese tener el foco de un espectador o percibidor, lo que provoca teatralidad en quien lo ve. " *Los instructores populares incluyen al "Rey del Mambo" Eddie Torres , su hijo Eddie Torres Jr. y su ex pareja Shani Talmor*". (Davidson, 2022)

5.4 Origen Europeo

Danza ballet

Europa y Asia son un mismo bloque de tierra, dividida por fronteras imaginarias creadas por los gobernantes. Los imperios preponderantes durante cada periodo histórico, siempre han buscado mantener relaciones y conexiones para generar un balance de poder entre ellos, en consecuencia las

conexiones entre Rusia, Italia, Francia, Austria, España, Países bajos, Portugal, Inglaterra han sido cruciales para la migración de conocimientos entre culturas.

La llegada del ballet a Francia se da por la llegada de Catalina de Medici. Los Médici eran una familia que apoyaba a los grandes pintores, escultores, músicos, actores, en general artistas, durante un gran periodo de tiempo por su capacidad mercantil y económica, llevando arte, enseres, metales, piedras preciosas, conocimientos a toda europa, desde los lugares lejanos de oriente, África, India.

El ballet es una tradición de danza traída desde Italia, que se desarrolla en Francia, Rusia y toda Europa. "*Ballet Comique de la Reine, cuyo nombre está asociado a una reina renacentista, Catalina de Medici. En 1573, en la corte de esta reina*" (Torija Angel, 2011, pág 57). En este caso Catalina de Medici tuvo formación en varias artes, entre esas el ballet que se desarrollaba en Italia y debido a su estatus, fue obligada a casarse con el rey francés "Enrique II" último rey de la dinastía "Valois", por esta razón muchas artes llegan a Francia renovadas, durante el renacimiento, donde luego es adoptada por Jean Baptiste Lully, músico y bailarín português, y otros artistas entre esos Beauchamps y Moliere, los cuales logra entrar en la corte de Luis XIV "el soy de francia" o "el rey sol", ya que estos eran muy cercano al rey. Desde niño Lully le enseña a danzar, lo que posteriormente lleva a este rey a crear e institucionalizar, la escuela de música y danza de Francia en 1556.

"*El Ballet es francés y con Louis XIV toma un camino de esplendor, se profesionaliza, pero además en el Ballet de la Nuit de Jean Baptiste Lully (Florencia 1632- París 1687) en 1653, aparece el propio rey Louis XIV, de catorce años de edad, personificando al dios Apolo en la escena apoteósica final. La elección del dios Apolo, hijo del dios Zeus y de Leto, representa el orden, la claridad, la luz, el sol, la música, la poesía y las otras artes*" (Torija Angel, 2011, Pág 58)

Esta información es relevante porque al ser el dios Apolo sujeto de inspiración al igual que de teatralidad escultórica, esto nos da un gran indicio del porqué la danza clásica o el ballet empieza ese proceso de refinación y líneas. Ver el video “La pasión del rey” (Corbiau, 2000).

“*De nuevo, se puede apreciar que la Danza Clásica tiene siempre una mirada hacia la cultura clásica y esto podría ser porque esta danza apareció en el Renacimiento, en el renacer de la cultura clásica. Y ella misma tiene su punto de origen en la estructura y proporciones del cuerpo humano, estudiados y elaborados por los clásicos, Marco Vitruvio Polion (80-70 ac -15 ac) y más tarde por arquitectos y artistas renacentistas como Leon Alberti (1404-1472) y Leonardo da Vinci(1452-1519). Por todo esto se demuestra que la Danza Clásica es un arte arquitectónico.* ” (Torija Angel, 2011, Pág 59).

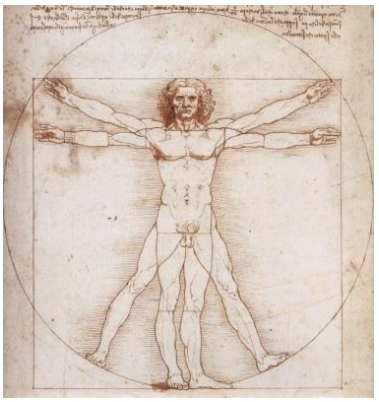


Figura #3 El hombre de vitruvio Autor: Leonardo Davinci (Torija Angel, 2011, Pág 39).

El llamado de la cultura clásica conlleva a imaginarios poderosos sobre el pasado y al desarrollo de estos. Artistas como Davinci, que al ser artista plástico e ingeniero multidisciplinar, en su búsqueda de la proporción y la belleza humana, encuentra en los escritos del arquitecto romano Vitruvio un referente de proporciones precisas. El concepto de belleza que deriva de ello se replicará una y otra vez hasta el presente. El tratado del arquitecto romano Vitruvio, revive la cultura clásica en la que se hace un análisis sobre el cuerpo humano y Davinci lo retrata, en el renacimiento.

Davinci al hacer este estudio arquitectónico y proporcional del cuerpo, encuentra los factores que más tarde van a determinar la estética de la danza, que hoy conocemos como ballet. Al tener davinci estos escritos anteriores a él, recrea su imaginación acercándose a la realidad a través del dibujo. Esta imagen que construye, da un poderoso imaginario, llevando desde un simple movimiento, a revivir toda una historia de búsqueda de belleza desde el cuerpo, en el clasicismo, barroco, renacimiento y antigua Grecia. En lo anterior se concreta parte de la información sobre este origen de esta danza.

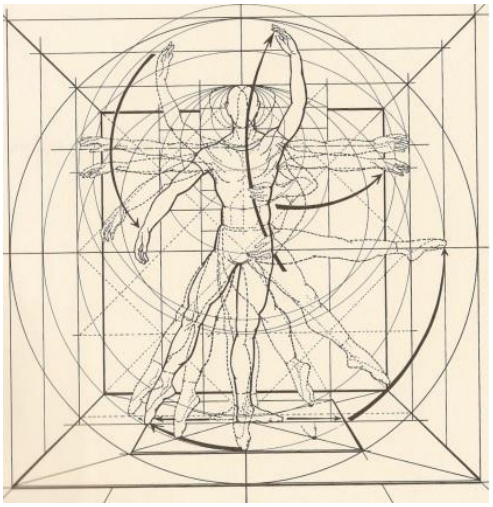


Figura #4 Posibilidades expresivas del bailarín (Torija Angel, 2011, Pág 46).

En la figura 4, al igual que en el hombre de vitruvio, se mantienen las proporciones corporales, pero además se evidencian las posibilidades de movimientos de los bailarines, mirándolas desde una perspectiva circular de cada una de las extremidades, dentro de un cubo tridimensional imaginario. Se evidencia en el manejo de un solo apoyo y los cambios que se pueden construir, que es una imagen ambigua ya que tiene múltiples combinaciones, dando múltiples significados e interpretaciones según se vea, pero evidenciando las posibilidades del cuerpo humano en una danza como el ballet clásico, sin tomar en cuenta los saltos.

"*Pero la mayor innovación fue la introducción del en dehors, que ha sido y sigue siendo la base principal de la Danza Clásica. También el Battement tendu o dégagé es herencia de esta época y de este pequeño paso de las piernas, el más importante, derivan los demás.*" (Torija Angel, 2011, Pág 59). El ballet toma de la música muchos de sus movimientos, como lo es el Legato y Staccato, así mismo construye unas posiciones corporales, que están de acuerdo con una lógica, en la cual la mayor expresión es la prioridad. Ver la película "Tchaikovsky: Swan Lake - The Kirov Ballet" (NVC arts, 2012).

Aunque es un proceso lento que tardó siglos en consolidarse, que requirió de personas que además de saber bailar crearán una nemotecnia asociada a la escritura, relacionando movimientos con palabras, las palabras en sí mismas no significan nada; pero al ser leídas se construyen imaginarios y estos invocan a la teatralidad. De esta manera se construye un canon de movimientos, posiciones, posturas, entrenamientos, interpretaciones. Similar al desarrollo musical que se da entre los siglos XV y XX, hoy en día se mantienen elementos clásicos, pero se evalúan por expertos bailarines y coreógrafos para darle nuevos aires a los ballets actuales. Ver vídeo "Posiciones Básicas del Ballet Clásico" (*Ballet*, 2020).

El canon clásico del ballet hereda sus movimientos y mnemotecnias, a otras clases de danzas, como ocurre con la salsa estilo cabaret; sus posturas básicas primera, segunda, tercera, cuarta quinta y sexta, tanto en pies, como en los port de bras o brazos, resultan de allí. Igual ocurre con movimientos tales como, árabes, échappés, développés, ron de jambes, envelopes, frappes, fondue, on croise y otros términos que representan movimientos corporales. Cuando una danza tiene estas técnicas incorporadas se le llama danza de proyección. La mayoría de origen francés e italiano. (Lebourges, 2006, Pág 10-13).

Esta técnica, al igual que los bailes de salón, migra desde Europa a toda América durante la conquista, pero continuamente se harán intercambios culturales, con los distintos países costeros del "nuevo continente". El ballet se vuelve significativo en dos periodos, uno a principios del siglo XIX y durante la mitad del siglo XX. En la primera sección se introducen los bailes de salón con la mezcla criolla de los mismos. Durante el siglo XX, la conexión que tuvo Cuba con la URSS, debido a la guerra fría trae todo el conocimiento del ballet ruso a la isla. Los cuerpos latinos tanto de hombres como mujeres, criollos y afrodescendientes, no tienen la misma contextura europea, por tanto las mismas características, hecho relevante para que los cubanos desarrollen una técnica especial, apropiándose de esta danza traída de Europa. Esto trajo el desarrollo de otras danzas, como la danza moderna y el contemporáneo, con todos sus exponentes como Jose Limón, Isadora Duncan, entre otros.

Esta adaptación traerá consigo el conteo de los tiempos musicales para la danza, constituyendo una estructura lógica y formal a la mayoría de danzas, que se desarrollarían en América Continental y Antillana. De los principales desarrollos es el conteo por octavas de los bailarines 1… 4...8 pero esto no se verá reflejado en la salsa colombiana, sino hasta principios de los años 90´s, con el desarrollo de jueces especializados en la calificación para competencias de danza.

Como dijimos, la salsa en general hereda de ballet las posturas básicas tanto de pies como de brazos, pero en la salsa estilo colombiano que se desarrolla durante los años 60s, 70s y 80s de manera informal en bares, discotecas y casas Colombianas, la influencia clásica solo llega a partir de los años 90s.

Dicha técnica y conteo en ese periodo, no se aplicaba por desconocimiento de los que en ese entonces eran bailarines de barrio o de grilles (bares o discotecas). Solo es hasta los años 90s, que esta información se aplica a la salsa danza Colombiana, cambiando completamente la estética corporal del bailarín y su formación dancística, dándole un nuevo estatus y conocimiento a estas

personas. El ballet tiene una carga poderosa de teatralidad por toda su historia, formación, evolución, técnica, referentes clásicos, obras, músicos y autores que han trabajado sobre ese tema, entre otros artistas que han aportado a su evolución.

Se puede decir que cada movimiento que se hace sobre el escenario o en un espacio de ensayo, tiene una gran carga de historia tanto de la vida del intérprete, como de la historia de la técnica que está replicando. Al igual que los referentes pictóricos, alegóricos, que esté citando desde su corporalidad el bailarín, como dioses griegos, o seres fantásticos como gnomos, duendes, monstruos, elfos, entre otros. Así se puede afirmar que el ballet tiene elementos teatrales en toda su extensión, pues es ambiguo y concreto al mismo tiempo, sin que su múltiple sentido afecte su representación en tiempo real.

Contradanza

"*Los antecedentes del casino pueden encontrarse en la contradanza, género musical bailable catalogado dentro de las llamadas piezas de cuadros, que tuvo su origen en Inglaterra y Normandía. Su nombre proviene de la unión de las palabras inglesas country (campo) y danze (danza), es decir, danza campestre. Fue bailada por la población campesina de esa nación y de allí su práctica se extendió a otros países como Francia, Holanda y España, a través de distintas migraciones. Es en Francia donde alcanza mayor auge.*" (Balbuena Gutierres, 2003, pág 16). Ver video "*Contradanza from Cuban Zarzuela Cecilia Valdes by Gonzalo Roig*" (Valdez, n.d.).

La contradanza es importante para los bailes y danzas americanos, ya que al llegar la primera colonización europea de 1492 y las migraciones que consecuentemente siguieron durante 500 años, trajeron muchas de las tradiciones de estos pueblos, legándolas o imponiéndolas a dónde llegaban, en este caso a toda América. La contradanza se popularizó a través de adaptaciones de los criollos

de los territorios americanos y así fue evolucionando en las distintas formas de danzas y bailes. Se mezclaron con culturas como las afro e indígenas, propias de los territorios americanos, dando origen a las danzas autóctonas de cada región de América continental.

"*La contradanza se introduce en Cuba a través de España que como colonia, impuso sus usos y costumbres en la Isla; por Inglaterra cuando se produjo en 1762, la toma de la Habana por los ingleses; y por medio de Francia, como consecuencia de las sucesivas migraciones francohaitianas hacia la zona oriental del país, cuando ocurrió la Revolución de Haití, en 1791. En Cuba se interpretó desde el siglo XVIII, pero es a principios del XIX cuando alcanza un auge notable en nuestro país, y adopta características muy especiales que la transforman en contradanza criolla. El más importante elemento sustancial aportado por la contradanza al baile de salón cubano en el casino, fue su paso básico. Este consiste en avanzar o retroceder alternando los pies, en cuatro tiempos musicales. En los tres primeros se apoya el pie completamente en el piso y en el cuarto tiempo se golpea sólo con el talón, para luego, con el mismo pie de la última acción, comenzar otra vez el paso. En esencia, esta forma básica se mantuvo en la danza, el danzón, el son y el casino, aunque evolucionó en diferentes períodos con ciertos cambios de acentos corporales y de ritmo y alguna que otras pequeñas variantes o adornos en los pies, sobre todo, en los desplazamientos y la ejecución de nuevas figuras…*" (Balbuena Gutierres, 2003, pág 16-17). Ver video "*Cecilia Valdes, Cuban Zarzuela (Operetta)*" (Valdez, 2021).

El paso básico es importante pues da el movimiento de ir de lado a lado en el abrazo de pareja, así mismo evoluciona poco a poco construyendo los distintos giros y movimientos, que va a terminar dando la mujer en la salsa. En este caso la contradanza como danza sería una de las abuelas de la salsa en todos sus estilos.

"*Otro aspecto característico de la contradanza cubana era la presencia de un bastonero, personaje que dirigía y ensayaba las piezas de cuadro y otras danzas de moda, y disponía el orden*

de los bailes, los cambios de figuras e, incluso, designaba el lugar que debían ocupar las parejas. Esta función fue destinada siempre a destacados bailadores o maestros en este arte, razón por la cual habían ganado el prestigio en los salones de baile." (Balbuena Gutierres, 2003, pág 17).

Este bastonero es el que un tiempo después sería el capitán en la rueda casino, paralelamente el corifeo en el teatro, el director coreográfico en la salsa de distintos estilos. Por tanto este rol de dirección ha existido desde este tiempo, pero en este caso dicho bastonero está inmerso en la danza. Aquí se encuentra un nivel de teatralidad plausible que se hereda desde tiempos anteriores al siglo XX. Esto, combinado con una cultura afro en la que hay un cantante y un coro que responde a su pregón, teje conexiones entre danza, texto y música, recogiendo diversos elementos de tiempos pasados .

"*Entre las principales figuras de la contradanza que mencionan, describen – o ambas inclusive — cronistas y escritores de la época, así como más recientes investigaciones están: paseo, cadena, sostenido, cedazo, poner danza, latigazo, lazo, alemana, trono, alas, vueltas, rodeos, molinos y puente. Dentro de los diseños espaciales de este baile de salón se destacan: las doble hileras de parejas en forma de calle, los círculos, cuartetos, tríos y dúos.*" (Balbuena Gutierres, 2003, pág 17).

Varios de estos nombres se heredan a la salsa estilo casino y en ocasiones se ven también en presentaciones o en competencias tanto de salsa cabaret, on one, chachacha, on two y solistas. Además se utilizan las configuraciones espaciales que construyen colectivamente los intérpretes, como líneas, filas, círculos, óvalos entre otras figuras. Esto constituye teatralidades, que tienen que ver con la composición espacial de distintas personas, para crear una poética espacial viva.

"*La contradanza se ejecutaba en posición de baile social abierto, donde el hombre toma con su mano izquierda la derecha de la mujer, dejando libres las del otro lado y quedando ambos de*

costado, esta forma de enlace permite una relativa facilidad e independencia en la ejecución de los movimientos en cuanto a la relación de la pareja… " (Balbuena Gutierres, 2003, pág 17-18).

Baile Deportivo Estándar

El baile deportivo es una práctica deportiva y danzada, desarrollada a principios del siglo XX, estaba inicialmente conformada por bailes de salón Europeos, entre los que se encontraban: el Vals Inglés y Vienes, Tango europeo, Quick Step y SlowFox. Ver video (Campeonato del mundo Standard Viena Austria, 2019).

"*De igual forma el baile deportivo, es una disciplina artística que abarca la danza y el deporte; en esta práctica deportiva, el componente dancístico se ve mediado entre las dos partes que definen la danza; sin embargo, adquiere más valor el segundo, la interpretación…*"(Forero Rodriguez, 2019,Pág 21).

Ritmos latinos	Ritmos *standard*
5 ritmos (samba, chachachá, rumba - bolero, pasodoble y *jive*)	5 ritmos (vals inglés, tango europeo, vals vienés, *quickstep* y *slowfox*)

Figura #5 Ritmos del Baile deportivo (Forero Rodriguez, 2019, Pág 45).

El baile deportivo tiempo después de su formalización, tuvo en cuenta los bailes latinos que lo llevaron a crear dos divisiones, ritmos latinos y estándar. Los ritmos latinos son aquellos que fueron asociados a todas aquellas danzas que tienen una conexión con lo latino, es decir que tiene que ver con el lenguaje latino y su poética. Aquí se encuentra la samba venida de Brasil, la rumba venida de Cuba al igual que el chachachá y el bolero, el pasodoble venido de España, y el Jive venido de norteamérica. "*El baile deportivo puede entenderse como un deporte que interpela la*

danza, igualmente se entiende a la inversa, una danza que interpela al deporte, ya que, la esencia del baile deportivo se vincula directamente a la acción danzada" (Forero Rodriguez, 2019,Pág 20).

Estos bailes implican tanto en la danza estándar como latina, una refinación de los movimientos, desde la verticalidad, es decir con el pecho erguido, soportados en los dos pies, mentón arriba, brazos elevados. Esta característica técnica ha sido implementada en la salsa, con el fin de la proyección corporal, es decir que dichas posturas sean más visibles. Este tipo de danza implica una técnica muy precisa, una poética de movimiento evidente e identificable a simple vista. Ver video "*Baile deportivo - Grand Slam Series 2018. Latino 4ª Prueba Stuttgart*" (Baile deportivo, 2019).

"*Demostrando que a través de la técnica: primero, se perfeccionan las acciones corporales; segundo, reconocer cualidades corporales y tercero, generan una estética corporal del movimiento, es decir, la especificidad en la forma de ejecución corporal, crea una estética en particular. El segundo, alude a la estética, gracias a la metodología de repetición; las configuraciones corporales y cualidades de movimiento se desarrollan por la reproducción de patrones físicos que requiere cada entrenamiento.*" (Forero Rodriguez, 2019,Pág 20).

Estas particularidades estéticas, para el percibidor generan en este una memoria particular al observar la danza. Sus características son la *elegancia y proyección*, creando una sensación de que los intérpretes vuelan en la pista de baile. Estas imaginaciones que suscitan es lo que precisamente Cornago y Feral aluden a llamarla como teatral. Por otro lado los vestuarios de baile deportivo, son destacados para los intérpretes, pero usualmente las mujeres son más vistosas, mostrando la sensualidad y belleza de ellas. Estos dan una idea mayor de elegancia, separando los vestuarios ordinarios o cotidianos, de los de presentación. Se tiene como norma usar tacones, tanto en hombres, como mujeres para aumentar el tamaño del intérprete y resaltarlo.



Figura #6 Vestuarios Baile deportivo, grupo Original Rhythm Fuente(Original Rhythm).

El baile deportivo tiene unos encuentros que se definen como competencias, las cuales tienen distintas modalidades que se explicarán en la siguiente cita:

"*La forma en la que se realizan las competencias se define por la cantidad de parejas, por rondas clasificatorias, pueden entrar a pista entre 10 a 12 parejas, que bailan al mismo tiempo, incluso si son una cantidad muy grande de parejas, se disminuye el tiempo de baile en rondas clasificatorias y se aumenta la cantidad de parejas en pista, pueden llegar a ser hasta 15 parejas que comparten escenario por salida. Así, el competidor debe evidenciar su capacidad frente al manejo de la espacialidad, ya que se encuentra en un constante fluir con personas que comparten el mismo espacio, al no conocer la coreografía de las parejas en pista, el bailarín debe mantenerse en una constante escucha, tanto de su pareja, para cuidarla y acompañarla; como de los demás participantes en pista, para no chocar y desarrollar su rutina sin complicaciones…* "(Forero Rodriguez, 2019, pág 47).

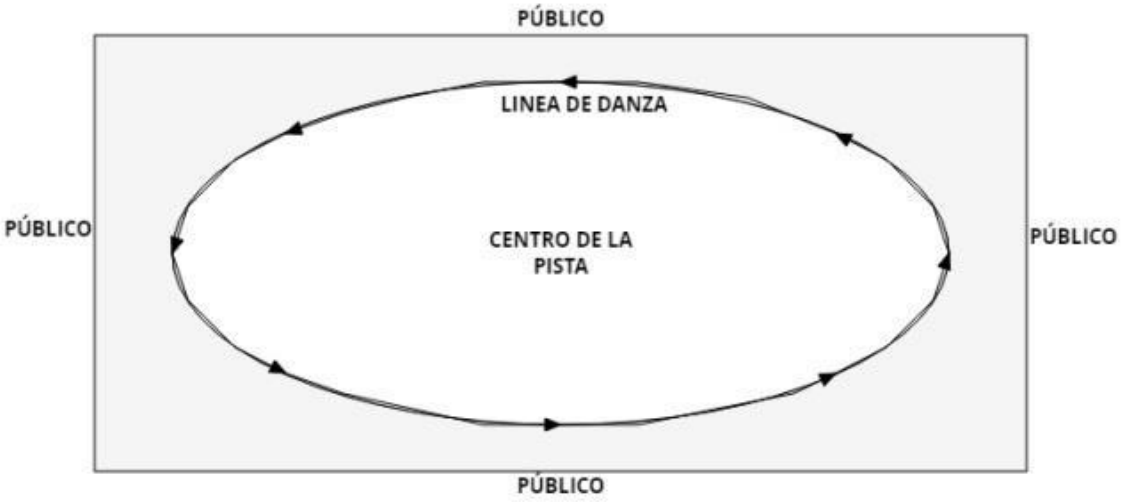


Figura #7 Pista de danza Baile deportivo (Forero Rodriguez, 2019, Pág 50).

Se relaciona este espacio con el concepto de teatralidad escénica, que está en el capítulo 1 de este escrito, ya que provoca una imaginación en el perceptor, a partir del orden, de la kinesis, cualquiera que ellas sean. El acto que ocurre en una competencia es de carácter escénico, debido a sus características:

Una pista rectangular o cuadrada sobre la que varias parejas estarán en una línea de danza, que se mueve en el sentido contrario a las manecillas del reloj, describiendo un círculo o un óvalo. Que tendrán un público general y unos jueces que evaluarán la técnica de los intérpretes. Al ser un proceso de observación en tiempo real, en donde los bailarines tienen una técnica expresiva y un vestuario extracotidiano, llevará a que la teatralidad aparezca ya que cumple las condiciones para que ella se presente de forma sutil pero evidente.

"*Además, la presencia de colisiones entre parejas o complicaciones por condiciones de pista o por la cantidad de competidores dentro del momento en el que se encuentre bailando, implica un factor más a tener en cuenta en el momento de ejecutar su rutina, por ello, los bailarines entrenan*

su capacidad de improvisación; los jueces estarán atentos a estos errores y la manera en la que solucionan las parejas estas situaciones" (Forero Rodriguez, 2019,Pág 47).

Como es una pista de baile, se presentarán conflictos o microconflictos, entre ellos la ejecución de la coreografía en un espacio, el evitar las colisiones con otros intérpretes, el interferir en coreografías con otros sin que hayan choques, el control del espacio, la ejecución de la técnica propia, la ejecución de la frase de movimiento. Todo esto nos lleva a un concepto teatral, el de "conflicto", que inmediatamente nos remite a acción, es decir evolución de la trama, en este caso la trama se ejecuta en medio de una competencia, en forma de una improvisación espacial, con partituras corporales predefinidas y ensayadas.

Esta mezcla genera dicho conflicto y así mismo teatralidad, pues buscan validarse frente a un jurado que los evalúa, dependiendo de sus capacidades técnicas, improvisación, aprovechamiento de oportunidades para llamar la atención del jurado, para obtener la mejor calificación, así ganar la competencia.

"*La música debe tener la cantidad de beat per minute –bpm- requerida para cada ritmo y un uso adecuado de delays*" (Forero Rodriguez, 2019, Pág 49).

Como ya se ha visto la música juega un papel fundamental en la danza en general, en este caso es igual, puesto que esta determina la velocidad del movimiento de las parejas y la técnica particular que se usa en cada una de las danzas. Esto implica que el intérprete conozca distintas poéticas corporales según cada danza y sus requerimientos propios, ya que cada una va a una velocidad musical diferente y tiene pasos aunque similares, diferentes en particularidades, que los hacen propios de su tipo de danza. Esto implica un micro conflicto del propio intérprete, ya que requiere cambiar la técnica con cada danza y así mismo ponerla en función de las frases de movimiento con su pareja, al igual que el confrontarla con otros bailarines en el escenario.

Por lo anteriormente mencionado, el baile deportivo es uno de los referentes para la apropiación de la salsa estilo colombiano por su proyección elegancia y técnica, esto a su vez trae su propia historia, metodologías y formas que se han ido adaptando a la danza salsa de poética colombiana, para obtener un característica particular, buscando destacar los bailarines por encima de sus competidores. Por tal razón el baile deportivo, es importante para el análisis de los elementos teatrales de la salsa poetica colombiana, debido a sus aportes a esta.

5.5 Orígenes Norteamericanos

New York, On two (En dos).

La danza on two o en dos, es un estilo que se estructura a partir del estudio realizado por Eddie Torres, aunque ya se bailaba así desde tiempos anteriores a este bailarín, es decir años 40s y 50s. La salsa en dos se caracteriza por iniciar el movimiento en el tiempo dos de la música, usualmente asociado al bajo o las congas. Ver video "*Eddie Torres Salsa Night Club Style Volume 2*" (Torres, n.d.).

Se inicia usualmente con el pie izquierdo, en el tiempo dos del hombre o conductor. Para entrar en este ritmo se puede usar el muelleo anteriormente nombrado o sencillamente esperar a iniciar la acción, mientras se escucha y se va contando mentalmente. En este estilo se usan los shines o brillos, que son solos que involucran tanto pies como manos, en frases de movimientos construidas o improvisadas si se habla de baile social o en festejos.

"*Como muchos otros bailarines de NY, Eddie tomó contacto con el mambo en el Palladium alrededor de 1960. Según afirma el propio Eddie Torres, cuando él llegó al Palladium, el estilo que allí se bailaba ya era lineal, y el cruce de la chica (cross-body lead) era un movimiento estandarizado en las parejas.*" (Rosa, 2008).

El cross body lead es una figura que da nacimiento a una combinación de frases de movimiento, que tienen como principio el desplazamiento en línea del conducido, mientras el conductor sirve de eje y mantiene la dirección de su pareja.

En realidad muchas de las figuras que se hacen en este estilo y la salsa en línea son adaptadas de la rueda casino y el ball room, ya que estas danzas han desarrollado durante años combinaciones en parejas, pero que los bailarines de estos estilos de salsa, los han adaptado para cumplir con sus necesidades. Como ejemplo están las figuras *"Agua del pozo" "Dile que no" "Enchufa" "Exhibe La" "Coca Cola"* entre muchas otras.

"*Eddie, aconsejado por una bailarina con la que empezó a impartir clases (June Laberta), reconoció que era necesario introducir el concepto del tiempo musical, para así desglosar mejor las figuras y combinaciones. Eddie fue de los primeros bailarines de mambo que "regularizó" el baile acorde con la clave. Eddie reconoce que el estilo de baile de aquel momento empezó a adquirir ciertas influencias del Jazz (al igual que en la música). De hecho, Eddie afirma que incorporó ciertos elementos jazzísticos del profesor de Jazz Jo Jo Smith. Durante los 70, las clases de Eddie Torres empezaron a caracterizarse por su claridad en el desglose de los tiempos musicales y en una técnica muy elaborada del cross-body lead…*" (Rosa, 2008).

En una de las múltiples entrevistas hechas a Eddie Torres se encuentran varias narraciones de cómo June Laberta, Maestra Italiana ex bailarina de BallRoom (Baile deportivo), cuenta cómo ellos iban a bailar en el bar "el Corso" y esta poco a poco, lo iba llevando por el aprendizaje técnico de la danza *(TORRES & VÁZQUEZ, 2011, min 3,4,5*). Ella implementa el conteo de los tiempos musicales en la salsa, pero es Eddie Torres quien lo desarrolla. Este se aplica en Colombia hasta 1990. Además de esto June Laberta, orienta a Albert a crear una mnemotecnia para cada paso construido, lo que lo lleva a formar un syllabus propio, que luego se replicó en muchas partes del mundo.

Todo este recorrido sobre este tipo de danza implica una teatralidad, ya que el mismo conteo musical que se usa en las clases de salsa para entrar en música, constituye una historia que está inmersa en la construcción de este conteo, además es una provocación a la imaginación, que implica despertar imaginarios y preguntas en el ejecutante, al igual que en el que lo ve.

Por tanto la salsa on two, además de marcar la música de manera diferente sobre los instrumentos, construye una estética propia en los bailadores y bailarines que la ejecutan, haciéndolos visualmente atractivos, provocando emociones y sorpresa en quien los observa. La salsa on Two tiene un universo propio, que trae imaginarios desde sus propios movimientos, e invoca una teatralidad original de ese estilo de danza.

Mambo

El mambo es un género musical en que los ciclos melódicos se centran en las trompetas que son el elemento principal, usualmente se asocia el mambo con una alta velocidad musical, sin mucha voz en la pista musical. Ambiguamente en el área de lo danzado está asociado a los Shines, en los que el solista o la pareja se luce. Aquí también se encuentran saltos, cargadas, giros y todo tipo de movimientos extracotidianos, vistosos, donde el intérprete tiene una gran espacio para improvisar e insertar movimientos de otras áreas danzadas, como el contemporáneo, ballet y acrobacias de gimnasia.

Aunque en Nueva York, se asocia el mambo con la danza On Two debido a que Tito Puente y Eddie Torres hacen un trabajo en equipo asociándose, en otros lugares fuera de EU (Estados Unidos) el mambo se puede bailar con la metodología on one o en uno, pero manteniendo los brillos y haciendo todos los movimientos que se aplican en la danza On Two, danza contemporánea, acrobacias entre otras. Ver video "*Eddie torres & Griselle Ponce 2 @ Dance Boulevard, 2009*"(Torres, 2009).

Poética Los Angeles. L.A. On one. En uno.

El baile en uno es una danza desarrollada después del primer gran boom de la música afroantillana en norteamérica. Quienes estructuran este estilo son los hermanos Vázquez, específicamente Francisco Vazques, quien revolucionó el tipo de baile que se transformó en un referente mundial. Ver video "*Salsa, Francisco Vazquez, Monica Gonzales (Los Rumberos)*" (Vazquez, n.d.).

"*Francisco Vázquez evolucionó su forma de bailar y progresivamente, fue introduciendo ciertas características del baile coreográfico de Hollywood. Los inspiradores de su estilo fueron Nicholas Brothers, Gene Kelly y Fred Astaire. El baile de esas estrellas de Hollywood estaba caracterizado por hacer uso de los acentos musicales, determinados por la melodía. Eso fue lo que llevó a Francisco a hacer uso del primer tiempo como referencia básica en su forma de bailar (On1). El estilo On1 ha incorporado muchos más elementos de otros bailes tales como el Jazz, el Tango y el baile acrobático.*" (Rosa, 2008).

La característica principal de esta danza es que el tiempo 1 de la música se marca con el pie izquierdo y el tiempo 5 con el pie derecho para el hombre o conductor. Esto se cumple cuando se danza en un coro haciendo una frase de movimiento en solitario, pero de manera grupal. Por otro lado en este caso en el que se danza en solista, cambia la lógica y la mujer o conducida, también inicia con su pie izquierdo en el tiempo 1. En el caso de bailar en pareja el tiempo 1, quien dirige va con el pie izquierdo, pero la mujer o dirigida, va con su pie derecho es decir que allí cambia la lógica.

En este estilo la mujer va enfrente del hombre y se desplaza de izquierda a derecha, en una línea en la cual el hombre le da espacio a la pareja para no chocarse con ella. La dirigida también puede dar giros usualmente en los tiempos 3, 5 y 7. Al igual que en la salsa on Two la secuencia

principal en pareja se llama "*Cross Body Lead*". Ver video " *Clase de Salsa en Línea, 03-Abril-2020*" (SalsaFicion, 2020).

Francisco Vazques lo que hace realmente es simplificar el proceso de aprendizaje, ya que bailar en dos implica tener un desarrollo auditivo-corporal mayor, puesto que está construido este tipo de danza sobre la síncopa, marcada como se dijo anteriormente sobre el bajo y las congas. Tema para el cual muchas personas, no están adaptadas e incluso ni siquiera tienen una concepción clara sobre el tempo. Por tanto Francisco entra en el tiempo 1 marcado por el tiempo fuerte de la música, pero en el cual todo el resto de mecánicas, técnicas, metodologías y pasos, ya estructuradas por Eddie Torres, funciona de la misma manera sin problemas.

Al igual que la salsa On Two, este tipo de danza salsa (On One) carga una teatralidad que durante muchos años se ha fortalecido, ya que la estética corporal de bailarines y bailadores, se ha desarrollado, constituyendo un lenguaje, una poética propia, similar a la del on two, que carga su propia historia, referentes e imaginarios, que alude a la teatralidad, sea dentro de un escenario o fuera de este.

Boogaloo o Bugalú

La danza boogaloo que como se vio en el punto de musicalidad, es la compresión de "*boogie-woogie*" surge como una respuesta al creciente al auge del rock and roll, el rock (Elvis Presley, Los beatles, entre otros), al igual que en la búsqueda de rescatar el poder del swing ya perdido por los años. En sí, fue una respuesta al creciente movimiento del rock, también fue una adaptación latina, ante la nueva necesidad de la juventud desenfrenada con ganas de cambiar el mundo. El bugalú, como se conoce de forma común, es una danza o baile, que se ejecuta dando saltos, llevando al intérprete a tener un buen físico ya que es un baile exigente, usualmente se baila

en on one, aunque se puede interpretar on two característica que es muy poco común. Hay múltiples pasos que implican, una complicación para el intérprete de danza.

También se usan shines y un repertorio amplio de pasos. Como ejemplo se pueden encontrar clases y la enseñanza de este tipo de danza: (*Boogaloo*, 2010) Con el maestro Ricardo Murillo y Viviana Vargas. En el caso de Bogotá con la maestra Olga Ceballos y Wilson Marin, especialistas en danza salsa Boogaloo. (*Pareja Latina Profesional Mas 75 Olga Ceballos Y Wilson Marin*, 2019). Esta danza tiene una teatralidad vistosa debido a sus saltos, su particularidad es la de ser muy movida y alegre, por tanto al bailar invoca a la imaginación del espectador, invitándole a moverse y tomar acción.

Chachacha

"*Comentaba Jorrín en cuanto a este tema: "Cuando comencé a componer observaba los pasos de los bailadores en el danzón-mambo y noté la dificultad que presentaban los ritmos sincopados. Los pasos de los danzantes no seguían la estructura a "contratiempo", es decir, que los movimientos corresponden al segundo y el cuarto tiempo de los compases (2/4). Los ritmos y las melodías sincopadas hacían que resultara extremadamente difícil bailar al compás de la música; así fue que comencé a componer melodías que marcaran el tiempo más claramente, tratando de incluir la menor cantidad de síncopas*" (Rui Diaz, Pág 152).

El chachachá es una danza que se baila con un conteo regular de 8 tiempos, en los que los tiempos 1,2 se ejecutan cada uno con un paso, en el tiempo 3,4,5 se hace un movimiento rápido de pies que marca un 1,2,3 marcha o cha-cha-cha, luego van dos pasos en los tiempos 6,7, en los tiempos 7,8,1 se repite la marcha 1,2,3 o cha-cha-cha. Aunque hay que tener en cuenta que el chachachá se baila originalmente en el tiempo 2. Cuando se baila en uno el paso 1,2 van con pasos, en el tiempo 3/3-y/4 se hace la marcha 1,2,3, en el tiempo 5,6 van con paso normal, en los tiempos 7/7-y/8 va la marcha 1,2,3. Entrando en un ciclo músico-corporal o loop.

Aunque no siempre se cumple este tiempo, el cha-cha-cha se debe tener en cuenta, para poder bailar, con la lógica musical. Por demás en este baile se combinan el cross body lead y shines típicos de las danzas salsa on one y one Two. Ver video "*Campeones Pareja Chachacha Profesional No Cabaret Natalia Pulido y Kike Alarcon*" (Natalia Pulido y Kike Alarcon, 2019).

La teatralidad de este tipo de baile precisamente radica en su marcha, su velocidad más lenta de lo normal en la música, el manejo de cross body lead, le da una estética particular a este tipo de danza, que la hace particularmente vistosa, allí aparece la teatralidad en su cadencia, la otra forma de teatralidad aparece en los gestos y movimientos de los intérpretes.

5.6 Origen Colombiano

Se tienen en cuenta las principales ciudades de Colombia, debido a que son las ciudades donde este género se ha asentado de una forma estable, con gran acogida en la sociedad, aunque en ciudades como popayán, ibagué y otras exista este movimiento de forma importante. Las ciudades con un movimiento mayor en la salsa son Cali, Bogotá y Medellín. Durante los años 60s a 90s se crearon muchos bares (BAR, siglas en inglés de Beer and Alcohol Room) de salsa y grupos musicales con el enfoque musical sobre los ritmos afrocubanos y de jazz latino. Ver video "*swing Latino in world salsa championships*" (Swing Latino, n.d.)"

CALI

"*Sobre el estilo Caleño de bailar Salsa a diferencia de los otros estilos, es importante destacar, que tiene un distintivo muy especial y es el de tener una gran velocidad en la ejecución de lo que comúnmente llamamos* ***" el pique "*** *que se ejecuta con los pies, en la mujer se da con un meneo de caderas más fuerte que en el hombre y el movimiento de los hombros al mismo tiempo; igualmente, resaltamos que el Caleño usualmente baila en el primer tiempo musical (1) y para*

acelerar un poco la velocidad en el momento de la ejecución de los pasos, se hace un pique y repique en las pausas (tiempo 4 y tiempo 8); vale la pena acentuar que el Caleño por su cultura innata y por la importancia que tiene el baile en su parte social, es muy picante al ejecutar su pieza musical y aplica cualquier cantidad de movimientos, saltos, figuras o "trucos" para brindar espectacularidad en el momento del show…" (Moncayo, 2012).

El baile en Cali se desarrolla inicialmente en los bares o antros más peligrosos de la ciudad o donde se encontraban los prostíbulos. Cuando llega la salsa a Colombia, esta no era bien vista por la sociedad conservadora de la ciudad, dando a los hombres el calificativo de maleantes y a las mujeres, de fáciles, prostitutas o sinónimos, poniendo en duda su moral social. Por tanto donde prolifera la música afroantillana que tiempo después se llamaría salsa, es en los barrios de mayor pobreza. El desarrollo del baile en esta ciudad se da por improvisación, búsqueda personal de los bailadores sobre este ritmo, durante más de 30 años y referentes de películas mexicanas. (*Cali Cultura Y Salsa*, n.d.).

Se profesionaliza con la apuesta de algunas personas, que deciden convertir la danza salsa su vida y forma de sustento económico. Saliendo del país a presentarse en competencias internacionales, como lo hicieron Luis Eduardo Hernandez (El Mulato), Luz Aide, entre otros. Con escuelas que luego tomarían renombre como Son de Luz, El Mulato y su Swing Latino, Constelación Latina, Nueva Juventud, Pioneros del Ritmo entre muchas otras. Ver video "*Estrellas Latinas de Constelación Latina - Mundial de Salsa Cali 2019*" (Constelación Latina, 2019).

La característica principal de la danza salsa estilo Colombiano, es la velocidad de los pies característica heredada del Joropo llanero, en este mientras los hombres zapatean, las mujeres escobillan, esta característica fundamental del escobilleo lo toman los caleños. Esta posibilidad de contacto cultural entre los caleños y los llaneros es perfectamente posible, debido a que el joropo como danza tiene una historia de más de 150 años de una tradición heredada de las culturas criollas

y españolas del país. Pero este dato no lo podemos precisar, debido a que no he encontrado registros de este contacto. (*Introducción al zapateo y escobillado, joropo tradicional - zapateo a 6 tiempos con punta mujer.*, 2020, min 2.10).

Dicha velocidad de los pies se da por la hibridación de varios pasos, mexicanos, norteamericanos, autóctonos fusionados con el aceleramiento de la música, debido a que los reproductores de LP (Long Plays) funcionaban a 35 y 45 RPM (revoluciones por minuto). Los discos lentos fueron acelerados, dicha característica persiste hasta el día de hoy en la salsa de competencia en las ciudades del país. Además de esto la salsa colombiana estilo Caleño añadio a la danza las cargadas, que venían de tiempos anteriores con el swing, boogie woogie, twist, y se puede observar en la pelicula Hellsapopping (Potter, 1941/1941, min 48) escena de los negros . En el teatro están también las cargadas, pulsadas y relaciones corporales, al igual que en el circo en general. Dichas acrobacias cada vez son de una complejidad mayor, mostrando el virtuosismo de los intérpretes, hasta un punto en el cual la danza es reemplazada por estas. Usualmente se da en espectáculos tipo competencias o de muestras frente a público general.

Todas estas características hacen a la salsa caleña colombiana, tener una poética propia, atractiva e interesante. Cada característica de este baile hace referencia a múltiples lenguajes que despiertan la imaginación en el perceptor, ya que la misma música tiene mensajes ambiguos e incluso ocultos y su danza también lo hace referenciando otros espacios, lugares, deidades, otros de movimientos adaptados de otros géneros danzados. Por tanto es una polifonía de mensajes que está en la capacidad del perceptor, descubrirlos y abrir su imaginación a través de la acción física.



Figura #8 Mundial de salsa de Cali 2016. Xiomar Rivas y Luis Solano. Fuente (*Xiomar Rivas Y Luis Enrique Solano*, 2016).

BOGOTÁ

La salsa danza poética Colombiana de Bogotá, tiene diversas características ya que han habido distintos maestros que han construido está poética desde distintos puntos. Aunque en general se puede decir que su estilo y elegancia es la característica principal. También tiene una gran influencia de la salsa caleña. Ver video "Esfera Latina Mundial de Salsa en Cali 2012" (Esfera Latina, 2012).

Al igual que la salsa caleña, hay una gran historia de la danza salsa en la ciudad de Bogotá desde los años 70´ s con los primeros bailadores. (Jaramillo Marín & Gómez Serrudo, 2013). Entiéndase por ésta la diferenciación que se hace entre baile y danza que anteriormente se expone en este documento con Ulloa. De esta generación de bailadores están, Jesus Solarte (Chucho Bonbonbum), Nilsa, Luis Cardona (Mambo Loco), Teresa Cardona, Ruben Toledo, Ignacio Montoya entre muchos otros. (Rodríguez Leuro & Universidad Autonoma de Colombia Y Universidad Javeriana, n.d.).

En los 90 's aparecen los primeros maestros profesionalizados en la danza, con Olga Ceballos y Wilson Marin, Edgar Estrada, que no es profesional con una titulación, pero sí de su

hacer, y otros maestros mucho menos conocidos. (Monroy & Los Danzantes Industria Cultural, 2002/2016) (Los Danzantes Industria Creativa y Cultural, 2017).

Hasta los actuales como Catherin Estrada, Nicolas Carreño, Alex Gonzales, Ivon Pulido, Kike Alarcon, Natalia Pulido, Daniel Gonzales, entre muchos otros. (Milan, 2016) (*Kike Alarcón, Natalia Pulido*, 2019).



Figura #9 Entrevista ADN de la salsa. Catherin Estrada y Nicolas Carreño. Fuente (El tiempo el ADN de la salsa, 2016).



Figura #10 Colombia Latin Dance Cup. Natalia Pulido y Enrique Alarcon. Fuente (*Kike Alarcón, Natalia Pulido*, 2019).

En Bogotá existen varias academias que son referentes entre los bailarines bogotanos, como lo son Paso Latino, Esfera Latina, Latin Salsa K, Salsa Latina, Ritmo Vivo, Salsa y Ritmos latinos , Estilo y Caché, entre muchas otras. Las cuales han obtenido varios títulos internacionales y son referentes para el resto de escuelas de la ciudad y el país. Ver video "*Colombia Salsa Festival. Grupos Profesionales Cabaret. Academia Paso Latino 3er Puesto*" (Pasó Latino, 2014).

La poética de danza o estilo bogotano se divide en dos líneas, la línea de estilo caleño y línea internacional, que es más llevada al baile deportivo latino, en donde se busca estilizar cada

movimiento, más acercado a la idea de la elegancia. Ver video "*Latin Salsa K, Campeones Mundiales World Latín Dance Cup 2019, Grupo Profesional No Cabaret*" (Latin Salsa K, 2021).

Esta poética tiende a ser mucho más mesurada en sus movimientos corporales del tren superior, a diferencia de la poética caleña. La danza bogotana tiende a ser mucho más controlada y tranquila, buscando más las líneas, sin tanta alegría en su danzar, se podría decir que el baile Bogotano es mucho más sobrio y controlado. En cuanto al vestuario se puede decir que es mucho más decorado, brillante y vistoso, pero recatado, a comparación de los de otros lugares del país.

En cuanto a la estética que se viene dando desde los años 70s, sus particularidades puntuales generan imaginarios en los percibidores sobre lo espectacular, vistoso y elegante en la danza salsa que se da en la ciudad de Bogotá. Como se ha mencionado antes y recurriendo a los conceptos de teatralidad de Josette Feral y Oscar Cornago, la danza bogotana está cargada de teatralidad tanto en el manejo corporal de los intérpretes, en la música que se baila, al igual que en el vestuario y maquillaje de los intérpretes.

MEDELLÍN

Medellín al igual que las otras escuelas del país ha tenido una evolución particular en cuanto a su propia danza salsa, allí están escuelas como el ballet Nacional del Firulete (BNF), el Balcón de los artistas, entre otros grupos (Rojas Espitia, 2006).



Figura #11 Balcón de los Artistas. Fuente (Balcón de los artistas, 2021).

La poética de danza de Medellín es elegante, refinada, tomando la particularidad del movimiento de pies rápido, característica de lo caleño, se podría decir que es una estética nacional, adaptada a cada uno de los territorios que conforman el país. Al ser Medellín un lugar de tango, precisamente en las montañas de esta ciudad murió en un accidente aeronáutico Carlos Gardel, la salsa heredó allí esta poética sobria, fina y elegante. Esta ciudad tiene un particular tono cálido y elegante en su danzar, su técnica es particularmente precisa, al igual que el nivel de baile de sus intérpretes (Balcón de los artistas, 2014). Ver el video "*Colombia Salsa Festival 2014. Balcón de los Artistas. 1er Lugar Grupos Cabaret*" (El Balcón de los Artistas, 2014).

Los elementos teatrales de la salsa danza de medellin se encuentran en su estilo refinado de baile, en su estética, en su expresión corporal, en el vestuario, las canciones que escogen para bailar, todo lo cual configura las particularidades que despiertan la imaginación en el espectador a través de los movimientos de los intérpretes.

5.7 Elementos acrobáticos en la salsa

Existen relaciones con áreas del cuerpo en donde el contacto, las cargadas, pulsadas, relaciones, impulsos y rechazos, son relevantes, ya que la salsa cabaret los usa como parte de su espectacularidad. En estas áreas del cuerpo se encuentran:

Gimnasia Rítmica: Esta es de vital importancia, porque el desarrollo gimnástico del cuerpo es la base de acrobacias tales como Paloma, Fly Fla, Round Off, Media Luna, Mortal hacia atras (Backflip), Mortal hacia Adelante (Frontflip), Tornillo (Full Out) que se observan en competencias de salsa colombiana. Se heredan también los brazos de la gimnasia en tanto su extensión, o en las cargadas en las cuales se manejan líneas, pero en ocasiones se utilizan los puños cerrados para el

ajuste corporal de los ejecutantes. Ver video "*Cuarteto Masculino gimnasia acrobática*" (Gimnasia Acrobática, 2013).

Circo: En tanto se desarrollan trabajos de pareja o equipo en donde se hacen distintas clases de cargadas, su particularidad es que no son de alta velocidad, sino de una velocidad lenta y pausada. Aunque la complejidad es alta por el nivel de control corporal que se debe tener. Ver video "*DÚO JOSÉ Y GABY COLOMBIA*" (Dúo José y Gabi, 2016).

Acro Sport: La diferencia con las otras modalidades, aunque en el circo se ejecute de manera lenta, es la posición en la cual se hacen las cargadas, es decir en esta modalidad una de las personas está en el suelo, con las espalda tocando el mismo y este eleva con sus piernas a la otra persona que se puede sostener de las manos, el abdomen, los pies o cualquier extremidad de su propio cuerpo. Esta modalidad también se usa en las competencias de salsa. Ver video "*Acrobacia (Duo Feminino) - Flávia Martinek e Gisely Alves*" (Flávia Martinek e Gisely Alves, 2015).

Porras: La diferencia con este es que el nivel de complejidad se incrementa ya que las pulsadas se hacen de pie, de manera veloz llegando a posturas en las que una persona está encima de otra de pies sobre las manos, hombros o cabeza, lo que se llama dobles alturas. Aquí las cargadas usualmente son rápidas, se llegan a construir en equipos completos o de solo dos personas. Su particularidad es la precisión, altura, velocidad y potencia. Ver video "*Selección Colombia cheer 2019 #team colombia*" (Selección Colombia cheer 2019 #team Colombia, 2019).

La salsa de estilo cabaret es aquella que usa elementos acrobáticos en pareja o en grupo. A diferencia del teatro cabaret, la salsa estilo cabaret no tiene un contenido político ni de carácter de denuncia social. Solo busca una forma de llamar la atención del público, de forma que lo sorprenda y quede impresionado con la combinación de los elementos gimnásticos que pueden hacer los intérpretes, sin que pierdan la musicalidad, manteniendo la técnica, evitando los accidentes en la ejecución de la acrobacia, o la combinación de acrobacias. Para dicha ejecución acrobática hay una

persona que sirve de base y otra que funciona como acróbata, flyer o liviana, ver el video de swing latino en donde se combina con escenografía (Swing latino, 2018) como en la final del mundial de Cali 2018 categoría Salsa Cabaret Elite.



Figura #12 Swing Latino. Fuente (Swing latino, 2018).

5.8 Estética salsera

La estética salsera ha migrado desde su aparición en Cuba, Estados Unidos, hasta llegar a Colombia, dando distintos tonos, significados, connotaciones según el lugar y la época que se tome como referencia.

Como estética salsera se entiende la estética de vestuarios de presentación de baile, para público como performance o show. La estética salsera es de colores contrastantes, mucho brillo, vestidos tanto cortos y largos para las mujeres, pero siempre con la característica de ser llamativos, salidos de la cotidianidad. Con esto se refiere a decoraciones, las cuales son usualmente piedras pegadas en los vestuarios, materiales como el millare, telas como el velvetin de distintos colores, paño, piedras de colores adhesivas, flecos, entre otras decoraciones. Tacones con el pie descubierto,

de distintos colores, para las mujeres. Zapatos llamativos para los hombres de distintos colores, entre los que el charol está siempre presente.



Figura #13 Integrantes del grupo representativo de la academia ILE, Tres Timberos. Fuente (ILE DANZA, 2002).

En la Mujer maquillajes que resalten los ojos, labial, rubor y aditamentos que las hagan lo más llamativas visualmente posibles, sin que raye en lo sobrecargado y exagerado. Medias veladas del color piel, al igual que medias veladas de malla sobre las anteriores. Decoración en las uñas, es decir uñas pintadas, arregladas sin que sean muy largas, para poder bailar sin que ocurran accidentes. Cabello recogido y con bastante laca, gel o cera.

En el caso de los vestuarios de baile, para rueda casino o baile cubano, tienen usualmente vuelo, no son tan vistosos ni con muchos arreglos, y como se ve en la imagen 13, pueden tener mamberas en los brazos. Y para los vestuarios en los hombres tendidos a los frags, lo evidente es que estos vestuarios son más recatados que los de la danza cabaret.



Figura #14 Integrantes de grupo Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021).

En la salsa poetica cabaret, los hombres tienen usualmente traje ajustado, brillante con decoraciones, pero poco maquillaje, máximo una capa de base y algo de lápiz negro en los ojos para resaltarlos, chalecos, bodys, ajustados, todas las chaquetas, sacos, bodies pegados al cuerpo con muy poco aire. Pantalones pegados, en la bota con un poco de vuelo. En lo corporal postura recta y alargada tanto para mujer como para hombre, con movimientos extendidos, proyectados todo el tiempo. Se construyen imágenes como si estuvieran en frente de una cámara fotográfica, cuando la velocidad del movimiento sea rápida todo se tiene que observar marcado y preciso.

La teatralidad en las estéticas viene dada por el lugar y tiempo que se tomen de referencia, ya que las modas de los tiempos van variando. Cuando estas cambian también lo hacen las formas en que se presentan, pero siempre hay distintivos, que las alejan de la cotidianidad o son sencillamente más destacados, como vestuarios elegantes, o por el contrario, desajustados del estándar estético de ese momento. Se podrían definir como, barriales, marroquineras, competitivas, fiesteras, orquestales, de bares y producción musical.

5.9 Elementos teatrales en la salsa estilo cabaret

El cabaret en el sentido original, es un show de taberna en donde se puede comer y beber, servía para entretener a los clientes y hacerles pasar un rato agradable con alguna historia contada por los intérpretes de estas (Alzate, 2019, pág 1).

Actualmente el cabaret en algunos lugares conserva su esencia como en Francia, Alemania, México, pero en Colombia en la danza estilo salsa Colombiana, es un género de baile en el que se compite por un trofeo y el reconocimiento del gremio salsero, en el que la técnica de baile, la acrobacia y el virtuosismo son los parámetros de evaluación para la misma. Aunque hay algunas obras que conservan un sentido casi que original del mismo, como a 2.50 la Cuba libre de casa E, o en mi solar de la compañía ILE danza de la ciudad de Bogotá. Ver video "*La Pasión según Tito 2015 Foro A poco no*" (Vasconcelos, 2015).

Aquí los elementos teatrales que se encuentran son: eventos escénicos, los vestuarios, situaciones dramáticas, tipo de música, tipo de poética danzaria. En el proceso de búsqueda, se identifican ciertas características en común, al igual que diferencias entre el teatro cabaret y la danza salsa de esa misma poética, por tanto se plantea la pregunta ¿Que tiene en común el teatro cabaret con la salsa cabaret estilo colombiano?

Se llega a las conclusiones de que se basan en ser un espectáculo de carácter público, en donde uno de los objetivos en común es atraer la atención e impresionar al público, con las acciones que se ejecuten en el escenario. Tienen en común sus vestuarios impresionantes o de carácter fársico, ampuloso, fastuoso o llamativo. (Alzate, 2019, pág 9).

La imagen es importante en las dos formas de hacer, aunque en el teatro se puede llegar a lo grotesco. Tienen un componente no cotidiano en sus puestas en escena, lo que lleva a deducir que así mismo debe ser su lenguaje, no cotidiano, ampuloso, fastuoso, brillante, amplio, generoso visualmente; ocurre lo mismo con los lenguajes que se manejan en ambas puestas en escena. (Así se Baila Oficial, 2021).

En oposición, se evidencia que hay ciertas diferencias entre el teatro cabaret y la salsa de esa poética. En la salsa estilo cabaret colombiano no hay una historia, no es usual verla, lo que en ocasiones se muestra son pequeños cuadros, que pueden llegar a ser dramáticos, pero que en la mayoría de los casos carecen de texto como sí sucede en el área teatral. Así entonces vemos que *en la salsa estilo colombiano el texto hablado no es relevante*.

En el cabaret teatral clásico se cuenta una historia y la danza es una herramienta para contarla. En el cabaret teatral clásico el glamour no es importante, haciendo uso de lo grotesco para la obra. Igualmente se hace música, se canta, se actúa, se baila, como medio para contar historias. Este no es el caso de la danza salsa poética cabaret, que usa la danza como un fin en sí misma, en el que la apreciación del virtuosismo del o los intérpretes es lo importante. De donde resulta una posibilidad halagadora para la danza salsa teatral, como es construir historias a través de este virtuosismo dancístico, ficcionando con base en la vida real, por ejemplo, de los mismos salseros colombianos.

5.10 Otras teatralidades posibles

En conversaciones con el tutor de este trabajo de grado Camilo Ramirez, este mencionó al maestro Jaime Barranco fallecido recientemente, quien fuera integrante en su juventud de “Los corraleros del majagual” y posteriormente se vinculó con grupos folclóricos de danza, música y luego con grupos de teatro. Barranco nacido en ciénaga Magdalena habría planteado en los años 80's del siglo XX las posibles relaciones de la música con el teatro en tres planos:

Música para el teatro o música extradiegética, que ambienta la obra pero que los personajes no la escuchan y ayuda a acentuar los momentos dramáticos o cómicos de los personajes para el público. Música en el teatro en la cual los intérpretes hacen música dentro de la presentación teatral, o en relación con situaciones propiamente teatrales. Música del teatro en la cual el actor a través de sus propios movimientos y palabras constituye una forma de musicalidad.

Extrapolando el planteamiento de Barranco (musica-teatro) a las relaciones entre la danza y el teatro consideramos que podrían existir las siguientes conexiones de la danza salsa con la teatralidad:

Teatralidad propia de la danza, en la que muestra su espectacularidad, ya construye imaginarios, sin buscar una historia, solo buscando como fin la apreciación técnica e interpretación de la música.

Teatro y teatralidad para la danza, en dónde la danza utiliza gestos o acciones tanto dramáticas como cómicas para darle un sentido diferente a la misma, en pro de la construcción de estructuras teatrales. Esto se puede evidenciar en el video de la presentación Wader Segura y Cesar Escobar, en Colombia salsa festival de 2005 (Colombia salsa festival, 2015). En donde se observan momentos cómicos dentro de la danza.

Danza dentro del teatro, en dónde se baila con el fin de mostrar un evento, reunión social o estado anímico del personaje dentro de la obra teatral o danzada. Esto se evidencia en las películas “hellzapoppin”, “Cabaret”, “Chicago” entre otros musicales.

Danza en el teatro, en donde los movimientos del intérprete se toman como una coreografía, frases de movimiento o partitura de movimiento que se ejecuta con precisión en la escena teatral.

En este punto resulta halagadora la posibilidad de crear salsa-turgias a partir, por ejemplo de las memorias de los mismos bailarines que hemos mencionado en este trabajo, cuya experiencia en nuestra perspectiva resulta de lo más atractivo, interesante e importante para la danza salsa, el teatro, la cultura bogotana y nacional.

6 TEATRALIDAD DE LA ESCUELA DE BAILE “LATIN SALSA K”

6.1 Historia de la escuela

Esta escuela la crea Wilson Enrique Alarcón (Kike Alar) director de este proyecto de vida, quien constituye esta escuela hace 12 años en el año 2000. A la edad de 10 años, Alarcón, empieza a bailar salsa y a tomar clases de la misma, viniendo de una familia con recursos limitados, poco a poco fue construyendo su nombre como bailarín y diseñador de vestuarios. Después de aprender a bailar en varias academias de salsa, llega al grupo de Fabio Candela, “Salsa Nama” durante un corto periodo de tiempo. A la edad de 20 años y por problemas con el director, se independizó de ese grupo creando Latin salsa K.

Kike Alar el seudonimo por el cual se conoce a este director y bailarin de salsa, al ver la necesidad en el mercado de la salsa de mejorar la belleza estética, es decir vestuario y presentación física de los bailarines, inició a confeccionar y decorar los vestuarios, cambiando la percepción estética, que se tenía hasta el momento. Puesto que la estética de las presentaciones para ese momento, aunque sí era poco convencional, muchas veces los bailarines de esa época se presentaban con trajes descuidados, poco maquillaje, sin mucha atención en la parte visual, con vestuarios llamativos pero cercanos a la cotidianidad.

Aunque la danza era exigente en su ejecución física, su estética no estaba acorde al esfuerzo que se hacía. Entiéndase que el desarrollo de los vestuarios y la estética del bailarín estaban muy por debajo de la danza que se exhibía. La necesidad de destacar para darle un nuevo estatus a la danza, fue de un carácter relevante para este director. La atención de este se dirigió a referentes danzados, en los cuales la estética fuera de vital importancia y estuviera en el mismo nivel de esfuerzo con respecto a la danza.

Uno de sus referentes para cambiar dicha estética fue el baile deportivo, ya que en este la elegancia, brillo, la posibilidad de mostrar el cuerpo tanto del hombre, como de la mujer, sobre todo el estilo alargado, destacado, atractivo, mesurado ha dado un sello particular a esta escuela por su estética visual en los vestuarios.



Figura #15. Ricardo Murillo y Viviana Vargas. Fuente (World Dance Group, 2017).

Durante este proceso de crecimiento de 20 años, la danza ha cambiado, entre otras cosas por la instauración de los tiempos como medida de las coreografías, la invasión de la danza caleña a todos los rincones del país, por la velocidad en los pies y las acrobacias. En ello fue definitivo el primer campeonato mundial de salsa organizado por la cadena televisiva ESPN 2 en donde Ricardo Murillo y Viviana Sierra (caleños), fueron campeones mundiales por primera vez en el año 2005. Ver video (World Dance Group, 2017). Al igual que la primera presentación en grupo del Mulato y su Swing Latino, en el segundo campeonato mundial de salsa ESPN 2, donde quedaron en el primer puesto de la categoría grupos cabaret profesional. Ver vídeo (World of dance, 2007).



Figura #16.El mulato y su swing latino. Fuente (World of dance, 2007).

Esto hace un cambio en la danza salsa a nivel nacional, poniéndola en un nuevo estatus en el contexto mundial, creando y fortaleciendo una industria a nivel nacional de moda, sobre los vestuarios de salsa, en la cual los diseñadores, fabricantes, se ponen a prueba para construir vestuarios cada vez más bellos, llamativos, funcionales, ya que están pro de la danza. Dichos diseños suben su valor monetario, pues se vuelve una moda especializada para la danza salsa, creando una polirritmia de posibilidades para los bailarines.

En su proceso de evolución, la academia de danza que estudiamos, pasó por estar ubicada en un local de un centro comercial en el barrio Galán, también se ensayo en el salón comunal del barrio

la Ponderosa, e incluso llegó a estar en el garaje de la casa de una de las integrantes del grupo, Natalia Pulido, donde estuvo asentada varios años. Hasta llegar a la actual locación en la Cr6a#70-60 sur en el barrio Marsella de Bogotá, que está en arriendo, con el objetivo de generar procesos asociados a la danza, tanto de educación como de competencia.



Figura# 17. Escuela Latin Salsa K. Fuente: (El autor).

En el proceso llevado en latin salsa K sobre la danza y música salsa, al ser este un género híbrido de varias culturas, la fusión es eje transversal de las creaciones artísticas. En estas se hibridan musicalidades, espacios, estéticas, técnicas de danza de la salsa, como la velocidad de pies o salsa caleña, técnica de los ángeles o línea, fusionando también algunos elementos afrocubanos, al igual que haciendo combinaciones con técnica de baile deportivo, ballet y pasos desarrollados por bailarines nacidos en la ciudad de bogotá, de generaciones anteriores a las actuales.

La música seleccionada para la danza, busca evidentemente que tenga un criterio de clasificación como salsa o música afroantillana, con influencias del jazz norteamericano. El concepto de la academia busca una diferenciación con el resto de academias de la ciudad de Bogotá, es decir que sea salsa poco conocida dentro del gremio salsero.

Debe cumplir con el criterio que no tenga tumbaos que generen mucha continuidad, o lo que se pueda clasificar como canciones planas. Se busca que tenga golpes que resaltan, es decir que

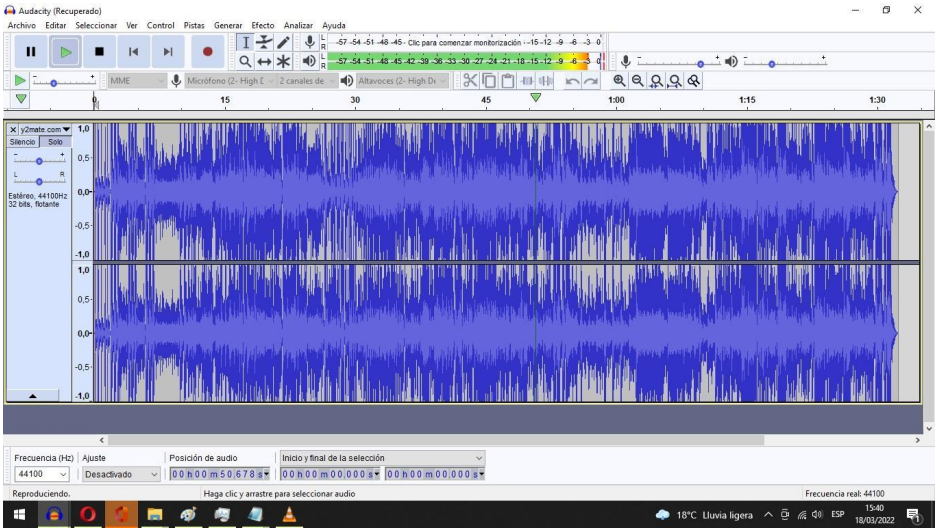
marquen subidas y bajadas musicales, a través de las trompetas, saxofones, piano, vibráfono o cualquier instrumento que destaque, pero que genere un cambio en los tumbaos de los demás instrumentos, que tenga cambios de ritmo y que su letra sea complementaria, mas no la que lleve el leitmotiv de la canción.

Esto genera la construcción de una teatralidad particular, ya que no todo el espectro de la salsa, que es muy grande, se selecciona. Sino que se limita a salsa producida entre los años 50s a 90s, exceptuando algunas orquestas que producen salsa desde ese tiempo hasta la actualidad. Se encuentran diversos autores y grupos musicales.

Lo importante es que tengan la característica de cambios de ritmo en su musicalidad, lo que no es tan común, además que la calidad de la música debe ser buena. Se refiere por buena calidad de música, a la producida en estudio y con arreglos auditivos hechos por los sellos musicales o especialistas en la materia.

La música que se usa para bailar, usualmente se encuentra en una velocidad musical entre 70 a 90 bpms, lo que no se considera rápida. Entiéndase por rápida y bailable, para el concepto de dicha academia, aquella que se encuentre en una espectro de velocidad entre 110, 120… hasta 150 BPMs (bits por minuto). La música que no tiene esta velocidad, usualmente se acelera mediante software, en el que también se edita, es decir se corta y se pega secciones de la canción, en la que se puede repetir partes, o suprimir otras.

Una de las características particulares de la salsa, que se danza en la academia Latin Salsa K, patrón que se repite en la mayoría de escuelas de la ciudad, es que muy pocas pistas superan los tres minutos, Usualmente están entre 1min: 30 seg, hasta máximo 2 min:30 seg, dependiendo de quien lo dance y el propósito para el cual se haga la edición.



Figura# 18. Software de edición audacity, Cancion mi Mayoral Richie Ray y Bobbie Cruz. Fuente: (El autor) página web del software (Audacity Team, n.d.)

Este software es una de las muchas opciones que se tienen para la edición, también se puede editar con virtual dj, pero implica la compra de licencia, además que las modificaciones de las canciones no son tan precisas. Existen otros softwares populares para este proceso que son el Adobe Audition, Sony Music, pero ambos implican la compra de licencia para hacer ediciones, e incluso algunos de estos piden la compra adicional de herramientas o plugins de sonido.

Se usa audacity usualmente ya que es de tipo software libre, o sin licencia, que no tiene costo, todo bajo varios sistemas operativos, como lo son Linux y Mac.

La edición musical, también tiene que ver con la teatralidad propia de la academia, que construye la persona, o grupo de personas que intervienen en la creación de una pieza danzada. Como se dice antes en el documento, todos los elementos que intervienen en una pieza, de manera perceptible terminan constituyendo una teatralidad propia, creando una poética particular y una metodología técnico estilística propia, que detonará el imaginario del perceptor, que finalmente termina cruzando toda esa información, construyendo su propia imagen mental, así mismo su propia teatralidad y juicio a partir de esta.

Este patrón de construcción musical se creó por una necesidad, ya que en un principio, las parejas que competían, lo hacian en bares de la ciudad, que fueron los primeros lugares de confrontación y competencia. Con canciones completas como "Quimbara", "Con la punta del pie", entre otras. Ver video "*protagonistas de la SALSA de Bta, bailando hace 20 años*" (Los Danzantes Industria Creativa y Cultural, 2017).

Se tenían que bailar así, ya que antes de los años 90s las computadoras no eran populares, por su costo, al igual que el desarrollo de software estaba limitado a unas cuantas empresas, la idea de software libre e internet, no era popular en Colombia durante esos años, aunque en determinados sectores de la ciudad ya existían esas tecnologías implementadas, pero con otros fines de carácter industrial.

En aquellos tiempos (años 60s-70s-80s-90s), las tecnologías imperantes eran los, SPs (Small Plays), LPs (Long Plays), Cassettes y CDs (Compact Discs). Por tanto no se podían hacer ediciones, por lo contrario se bailaba la canción completa o una sección de ella entre 2 a 5 min.

En consecuencia, las personas estaban limitadas a la producción de las canciones y sus velocidades originales cuando fueron grabadas. La única forma de acelerarlas en ese momento era tener un reproductor de LPs o bandeja de discos, en ese momento el método de cambiar la velocidad de estos discos, era cambiando la velocidad de reproducción de 30 a 45 rpms, directamente sobre la bandeja que tenía esta opción mecánica en el tocadiscos. La otra opción que existía era re grabar el disco con una orquesta completa, cambiando las características iniciales, lo que subía los costos de una forma exponencial, opción que no era viable económicamente para la mayoría de personas.

Al llegar las computadoras de forma masiva a la sociedad común, la mejora de micro tecnología, nanotecnología y software, se impuso de manera exponencial, ya que las grandes empresas multinacionales de tecnología y software hacían grandes inversiones en esta área. Por

tanto se obtuvieron computadoras cada vez con mayores capacidades y menores tamaños volumétricos. Al pasar cada año desde los 90´s hasta la contemporaneidad, el desarrollo de software con la hiperconectividad del internet, el cambio a celulares inteligentes o (smartphones) el desarrollo de software libre y sobre todo la llegada de plataformas virtuales, crea un cambio determinante para la sociedad, ya que con el tiempo los bailarines se educaron en el uso de estas computadoras al igual que el software, haciendo modificaciones a las pistas musicales.

Este cambio mundial y globalización, implicó un aumento de la velocidad en producción de todo tipo de recursos, al igual que productos y servicios, lo cual llegó a todas las artes entre ellas la danza y una de sus vertientes la salsa estilo colombiano.

Por demás también cambió la búsqueda de la música, ya que antes encontrar una pista, implicaba ir a buscar físicamente la música, en lugares donde la vendieran a los precios del mercado. Con la llegada del internet, globalización, entrada de fibra óptica y nuevas tecnologías de almacenamiento, mucha de la música que era difícil de encontrar, se volvió masiva y se empezó a encontrar fácilmente en internet, en distintas plataformas, como itunes, soundcloud, spotify, o otras plataformas de musica en linea.

Todo está comercialización de música en físico se mantuvo durante más de 50 años, hasta la llegada del internet y con Google como el motor de búsqueda por excelencia, que en un momento tomó la decisión de crear la plataforma Youtube, en donde cientos de millones de canciones, fueron subidas de forma libre y gratuita. Esto creó una liberación de los medios físicos, para los bailarines, haciendo que toda la información o discos físicos, ahora se volviera información fácil de portar, y así acceder a la música fácilmente.

Entre estos pasos que se dieron estuvieron los CDs, memorias USB, discos duros, hasta la masificación del concepto de nube, los smartphones o celulares inteligentes, con grandes memorias

y cuentas de almacenamiento en el espacio virtual de la nube, como lo es Spotify, Deezer, Tidal, Google play music, Amazon Music, Pandora, entre otras.

Por todo lo anterior la danza avanzó a velocidades sorprendentes, ya que antes la única forma de educarse para la danza, era la presencialidad en las academias. Los recursos de danza se daban sólo viendo directamente a otras personas bailar o desarrollando técnicas propias en los espacios de danza, y así crear pasos con los que la persona pudiese en su intimidad desarrollar movimientos a través de la investigación personal.

A partir de las múltiples plataformas, muchas personas empezaron a subir videos de clases completas de movimientos de todo tipo de danza, lo que dio a los bailarines una gran cantidad de información para acceder a todo tipo de recursos de capacitación. Así mismo la lectura fue siendo relegada, debido a que en los videos se condensaba el hacer, más no las conclusiones a las que se llegaban después del hecho, aunque no en todos los casos.

Por otro lado estos primeros concursos de salsa, desembocaron en crear unos determinados bailarines que con el tiempo, establecieron varias escuelas de salsa en la ciudad de bogotá, entre esas están Latin Salsa K, Ritmo Vivo, Paso Latino, Esfera Latina, Salsa y Ritmos Latinos, Salsa Nama, Estilo y Cache, Salsa Latina, Afrolatina, Yareh, Salsa Bogo, Ile danza, entre muchas otras. Muchas de estas escuelas terminaron reuniéndose alrededor de las competencias de salsa, que como se dijo inicialmente, se realizaban en bares de la ciudad, pero al tener grandes volúmenes de competidores, se vieron forzadas a salir de estos lugares, no aptos al 100% para la competencia.

Aparecieron entonces distintas competencias tanto locales como nacionales, entre las locales encontramos, el Boggess o congreso mundial de salsa de bogotá o Bogotá en su salsa, el abierto de Bosa, las copas Feel Dance, Punta al pie, Reyes de la salsa, entre muchas otras que se realizaron pero que no tuvieron continuidad.

Esto es relevante ya que la cantidad de bailarines para estas competencias pasó de un promedio de 40 personas a competencias con más de 500, 600 y hasta 1500 competidores, lo que implicaba tiempo dedicado, sólo a la presentación de bailarines y su evaluación. Esto obligó a que se diera un tiempo límite, tanto para parejas como para grupos, por esta razón se estandarizó, debido a la necesidad de los concursos en los que el tiempo máximo para una pareja fuera desde 1min: 30 seg y el de grupo en cualquier modalidad fuera en una franja de 2:00 min, 2 min: 30 seg, ya que si se multiplica esto por más de 300 presentaciones puede llegar a durar más de 15 horas ininterrumpidas, a esto hay que sumarle premiaciones y disposición de espacios para los bailarines.

Esto configuró por defecto una poética salsera para las competencias de salsa en Bogotá, de las poéticas cabaret, on one, on two, chachacha, bachata, rueda casino, entre otras. Lo que establece esta forma de la teatralidad de la escuela Latin Salsa K, es que se da en torno a este ambiente competitivo. Si en la competencia el tiempo es limitado, no lo es en los shows , en los que se requiere un montaje sin la complejidad y precisión que exige la competencia y el público en la mayoría de casos no es especializado, y no va a calificar numéricamente la presentación dancística, sino a disfrutarla, dando apenas una apreciación subjetiva de la misma.

Este largo proceso de esta escuela de danza, ha llegado hasta la contemporaneidad dejando su propia huella en la vida salsera competitiva de Bogotá, primero por su poética del movimiento, limpia y precisa de los integrantes del grupo, al igual que de sus parejas de baile.

Las categorías de competencia en las cuales usualmente se presenta Latin Salsa K son parejas cabaret profesional, semiprofesional, amateur adultos, parejas on one profesional, junior, grupo profesional Cabaret, grupo profesional on one, solistas Amateur, Semiprofesional y profesional, tanto en mujeres como en hombres, pareja same Gender (Hombres- mujeres) junior y on one, grupo junior niñas, pareja chachacha Pro-Am (Profesional amateur o profesor alumno). Esto

es importante pues define la poética y límites de las presentaciones construyendo así su teatralidad propia, con sus fronteras delimitadas.

Una de las particularidades de esta escuela de danza, radica en que solo funciona de noche y tiene la tendencia a ser más un grupo de competencia que de formación, por tanto los procesos de aprendizaje se dan mientras se montan coreografías para las distintas competencias, saltándose todo un proceso de formación en cuanto al cuerpo y la consciencia sobre este. La escuela se centra en el aprendizaje sobre la mímesis (copia de movimientos corporales) y posturas físicas, sin conocer su origen, ni fundamento, lo que limita el aprendizaje del bailarín en formación sólo a las posibilidades que da su cuerpo, sin mostrar las múltiples opciones que existen de este gran genero y todo lo que abarca.

Otra de sus particularidades es que los bailarines de esta escuela en su mayoría se dedican a vivir de otra profesión diferente a la danza, como vendedores de calzado, automóviles, ingenieros, maestros de colegio, estudiantes universitarios, entre otros. Por tanto son bailarines empíricos sin una formación académica regular o titulada en la danza, pero no menos estricta y rigurosa.

De las características particulares es que la poética de movimiento de las mujeres de esta escuela es limpia, estética y glamurosa. Recordando el principio de este capítulo, la estética del grupo ha estado marcada por la visión del director, que al también ser diseñador de vestuarios, ha dado una poética en la vestimenta que hace a la escuela particular, brillante y atractiva, diferenciándose de otras escuelas de danza de la ciudad de Bogotá.

6.2 Estética

"*La* ***estética*** *(del griego αἰσθητική [aisthetikê], 'sensación', 'percepción', y este de[aísthesis], 'sensación', 'sensibilidad', e -ικά [-icá], 'relativo a') es la rama de la filosofía que estudia la esencia y la percepción de la belleza y el arte.*" (Roger, 2009, pág 1).

"*Algunos autores definen la estética de manera más amplia, como el estudio de las experiencias estéticas y los juicios estéticos en general, y no solo los relativos a la belleza*" (*Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2009, pág 1).

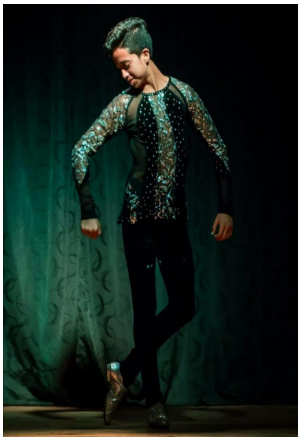
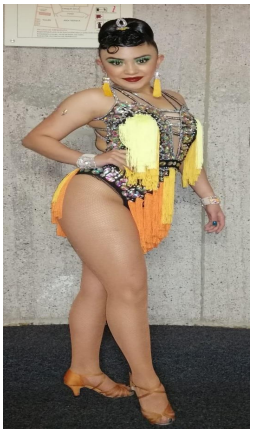


Figura #19. Bryan Benavides. Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021).



Figura#20.Dayana Becerra. Fuente (Latin Salsa K, 2021).

El periodo en qué se analiza la estética de esta escuela va desde 2015 a 2022 y se refiere al estudio de vestuarios, zapatos, maquillaje, tocados, poética de movimiento y música. Como se dijo anteriormente, la salsa estilo cabaret, on one y on two bogotana, ha sido influenciada por distintos movimientos artísticos. Entre ellos el teatro cabaret, los musicales de broadway, películas mexicanas, el ball room, el mambo de los 50s, 60s, 70s. Estás influencias llegaron a actuar en este periodo histórico salsero de distintas maneras y se evidencian en las imágenes que existen en este capítulo.

En la escuela latin salsa K los vestuarios de los bailarines, están llenos de piedras brillantes, telas llamativas (velvetin-satin-canutillos, etc), en estas se incluyen transparencias, velos, toda clase de combinación de adornos y colores, como se observa en las figuras 19 y 20. Esta estética hace parte de una concepción de belleza, sobre la cual el bailarín debe destacarse por encima del resto de personas, sin rayar en lo exibicionista y vulgar. Lo cual cumple con una característica del teatro de ser extracotidiano, aquí aparece esta característica de la teatralidad.

Esta estética es particularmente exigente con las mujeres porque implica un régimen de belleza corporal, cuidados físicos, alimentarios, entrenamiento, que hacen entrar a la intérprete en un canon de belleza, similar al de las reinas de belleza. Se les exige la mayor delgadez posible, cabellos muy bien cuidados, cuerpos tonificados y con alta turgencia, alta resistencia física, vestuarios impecables, piernas alargadas, maquillajes sobresalientes, aretes vistosos, uñas muy cuidadas, entre otras exigencias más.

6.2.1 Mujeres

La estética en las mujeres de esta escuela es particularmente exigente, ya que uno de los objetivos de la visión del director es ser impecable, llamativo y atractivo. Esto tiene una base antropológica de la danza salsa, en la cual quien debe ser mostrada y exhibida es la mujer, por tanto esta debe ser la más hermosa y exuberante de todas. En la compañía las mujeres compiten con su calidad técnica en danza salsa y por su belleza, con el objetivo de ser la más espectacular. Ya que una competencia puede tener incluso más de 700, 800 participantes o más, el resaltar por encima de las demás es algo que ayudará a una calificación, si se suma a una buena ejecución coreográfica que es lo principal.

De las características relevantes sobre la estética visual de las mujeres, es usual llevar las piernas destapadas hasta la altura de la cadera. Los tacones tienen la característica de ser destapados (Zandalias) altura entre 5,7,9 cm, estos son usualmente de color ocre ver (Figura#20), pero se encuentran de todos los colores. Estos deben ser flexibles entre el metatarso y el talón, para poder utilizar las puntas (característica heredada del ballet), algunos tienen la particularidad de ser decorados con pedrería, para mejorar su estética.

La espalda es regularmente destapada y en su mayoría se muestra el cuello, ya que es una característica antropológica, en la cual al descubrirse este se muestra la fragilidad y sensualidad, generando confianza en quien lo ve, ya que el cuello es un lugar crítico para la vida de la mayoría de animales. Hay excepciones en las cuales los vestidos son enterizos y pueden cubrir los brazos y el cuello, lo que visualmente acorta la longitud del torso de la intérprete. Lo más aconsejable en este caso es que la mujer que use dicho vestuario tenga un torso alargado y delgado, con un tipo de cuerpo pera, o reloj de arena.

El cabello es un elemento importante en las mujeres, ya que este puede estar sin decoraciones o por lo contrario con tocados de piedras, peinados complejos o una simple moña, también dependiendo de la posibilidad de la intérprete de tener o no el cabello largo. Hay que tener en cuenta que al existir extensiones, se usan como rasgo de feminidad y virginidad, con subtexto de sensualidad, como se puede apreciar en las figuras 20, 21 y 22.



Figura #21. Peinados. Escuela Latin Salsa K. Camila Rojas y Anna Velandia. Fuente (Latin Salsa K, 2021) Ph: Piedad Castellanos.



Figura #22. Tocados. Dahiana Becerra. Karen Molano Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021). Fotografía: Alex Oliviera.

El maquillaje normalmente tiene la base del tono de la piel, pero se suele usar un iluminador blanco de base y un color de resalte sobre los ojos, siempre con delineador, sombras y pestañina. Los pómulos son retocados con rubor; se pone labial de algún color que haga que los labios resalten; las cejas están usualmente depiladas y delineadas. Todo esto se observa en las figuras 21 y 22.



Figura # 23. Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021)

En las niñas menores de 16 años, hay diferencias como que los tacones son más bajos, usualmente entre 3 cm a máximo 5 cm y no se busca mostrar la piel de estas, ya que la intención no

es mostrar la sensualidad de la mujer, ni exhibirla como objeto de deseo, sino por lo contrario, el objetivo es mostrar su inocencia, ternura y belleza.



Figura #24. Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021).

Aunque es usual en Cali ver mujeres con vestuarios con dos piezas, muy típico de una tradición que trajo la bailarina Tongolele de México en los años 40's del siglo XX, en Bogotá en algunas escuelas se mantiene esta estética pero no es muy regular, debido al frío de la capital.

Poética de movimiento

Los movimientos corporales son alargados, tendiendo a una estética del tipo del ballet o del baile deportivo. Continuamente se hacen extensiones con los brazos, con un quiebre en la muñeca, una deformación en las posturas de la mano, característica particular de las manos de las bailarinas de la salsa. Usualmente los codos están levantados, los brazos están continuamente entre una extensión o develope y una compresión o envelope.

Los movimientos no son rápidos como los de las baialrinas caleñas, ya que se busca la feminidad y en muchas ocasiones esa velocidad implica hacer unos esfuerzos que llevan a la mujer a una poética de movimiento más fuerte, tendiendo a lo masculino, perdiendo la feminidad, belleza, delicadeza y sensualidad que implican dichos movimientos de la mujer.



Figura #25. Ana Velandia. Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021). Fotógrafa: Piedad castellanos. Edición: El autor



Figura #26. Venus y Jeison Garcia. Escuela Latin Salsa K.

Fuente (Latin Salsa K, 2021).

En el caso de esta escuela, en la mujer se busca una extensión continua del pie para mostrar la longitud de las piernas, como se ve en la figura 26, haciéndola atractiva y vistosa. Por tanto los flex (O flexiones de las extremidades) no son muy aceptados pues acortan la extensión de la extremidad, dado puesto que cuando se hacen movimientos complicados, la tensión del cuerpo se presenta y de manera inconsciente, tiende a la compresión muscular por el miedo y a la tensión de la acción física.

Estas características configuran parte de la teatralidad de esta escuela de danza, en donde los vestuarios, maquillaje, tocados, tacones, decoración de uñas y movimientos corporales, generan un imaginario en el perceptor de los shows de espectacularidad, brillos, imágenes mentales de aves y todo tipo referentes que se puedan conectar con la belleza de la naturaleza.

6.2.2 Hombres

Para esta escuela la estética del hombre es mucho más simple, pero es igualmente elaborada. El brillo y belleza deben estar al mismo nivel en el hombre que en la mujer, pero con un poco más de resalte de ellas.

La característica es que el hombre se debe ver masculino, representar la fuerza y el poder del varón pero con un resalte visual, que no vaya en detrimento de su ímpetu, ya que la característica fundamental del bailarín hombre es guiar a la mujer por la danza, luciendo la como una mujer poco común y especial. Ahora que se está en un nuevo despertar de lo masculino, se ve maquillaje en el hombre, pero siempre y cuando remarque sus facciones o las estilize, sin que provoque una idea femenina, sino por lo contrario, que dé a entender la idea de cuidado y empoderamiento de lo masculino.



Figura #27. Oscar Saenz. Fuente (Latin Salsa K, 2021) Fotógrafo: Niconodrac.



Figura #28 Isabella y Kike Alar. (Latin Salsa K, 2021)

El hombre tiene una estética en la cual brilla, sus vestuarios tienen piedras brillantes, vestuarios de diferentes colores. También se encuentran apliques de formas de flores, o dibujos hechos con las mismas piedras, como en el puntillismo y se puede encontrar flecos como adornos u otras telas. Se usa también como complemento con el vestido de la mujer, un color neutro y otro que tenga la mujer en su vestuario, así se da a entender que son pareja de baile.

Usualmente se ven pantalones completos desde la cintura hasta el pie. En la parte superior, puede estar configurado por una camisa, camiseta, chaleco, body o frak, que puede mostrar el brazo o cubrirlo totalmente. Es usual dejar ver la parte central del pecho, para mostrar dicha masculinidad, con el que se remite a lo antropológico.

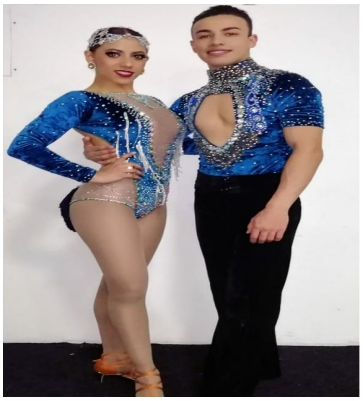


Figura #29. Gabriela Ramirez, Ricardo Acevedo. Fuente (Latin Salsa K, 2021)



Figura #30. Kike Alarcon y Natalia Pulido . Fuente (Latin Salsa K, 2021)

Poética de movimiento

La poética del movimiento del hombre debe ser rápida y precisa, en los pies específicamente, mientras que el torso debe ser firme e imponente. El manejo de las manos también alude a una adaptación de las manos del ballet, sin ser tan notoria. Se utilizan usualmente posturas de segundas, quintas y cuartas en los port de bras masculinos, también técnica de baile deportivo en los brazos, para estilizar el torso masculino.

El hombre es el que guía y quien lleva la pisada en la danza, sobre el que se cuenta los tiempos, usualmente su pie izquierdo debe marcar el primer tiempo de la música cuando se danza en metodología en uno (on one). Solo se permite entrar en el segundo tiempo cuando sea chachachá o para competencias on two, pero esta escuela no maneja esa metodología de movimiento usualmente.

El hombre comúnmente usa manejo de técnica los ángeles, combinada con técnica colombiana y giros de salsa rueda casino. En muchos casos desconoce la terminología de cada uno de los movimientos, ya que una parte de la formación fue saltada y estos conocimientos llegan a partir de videos, que no hacen explicación puntual de cada movimiento. Una sección de información se pierde y muchos de los bailarines de dicha escuela, no se interesan por buscar estas formas de conocimiento. Al tener los movimientos aprendidos, carece de importancia tener la mnemotecnia asociada a estos.

Hay dos modalidades de baile: en la primera, el hombre danza solo y puede hacer uso de cualquier herramienta dancística, técnica y habilidades acrobáticas, en la que se pueden ver mezclas de danzas tales como el contemporáneo, afrocubano, salsa colombiana, piruetas de ballet, saltos y acrobacias de gimnasia. Siempre el hombre debe marcar su primer tiempo con el pie izquierdo en competencia.

La otra modalidad de baile es parejas same gender o mismo género, en la que dos hombres ejecutan una coreografía en dúo; en este caso los hombres pueden tener dos roles masculinos, o su variante en que uno de los dos tiene la poética de movimiento de mujer y rol de dirigido. En esta categoría se pone a prueba el ingenio, destreza, capacidades técnicas y físicas, de los intérpretes para impresionar al público. Aquí se hace uso de lo acrobático, al igual que del componente teatral que alude a lo cómico o dramático, para construir una dramaturgia danzada, como se puede ver en la presentación de Wader Segura y Cesar Escobar, en colombia salsa festival de 2005 (Colombia salsa festival, 2015).

En cuanto a la teatralidad del hombre esta radica en su postura corporal, fuerza, velocidad, capacidad de conducción para hacer lucir a la mujer y exhibirla, sin perderse u opacarse en la belleza de ella; ser su base, su centro, resaltar sin opacarla, encontrando los momentos perfectos para lucirse.

Esto es relevante porque pareciera que el hombre desapareciera bajo la sombra de la mujer en ocasiones. El canon de la danza salsa trata de encontrar los intersticios, en los cuales este pueda aparecer y tomar el mando que exige la postura antropológica del hombre, haciendo gala de su condición masculina desde una dirección delicada, precisa y sensible, que exige la mujer en el escenario, pero con la firmeza que se exige para que haya un equilibrio entre la feminidad y la masculinidad, en la que los dos bailarines aportan cada uno su 100%, dando el máximo de sus capacidades.

La teatralidad de dichas poéticas de movimiento radica en la expresión corporal de los intérpretes y también en el conflicto que implica mantener el equilibrio entre la vistosidad de la masculinidad y la feminidad. Cuando el equilibrio se rompe es porque uno de los dos se luce opacando al otro, dando pie para la creación de conflictos internos de la pareja por dicha ruptura del canon. Lo que constituye una posibilidad de la teatralidad en la danza: romper las armonías que propone el canon para potenciar los conflictos.

6.3 Acrobacia



Figura #31. Gabriela Ramirez, Ricardo Acevedo.Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021).

"*La **acrobacia** (del griego akros, "alto", y bat, "andando", es decir, «andar de puntillas») es una actividad deportiva que implica equilibrio, agilidad y coordinación acompañado de trabajo físico y flexibilidad.*" (Wikipedia, n.d.).

Realmente la acrobacia entendida en el universo de la salsa estilo cabaret, es aquella en la cual un intérprete utiliza elementos gimnásticos dentro de su rutina coreográfica. Estos pueden ser en individual, palomas, round off, fifla, backflip (mortal hacia atrás), front flip (mortal hacia adelante), tornillos u otros propios elementos de la gimnasia individual acrobática.

Pero usualmente se considera que, cuando en la categoría de salsa estilo cabaret, una pareja o grupo utiliza elementos gimnásticos, en los cuales una de las personas levanta los pies del suelo, con apoyo de una pareja o un grupo de personas, hacen una pirueta o acrobacia. Particularmente en la salsa estilo cabaret se utilizan varias acrobacias unidas, que cuentan como un solo grupo de acrobacias. Según las competencias de salsa a nivel nacional estas no deben exceder entre el 30% y 40% del tiempo de la coreografía.



Figura #32. Karen Forcano y Ricardo Vega. Fuente (World Latin Dance Cup 2014 & Cannarsa, 2014)



Figura #33.Alex Gonzales Yudy Aguilar. Escuela Esfera Latina. Fuente (Houston Salsa Congress 2022, 2022).

Se puede observar en videos de competencia de dos parejas ajenas a la academia, pero que son referentes a nivel mundial los cuales son Karen Forcano y Ricardo Vega (World Latin Dance Cup 2014 & Cannarsa, 2014) , Alex Gonzales y Yudy Aguilar (Houston Salsa Congress 2022, 2022) en donde estas parejas utilizan, las acrobacias gimnásticas en sus rutinas. Por parte de la academia en categoría profesional se ve en el video “categoría profesional Cabaret por parte de Gabriela Ramirez y Ricardo Acevedo” figura #34 “(World Latin Dance Cup, 2019)” en el Colombia Dance cup, o la pareja amateur conformada por Paola Jimenez y Oscar Saenz (Colombia Salsa Festival, 2015), figura #35.

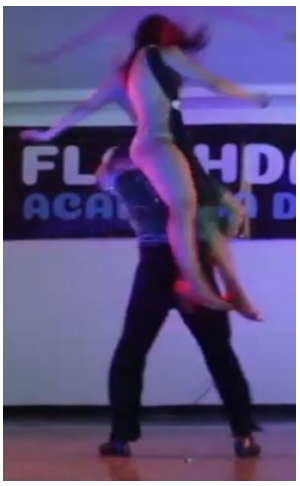


Figura #34. Gabriela Ramirez, Ricardo Acevedo.Escuela Latin Salsa K. Fuente (Latin Salsa K, 2021)



Figura #35. Paola Jimenez, Oscar Saenz. Escuela Latin Salsa K. Fuente (Colombia Salsa Festival, 2015)

Aquí los elementos acrobáticos son evidentes. En donde se utilizan cargadas, pulsadas o lo que se llamaría en teatro relaciones corporales, en donde la ejecución de los elementos acrobáticos, implican una altura superior a la altura del pecho de la pareja de base, o en su defecto un metro de altura por encima del suelo.

En algunas competencias, como reglamento se especifica que no se pueden hacer más de 3 acrobacias que sobrepasen el pecho de la pareja que hace de base. Aunque esto en competencia casi nunca se tiene en cuenta. Al igual que los giros de la mujer no pueden exceder el 20% del tiempo de la coreografía, si no se descalifica a la pareja, aunque en ninguna competencia se ha visto que se haya descalificado por esto.

En la escuela Latin Salsa K, se busca la precisión y técnica en las acrobacias, evitando las flexiones de las puntas de los pies en la mujer, como se dijo anteriormente, pues cuando se hacen de manera inconsciente va en detrimento de la belleza y estética de la coreografía. Para poder llegar a la ejecución con precisión de estos elementos acrobáticos, se requiere un acondicionamiento corporal previo, además de una gran cantidad significativa de repeticiones, para que las parejas

logren el nivel de conexión corporal, a fin de que estos elementos acrobáticos sean ejecutados con precisión. Así se evitan los accidentes, ya que incluso las cargadas en una coreografía de salsa, a diferencia del circo, no se pueden repetir ya que van partituradas o limitadas por un tiempo específico en una presentación coreográfica, condicionada por la música.

Existen dos tipos de cargadas; las primeras son de contacto continuo, en las que los cuerpos de los intérpretes están todo el tiempo en contacto y las segundas en las que los cuerpos se separan por un breve periodo de tiempo en el aire, a las que se llama de alto impacto. La escuela de danza Latin Salsa K en su componente acrobático está limitado por cargadas, ya que muchos de los integrantes del grupo no poseen las condiciones físicas, para realizar cargadas de alto impacto, como se ve en la figura # 33, en donde se hace un impulso, pero los cuerpos de los integrantes de la pareja se separan por un breve periodo de tiempo. Quien ejecuta la acrobacia queda suspendida por un corto tiempo en el aire, buscando que no ocurra un accidente al momento del aterrizaje.

Aunque los accidentes no están exentos de ocurrir en las cargadas de contacto continuo, ya sea por exceso de fuerza, impulsos encontrados o desconexión de alguno de los integrantes de la pareja, estos también se pueden dar por exceso de confianza, falta de entrenamiento, miedo o arrepentimiento en el último segundo, piso liso, movimientos involuntarios, entre otros.

Todos los elementos acrobáticos anteriormente mencionados son teatrales, ya que despiertan la emocionalidad del público al ser inesperados y sorpresivos. Llevan al perceptor a crear imaginarios o memorias, sobre lo que sucede en el escenario, despertando todo tipo de imaginaciones en quien percibe la presentación y está atento a ella, dando un impacto emocional o buscándolo, para lograr la aprobación del público por el esfuerzo de quien se presenta.

6.4 Música seleccionada para danzar en la escuela Latin salsa k

Como se dice anteriormente en el capítulo de teatralidad, ritmo y musicalidad, la música que se elige para bailar en esta escuela tiene características particulares, como tener tumbaos poco repetitivos, el juego con mambos poderosos, aceleramiento de canciones, entre otros. Cuando se va a concursos, se encuentra que aunque hay muchas canciones de salsa desconocidas, en estos concursos se suelen usar canciones repetidamente. Aunque para la mayoría de población bogotana, estas canciones ya son raras y poco escuchadas, exceptuando unas que otras que son de conocimiento popular como Quimbara, Aguanile, Ran kan kan y otras más.

Lo que busca esta escuela es bailar canciones que sean poco comunes, incluso entre el gremio de bailarines salseros de competencias, como lo son , "El Mayoral", "Oye lo que te conviene", "Traigo Alegría", "Tres pata", "Black Mambo", "El rey del timbal", "La malanga", "La paz", "La negra", "Mañana es domingo", "Pa lante", "Saraguey", "Hecha Pa lante", "Ariñañara", "Naci Para cantar", entre otras.

Todas estas canciones como ya se dijo anteriormente, se editan, lo que constituye una de sus características principales de teatralidad auditiva. Al pasar por este proceso se utilizan los momentos de mayor intensidad, cambios, potencia musical y energía. Siempre y cuando las secciones cortadas empaten, sin que sea perceptible para el público, por tanto requiere un nivel de escucha y percepción como si se estuviera dirigiendo una orquesta o un escrito, haciendo una corrección de estilo, para que el texto auditivo sea armonioso, bello y atractivo.

Otra de las características es la aceleración de la música, para que más número de octavas danzado-musicales se puedan ejecutar en menor tiempo; siempre y cuando estos logren acompasar el movimiento con la música, así los intérpretes puedan demostrar un mayor el vigor, llamando la atención del público.

Usualmente el tiempo de las coreografías van desde 1 min y 30 segundos hasta máximo 2 minutos y 30 segundos. Ya que el esfuerzo físico es tanto, que elongar estos tiempos requerirían un acondicionamiento físico de los intérpretes mucho mayor, además que en competencia con muchas parejas, sin parar de presentarse, pueden llegar a durar hasta 15 horas continuas, teniendo en cuenta la subida, bajada del escenario, la venia al jurado y la presentación propiamente dicha.

Todo lo anteriormente mencionado hace parte de los elementos teatrales que configuran la selección y edición de la música para bailar.

7 CONCLUSIONES

La teatralidad requiere necesariamente de un perceptor, o una persona que perciba un momento de la vida presente para que exista. Si a partir de este se genera un pensamiento o una imaginación, se puede decir que allí habita la teatralidad como proceso.

En otro caso, si un objeto (Espacio, arquitectura, pintura, elemento natural, etc) tiene particularidades que genera en el perceptor algún pensamiento o imaginación, se puede decir que hay una teatralidad como producto, puesto que aunque el objeto exista antes de ser observado, no tiene valor imaginario, simbólico por sí solo, si no hay una persona que lo aprecie.

Una vez que el perceptor deje de percibir el objeto, de generarse imaginación o pensamiento, habrá acabado la teatralidad, puesto que esta es efímera en el tiempo. Por último, se deduce que la teatralidad es un concepto y una percepción humana, que se le atribuye a los demás componentes del universo.

La teatralidad tiene varios niveles de definiciones o posibilidades. Se puede definir como todos aquellos elementos que pueden ser material para llevar a cabo una teatralización, es decir que

contengan elementos fuera de la cotidianidad o poco cotidianos, tanto estéticos, situacionales, étnicos o culturales. También aquellos elementos que tengan conflicto en su composición. La teatralidad también está inmersa en el diálogo sea verbal, musical, corporal o visual.

La teatralidad no es una sola, ni está ligada a un solo elemento, por tanto se tiene que hablar de distintas teatralidades, que pueden estar operando simultáneamente o por capas. Si a esto se le suma que la salsa, al ser un género sincrético, alude a varios lenguajes combinados al mismo tiempo, en el mismo lugar (sincretismo), el mensaje según la situación, puede tener más énfasis en una faceta que en otra, debido a esa polirritmia de sentidos.

Quienes desarrollaron el concepto de teatralidad, sobre el cual se basó este documento, Evreinov, Jossette Feral y Oscar Cornago, a excepción del primero, afirman que las teatralidades, no solo se encuentran en el teatro, sino fuera del mismo, donde los elementos teatrales abarcan otros espacios diferentes al edificio mismo, confiriéndole distintas categorías al concepto.

La música salsa tiene elementos dramáticos y épicos tanto en las letras de las canciones, como en su propia musicalidad. Un ejemplo de esto es el caso de "*Andrés el gran varón*" de Willie Colón, en donde hay momentos de narración, pero también el narrador se vuelve un personaje del relato, por tanto tiene dramatismo internamente, construyendo imaginación sobre la situación, en lo que radica su teatralidad.

La salsa es un universo muy vasto y con muchas aristas, como musicalidad, historia, textos, vivencias, danzas, en donde encontrar los límites es difícil y dilucidar las fronteras que los dividen es más complejo aún. Hay que tener experiencia musical, conocimiento histórico y danzario, para lograr discernimiento sobre los elementos que componen tanto la canción, como el baile. Al tener oído, visión, memoria y conocimiento en el mundo de la salsa, se tendrá la posibilidad de descifrar o abrir esa especie de muñeca matrioska, que tiene un significado dentro de otro, o asociado a otro.

En el universo de la danza es necesario tener entrenadas las habilidades perceptivas, para identificar los tipos de danza que hay, según la presentación que se observe. Es importante conocer el conteo musical que existe en la salsa, sea 'on one' o 'on two', ya que esto ayudará a entender un código básico de la danza y saber cual es su universo de posibilidades.

Hay influencias musicales de tres continentes, Europa, África y América, cada uno de estos continentes han producido saberes, entre ellos las musicalidades. Así cuando determinados artistas combinaron y desarrollaron los saberes auditivos de estos espacios, nació y creció la musica Americo-Afroantillana, lo que lleva a deducir que: sin música no hay reunión social, sin esta no hay baile, sin baile no hay ritual, que impediría la configuración de este universo tan rico y diverso, que hoy se vive, se baila, se escucha, se siente y está presente en la cotidianidad Colombiana.

Para la salsa colombiana es importante el cabaret, ya que una de sus modalidades tendrá este nombre. Es la forma como se nombra a la salsa acrobática, más practicada en la actualidad en Colombia.

La transformación de bailador a bailarín, se explica con un manejo consciente del cuerpo, más allá de la improvisación, aplicando conceptos europeos como lo son: el conteo, el manejo de postura estándar o erguida, una sistematización de movimientos, tanto de las piernas como de brazos, torso y cabeza, creando una mnemotecnia de los mismos, que al constituirse de manera lógica e hilada, construye una partitura de movimiento, o lo que la danza llama "*frases de movimientos y escritura de este en el espacio-tiempo*". Sin estas herramientas técnicas la posibilidad de la repetición consciente es muy baja.

Puesto que esta apropiación consciente y sistemática, permite la repetición de las acciones físicas y el manejo corporal de cada uno de los "244 grados de libertad" (Acero, 2002, pág 199) que tiene el cuerpo humano, tenemos un bailarín y no un bailador. Las rotaciones, traslaciones,

extensiones, compresiones, andoversiones, retroversiones, constituyen las posibilidades y limitaciones, en el cuerpo del bailarín. Su manejo permite desarrollar la capacidad de repetición de las coreografías, controlando cada parte del cuerpo del intérprete, de una forma consciente y bajo unas técnicas determinadas.

El internet ha conseguido hacer un cambio radical en la danza y el teatro a nivel mundial, ya que se puede encontrar todo tipo de registro, sobre cualquier clase de danza, presentación teatral, estéticas, clases grabadas, o en vivo, de distintos maestros. Un sin fin de películas, documentales de distintos lugares del mundo, posibilitan el acceso a las acciones de distintas personas en la rama artística, con un dispositivo móvil, o un sistema de reproducción como el computador.

La ampliación de información en el espectro de la salsa, lleva a que crezca el campo de estudio, ya que se puede tener una mirada periférica del movimiento salsero, en sus aspectos históricos, musicales, danzados, culturales, comportamentales, económicos, de productividad y servicios.

El espectro de la salsa es bastante amplio y se reconoce que en los últimos veinte años se ha consignado bastante información sobre ella, de distintas formas, podcast, videos, escritos, eso incluye a la producción musical misma, con información que llegó a los 20 libros o más y más de 220 videos sobre información acerca de la salsa.

Varias dramaturgias y salsaturgias son de carácter auditivo como las óperas Salsa Maestra Vida de Ruben Blades, o Hommy de Larry Harlow. Las dramaturgias con temáticas salseras escritas son escasas, en comparación a la cantidad de música salsa que se ha escrito, pero no es inexistente, ya que hay obras como “Angelitos empantanados” de Andres Caicedo, “Vida” de Johan Velandia, “Alba Layla” de Carlos Araque, “Parece Blanca” de Abelardo Estorino, “Aguanilé” de Juan Carlos Mazo, entre otras.

En el mundo de la danza, la escritura es mucho más limitada comparada con el teatro, por lo menos es más difícil de encontrar escritos de profesionales o de carácter formal en el área a nivel nacional.

En Cuba escriben mucho más que en Colombia sobre sus procesos danzarios, de manera más extensa, pero encontrar esas fuentes no ha sido fácil. Así, la información escrita con que contó el autor de este trabajo de grado se circunscribe principalmente a los libros: "*La salsa Casino en Cuba*" y "*El baile un lenguaje del cuerpo*", los cuales aclararon aspectos fundamentales sobre este proyecto. Esto se debe a la reticencia del gremio colombiano de la danza a escribir de forma extendida sobre sus procesos y deducciones, a partir de la práctica misma. En cualquier caso, encontrar libros sobre salsa se vuelve complejo, ya que estos son costosos, escasos y carecen de suficiente publicidad para acceder a ellos.

Las entrevistas con los maestros especialistas en esta área fueron de difícil acceso, ya que la especialidad del autor y sus conocimientos son del área teatral. Con el análisis de la información que se ha obtenido, se concluye que no han sido muchos los escritores que han tenido este particular gusto por la salsa y menos aún aquellos que tienen o han tenido contacto con la salsa estilo colombiano, desarrollada en las academias de baile bogotanas.

La relación de las otras áreas que nutren a la salsa como, el ballet, baile deportivo (Ballroom), la gimnasia (las cargadas pulsadas y relaciones), el teatro cabaret, el circo, los circuitos de danza Yoruba, Palo, Rumba, el Joropo, la Rueda Casino, Linea los Angeles, poética de salsa New York, que alimentan a la salsa acrobática colombiana y bogotana, han hecho esta salsa un gran espectáculo de diversidad. Hay conexiones, intercontinentales, e históricas que se evidencian en las prácticas culturales de la ciudad en la realidad actual.

Se deduce que las grandes competencias a nivel nacional de salsa son una forma de incentivar, hacer crecer y mantener viva esta práctica social de Bogotá. Llegando a entender que estas competencias o copas, nutren el mundo del baile y la danza, transformandolas en una forma de mantener viva la salsa como espectáculo, performance y acto escénico que se niega a morir, constituyendo una resistencia más allá del universo académico, transformándose en un fenómeno social.

La salsa es una polirritmia con muchos instrumentos, que se turnan el papel de base, de improvisador o descarga, esta tiene la síncopa como elemento diferenciador de otro tipo de músicas, al igual que los montunos y tumbaos. Esto le da posibilidad al bailarín de encontrar nuevos movimientos dentro de la danza, pues se busca interpretar la música al ritmo de los instrumentos con el cuerpo; el impulso corporal a partir de la escucha, es el motor de todo el movimiento en la danza.

Se desconoce una parte significativa de este universo, que no se ha documentado con profundidad. Muchas de las cosas que han sucedido en este medio se han olvidado por falta de memorias, que debieron hacer las mismas personas de este gremio, pero al eludir la escritura no existen. Por lo tanto no se han llevado a la escena, no se ha hecho mucho teatro de esto. No hay manifestaciones artísticas paralelas, además porque la salsa que se hace hoy, no tiene la visión que en un momento de su desarrollo tuvo el ballet, de contar sus propias historias.

En las competencias de salsa el fin es la técnica y una coreografía atractiva, sorprendente e increíble, en donde lo impresionante es lo que prima, la acrobacia, las vueltas, los giros, la virtuosidad de los intérpretes y no lo que cuentan a través de esta virtuosidad. No es importante la anécdota o la fábula, mucho menos toda la historia que podemos encontrar en ella o a través de esta.

La posibilidad de otras relaciones entre el teatro y la danza como señalamos en el capítulo 5.10, sirve a la construcción teatralidades que aporten a la creación de nuevas manifestaciones

híbridas o mestizas, enriquecidas por la interdisciplinariedad, que hoy transita de manera importante en las obras de danza-teatro o teatro-danza .

Toda esta investigación da la posibilidad para la construcción de salsa turgias, en las que se cuentan historias con conflictos y personajes a través de los lenguajes, recursos y tradiciones de la danza salsa que hemos estudiado en este trabajo de grado.

Teniendo en cuenta todo lo antes expresado en el documento, "*todos los elementos que intervienen en una pieza, de manera perceptible terminan constituyendo una teatralidad propia, creando una poética particular, que detonará el imaginario del perceptor, que finalmente termina cruzando toda esa información, construyendo su propia imagen mental, así mismo su propia teatralidad y juicio a partir de esta.*" (Sáenz Rivera, 2022, pág 109).

La salsaturgia se puede definir de manera general como toda aquella producción artística, que en sus textos ya sean escritos, espectaculares, musicales, cinematográficos, danzados, escenográficos, discográficos, tengan referencia al universo de la salsa. Cómo base de la salsa turgia está la música, entendida está como producciones musicales que tienen unas partituras musicales, que pueden tener o no texto cantado o hablado. La base de la salsa está en montuno que es el ciclo melódico principal de esta y la combinación entre percusión afrocubana (timbal,congas, clave, cencerro, batas), instrumentos melódicos y/o armónicos. Todo aquella vivencia y acción artística que se produce alrededor de los géneros de la salsa, que quedan consignados en obras de diferente tipo. Escritos, videos, coreografías, obras de teatro entre otras. Cómo se percibe anteriormente la salsa turgia se puede clasificar en categorías de tipo: Musical, literatura, teatrales, espectaculares o escénicas, performances, danzada, plásticas (dibujos, pinturas, esculturas, escenográficas), confección de vestuario y marroquinería (escénica o cotidiana). Todas estas deben estar en relación a la salsa géneros, subgéneros mucho

En cada una de estas categorías, se puede analizar por épocas del desarrollo de la misma, al igual que el lugar donde se estudia cada una de estas categorías.

8 BIBLIOGRAFÍA

References

Acero, J. (2002). *Bases de Biomecánica para la actividad física y deportiva* (2nd ed., Vol. 1). fais. ISBN 98-958-97105-2-2

Acero, J. (2005). *Análisis cualitativo y cuantitativo del movimiento deportivo.* (1st ed., Vol. 1). Faid.

Acosta, L. (2015). *Machito el padre del Jazz Latino Y la Salsa* (3rd ed., Vol. 1). Lettres de cuba.

Afroamérica Ensemble. (2015, Enero 21). *Canto y toque a Elegua*. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=0J_mE4oLTgQ&list=PLh_0waXjrkNsJ9xS21Yu7Ghw5rh6CPmxy&index=5&ab_channel=Afroam%C3%A9ricaEnsemble-Topic

Álvarez, E. (2012, 07 11). *Principio de economía de movimientos*. Principios de economía de movimientos. Retrieved 09 15, 2021, from https://organizapymes.com/principios-de-economia-de-movimientos/

Alzate, G. (2019, 01 29-01-2021). El cabaret político mexicano y el poder: una lectura gramsciana. *El cabaret político mexicano y el poder: una lectura gramsciana*, *9*(El Ornitorrinco Tachado), 14. https://www.redalyc.org/jatsRepo/5315/531558884006/html/index.html

Andy y Julieth. (2021, Mayo 25). *Aprende a Bailar Yambu*. Retrieved 04 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=NuQ384Lkx74&ab_channel=Andy%26Yuliet

Andy y Julieth. (2021, julio). *Aprender a bailar de Rumba Columbia*. Como bailar rumba Columbia. Retrieved 03 17, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Ek74vIUrtTc&t=328s

Aprende a tocar. (2018, Junio 23). *Como tocar el timbal*. Youtube. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=MpHYJr3feq8&ab_channel=APRENDEATOCAR

Arapy music. (2020, August 20). *CLASE 1 de SAXOFÓN/ TIPS / lo que tenes que saber cuando comenzas a tocar*. YouTube. Retrieved March 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=mwOwlKoYfkg&ab_channel=Arapymusic

Arboleda Londoño, A. (Director). (2010). *Popularisima* [Popularisima 1] (1, Hector Romero ed.) [Film]. Telepacifico. https://www.youtube.com/watch?v=EdWpb4xLqoQ&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=116 (Original work published 2010).

Arroyo, J. (2012, July 15). *LA REBELION (NO LE PEGUE A LA NEGRA) - Joe Arroyo*. YouTube. Retrieved March 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=c9QT3Vk-JoY&ab_channel=SunflowerEnt

Arteaga, J. (2014, Julio 16). *Sexteto*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=I_UNtYHQ4GI&ab_channel=JoaquinArteagaPercusionista

Arteaga, J. (2016, diciembre 20). *Bongo*. Youtube. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=pOiWlbKEnGE&t=12s

ASI SE BAILA BOOGALOO [sentimiento-salsero.blogspot.com]. (2010, January 5). YouTube. Retrieved March 11, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=h0pTLKqmMIs,

Así se Baila Oficial. (2021, 09 15). *Que es la salsa Cabaret*. asisebailaoficial. Retrieved 09 15, 2021, from https://asisebailaoficial.com/que-es-la-salsa-cabaret/

Audacityteam. (n.d.). *Download*. Audacity. Retrieved March 18, 2022, from https://www.audacityteam.org/download/

Baile deportivo. (2019, Julio 03). *Baile deportivo - Grand Slam Series 2018 'Latino' 4ª Prueba Stuttgart*. Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=TW_3i42qBhE&t=200s&ab_channel=BaileDeportivo

Balbuena Gutierres, B. (2003). *El Casino y la Salsa en Cuba* (Barbara Balbuena ed., Vol. 1). Barbara Balbuena.

Balcón de los artistas. (2014, October 16). *Colombia Salsa Festival 2014. Balcón de los Artistas. 1er Lugar Grupos Cabaret*. YouTube. Retrieved March 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=VJhpwP4vm04

Balcón de los artistas. (2021, 12 18). *Balcon de los artistas*. Retrieved 03 14, 2021, from https://www.instagram.com/p/CXoGxN1olnc/

Big Band Live Jazz. (n.d.). *Big Band Live Jazz - Count Basie, Harry James, Duke Ellington*. Retrieved MARZO 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=jeQBJKVchLg&ab_channel=Ten12Entertainment

Bis music. (n.d.). *Osain del Monte- Abbilona*. Retrieved 04 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=MrJQhgJyMS8&ab_channel=BisMusic

Blades, R. (1978). Pedro navaja [Cancion de gansters]. In *Siembra* (1, 1st ed.) [LP]. Fania Records. Retrieved 12 14, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=0hcoNykaI3k

Blades, R. (1983-1987, Agosto). *Decisiones, Pedro navajas, Déjenme reír para no llorar*. Youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=CRqityqhhEY&ab_channel=Rub%C3%A9nBlades-Topic

Blades, R. (1984). Desiciones [Multiples historias]. In *Buscando America* (1, Fania Records ed., Vol. 1, Issue 1) [LP]. Fania.

Boogalu Productions. (2013, June 26). *Rumba Guaguanco Dance Demo - Domingo Pau & Dayana Torres*. YouTube. Retrieved March 17, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=JaNfdh0iWCg

Cadena Caracol (Director). (1970). *Entrevista Arsenio Rodríguez* [Entrevista Arsenio Rodríguez] (1, Cadena caracol ed.) [Film; Entrevista]. Cadena Caracol. https://www.youtube.com/watch?v=utDboRRUvHQ. (Original work published 1970)

Caicedo, A. (2016). *Cuentos Completos* (1st ed., Vol. 1). *Calsa Salsa y Cultura*. (n.d.). Calsa Salsa y Cultura. Retrieved 03 12, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=XWL8U8jkUL4&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2

Campeonato del mundo Standar Viena Austria. (2019, Junio 30). *Baile Deportivo - Campeonato del Mundo Standard Viena (Austria)*. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=JqU8DsnTcpA&ab_channel=BaileDeportivo

Campeones Pareja Salsa On 1 Profesional Natalia Pulido y Kike Alarcon. (2019, August 7). YouTube. Retrieved March 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=RK6nXHTX6LQ

Candela, F. (2021, 06 20). *Salsa Nama*. https://www.facebook.com/SALSA-NAMA-Colombian-SALSA-1515591081996401. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/SALSA-NAMA-Colombian-SALSA-1515591081996401.

Carrodeguas, N. (2010). *Orishas dioses santería cubana religión yoruba* (Norfi Carrodeguas ed., Vol. 1). Norfi Carrodeguas. https://norfipc.com/cuba/orishas-dioses-santeria-cubana-religion-yoruba.php#:~:text=Las%20deidades%20más%20populares%20y,sus%20números%2C%20colores%20y%20fechas.&text=Otro%20grupo%20de%20personas%2C%20bastante,que%20se%20conoce%20como%20sincretismo.

Castillo, D. (Director). (2010). Entrevista Eddie Torres (Season 1, Episode 1) [TV series episode]. In *Entrevista Eddie Torres* (1, Daniel Castillo Danza ed.) [Video Entrevista]. Daniel Castillo Danza. https://www.youtube.com/watch?v=PgAHHa5scVs&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=194&t=6s (Original work published 2010).

Ceballos, E. (2013). *Principios de Direccion Escenica* (1st ed., Vol. 1). Col Escenologia.

Celina y Rutilio. (n.d.). *El punto Cubano*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ExreH-XZm1Y&ab_channel=CelinayReutilio

Celina Y Rutilio. (n.d.). *Santa Barbara Bendita*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=R2mhkPpQ8BA&ab_channel=LuisAntonioRivera

Charanga Moderna de Ray Barreto. (n.d.). *Charanga Moderna de Ray Barreto*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=g6Td39Kcyqg&ab_channel=CUTOSOSA

Clases de música para todos. (2020, Diciembre 06). *Como tocar el trombon*. Youtube. Retrieved Marzo 31, 2020, from https://www.youtube.com/watch?v=xkcQZy6GHNs&ab_channel=ClasesdeMusicaparaTodos

Clases de música para todos. (2021, Febrero 28). *Como aprender a tocar trompeta*. youtube. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=X8H0wHFc65g&ab_channel=ClasesdeMusicaparaTodos

Clases de salsa y Bachata. (2019, Mayo 31). *Como Bailar Pachanga*. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=pfchB54rgY4&t=507s&ab_channel=ClasesdeSalsayBachatCom o a

Colombia Salsa Festival. (2015). *Pareja amateur Paola Jimenez y Oscar saenz*. Colombia Salsa festival 2015. Retrieved 03 23, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=f_HMtRieyXw

Colombia salsa festival. (2015, July 19). *Wader segura y cesar escobar , subcampeones salsa duo hombres colombia salsa festival 2015*. YouTube. Retrieved March 22, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=aqFkli1J1q4

Conexión Latina Colombia. (2021, 06 20). *Conexión Latina*. Conexión Latina CDMX. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/Academia-de-baile-y-entrenamiento-personal-Conexion-Latina-CDMX-101404118622013.

Constelación Latina. (2019, Septiembre 29). *Estrellas Latinas de Constelación Latina - Mundial de Salsa Cali 2019*. www.yputube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=7qh0mWNE3EE&ab_channel=MundialdeSalsa

Corbiau, G. (2000, Diciembre 06). *La pasión del rey*. Retrieved abril 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=xKKMo-5KIyQ&ab_channel=L%C3%ADdiaMonforte

Corchado, M. (n.d.). *Bugalú*. Wikipedia. Retrieved January 19, 2022, from https://es.wikipedia.org/wiki/Bugal%C3%BA

Cordantonopulos, V. (2002). *Curso Completo de teoría de la música.* (1st ed., Vol. 1). La palanca.com.

Cordantonopulus, V. (2022). *Curso completo de teoría de la música* (1st ed., Vol. 1). La palanca.

Cornago, O. (2009, 09). ¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Agenda Cultural Alma mater*, *158*(1), 21. ISBN 0124-0854

Cruz Varona, M. (2020, Junio 14). *Como tocar el bajo en la salsa*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=wYwzljc4jEY&ab_channel=MarienCruzVarona

Cuban Dance Galery. (2014, Octubre 4). *Rumba Columbia*. Retrieved 03 17, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Fsty4X2Blqc&t=285s

Cueva, J. (n.d.). *Tingo Talango*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=oABvSL4Sht0&ab_channel=VintageMusicFm

Dalberg Acton, J. E. E. (2015). *Escritos sobre la guerra civil y la ocnstitucion de los estados confederados de america* (Univerdidad de Oviedo ed., Vol. 1). Antonio Lastra.

Davidson, E. (2022, 02 03). *Pachanga*. spantip. Retrieved March 10, 2022, from https://www.spantip.com/wiki/Pachanga

Díaz Ayala, C. (1993). *Musica Cubana, del areito a la nueva trova* (1st ed., Vol. 1). Ediciones Universal.

Dima, E. (2014, Noviembre 17). *Clase de son cubano*. Retrieved 04 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=8zbdEkVsJyI&ab_channel=EnzoDima

Dizzie Gillespie y Chano Pozo. (1947). *Manteca*. www.youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/results?search_query=manteca+chano+pozo&ab_channel=cesarchalon

Dúo José y Gabi. (2016, Marzo 29). *DUO JOSE Y GABY COLOMBIA*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=JOG-xXXj7vg&ab_channel=CircusAwards

Echazarreta Arzac, J. M., Blanco Cruces, I. M., Escudero Cobo, J. F., & García Aceña, Á. (2014). *Formación Profesional Básica - Comunicación y Sociedad I* (1st ed., Vol. 1). Editorial Editex. 9788490039694

Eddie Torres and Grisel Ponce. (n.d.). *Pachanga*. Retrieved 04 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=BwjN0t7eFPU&ab_channel=Pasi%C3%B3nAsh%C3%A9Oficial

Editorial Aguilar. (2014). *Nuestra tercera raiz* (1st ed., Vol. 1). Aguilar.

E.G.V academia de musica. (n.d.). *Aprender a toca bajo en la salsa*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=9s8oJGKbh8w&ab_channel=E.G.V.AcademiaDeM%C3%BAsica

El Balcón de los Artistas. (2014, Octubre 16). *Colombia Salsa Festival 2014. Balcón de los Artistas. 1er Lugar Grupos Cabaret*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=VJhpwP4vm04&t=7s&ab_channel=Mar%C3%ADaAng%C3%A9licaContrerasVasquez

Elegua. (2010, Junio 10). Retrieved 04 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=EB_VtgDuT5Y&ab_channel=atticchris

El Muerto hace al Santo (ikú lobi ocha). (n.d.). youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=WWNhJPV5PJw&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=92&ab_channel=Bel%C3%A9nMaldonado

El tiempo el ADN de la salsa. (2016, 02 27). *El ADN de la musica*. Retrieved 03 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ciLfh9FteGs&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=137

Enriquez, M. (2007, 09 18). Abre que voy [Cancion]. In *Abre que voy* (1, Orula Records ed., Issue Orula Records, p. 2) [Digital]. Orula Records.

Esfera Latina. (2012, Septiembre 25). *Esfera Latina Mundial de Salsa en Cali 2012*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=sxVMeN50mEs&ab_channel=MauricioSandoval79

Esfera Latina. (2021, 06 20). *Esfera Latina*. https://www.facebook.com/esferalatinaoficial. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/esferalatinaoficial.

Esparza, J. (2020, marzo 04). *Como tocar piano en salsa*. Youtube. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=6w6C8ZzIMFo&ab_channel=JosephEsparza

Estética (1st ed., Vol. 1). (2009). Internet Encyclopedia of Philosophy.

Estilo y Cache. (2021, 06 20). *Estilo y Cache*. https://www.facebook.com/academiaestiloycache. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/academiaestiloycache.

Estrada, C., Paso Latino, & Carreño, N. (2021, 06 20). *Paso Latino*. https://www.facebook.com/academiapasolatino. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/academiapasolatino.

Fania All Stars. (n.d.). *Dos Jueyes*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=6O_x_6sEhnc&ab_channel=lopz33

Fania All Stars. (2012, February 26). *Quítate Tú. Fania All-Stars (Our Latin Thing)*. YouTube. Retrieved March 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=_cvE25yYtfo&ab_channel=FernandoP%C3%A9rezQuiroz

Fania Records. (1974). *Quimbara*. www.youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/results?search_query=quimbara+celia+cruz+letra&ab_channel=bluemood69

Federación Colombiana de Baile Deportivo. (2015, 08 17). *Federación Colombiana de Baile Deportivo.* http://www.coc.org.co/national-federations/federacion-colombiana-de-baile-deportivo. Retrieved 06 20, 2021, from http://www.coc.org.co/national-federations/federacion-colombiana-de-baile-deportivo.

Feral, J. (2006). *Acerca de la teatralidad* (1st ed., Vol. 1). Cuadernos de teatro XXI.

Fereres, E. (2013, 10 123). *norman borlaug padre de la revolucion verde*. https://culturacientifica.com. Retrieved 08 25/08/2021, 2021, from https://culturacientifica.com/2013/10/12/norman-borlaug-padre-de-la-revolucion-verde-por-elias-fereres/

Flávia Martinek e Gisely Alves. (2015, Febrero 19). *Acrobacia (Duo Feminino) - Flávia Martinek e Gisely Alves*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=UIwLWWpash8&ab_channel=jafilmes

Forero Rodriguez, J. G. (2019). *El Baile Deportivo Y Sus Aportes en la Formacion Universitaria en Danza* (Julian Guillermo Forero Rodriguez ed., Vol. 1). Julian Guillermo Forero Rodriguez.

Forero Rodriguez, J. G. (2019). *EL BAILE DEPORTIVO Y SUS APORTES EN LA FORMACIÓN UNIVERSITARIA EN DANZA* (1st ed., Vol. 1). John Mario Cárdenas.

Fosse, B. (Director). (1972). *Cabaret* [Cabaret] (1, David Bretherton ed.) [Film; Largo metraje]. Cy Feuer. (Original work published 1972)

Galeano, E. (2020, agosto 10). *Como tocar la guitarra en salsa*. Youtube. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ShudmqzjMk0&ab_channel=StebanGaleano

García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro* (1st ed., Vol. 1). Ediciones Teatro La Candelaria. 953-33-3209-7

Gimnasia Acrobática. (2013, Junio 02). *Cuarteto Masculino gimnasia acrobática*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=bW6Dk8rHHF4&ab_channel=juanmiguelPerez

Giro, R. (1998). *Los motivos del son. Panorama de la música popular cubana* (1st ed., Vol. 1). Eitorial Letras Cubanas.

Gomez, A. F. (1990). Los felices 20s. In *La economia de Entreguerras* (Departamento de Historia ed., Vol. 1, p. 12). I.E.S Virgen del puerto.

Gomez Serrudo, N. A., & Rodriguez Leuro, J. A. (2013). *Salsa y Cultura Popular en Bogota* (1st ed., Vol. 1). Pontificia Universidad JAVERIANA.

Grajales, T. A. (2007, enero). EL concepto de teatralidad. *Artes la revista*, *7*(13), 8.

Grenet, E. (n.d.). *La Mora*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=aq2ypwdzarU&ab_channel=ReinaldoAdrian

Grenet, E. (n.d.). *Papa Montero*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ptMLdVUP57Q&ab_channel=SeptetoHabanero-Topic

Guartazaca, L. (2011). *MÉTODO SALSERO PARA PIANO, DIRIGIDO A ESTUDIANTES DE NIVEL TÉCNICO* (Leonardo Guartazaca ed., Vol. 1). Leonardo Guartazaca.

Guerra, M. (2016, 02 23). *Agrupaciones de la música cubana: la charanga*. Agrupaciones de la música cubana: la charanga. Retrieved 12 01, 2021, from https://worldwidecubanmusic.com/2016/02/24/agrupaciones-de-la-musica-cubana-la-charanga/

Gurquel, A. (2009). *Elongación X Elongación* (Agustina Lluma ed., Vol. 4). Balletin Dance.

Gutierres, S. (2021, 06 20). Tumbao [Definicion de tumbao]. In *Tumbao* (1, Oscar saenz ed., Vol. 1, Issue Oscar Saenz, p. 1) [Entrevista]. Oscar saenz.

Gutiérrez Grillo, F. R. (n.d.). *Negro Ñañamboro*. www.youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=0vJXNhgiHh8&ab_channel=cesarchalon

Hayre, C. (n.d.). *Me gusta el Boogaloo*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=_5qYdZATnRI&ab_channel=AndresReyes

Houston Salsa Congress 2022. (2022, January 27). *Esfera Latina - Alex y Judy @ Houston Salsa Congress*. YouTube. Retrieved March 23, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=C5YlLVVC3Zw

https://es.wikipedia.org/wiki/LP. (2021, Enero 27). *LP*. https://es.wikipedia.org/wiki/LP. Retrieved 06 19, 2021, from https://es.wikipedia.org/wiki/LP

Idartes (Ed.). (2014). *!Fuera Zapato Viejo¡* (Mario Jursich Duran ed., Vol. 1). Mario Jursich Duran.

ILE DANZA. (2002). *ILE danza*. Ilé Danza – Academia de Baile. Retrieved March 15, 2022, from https://www.iledanza.com

Ile Danza. (2020, Septiembre 21). *El tiempo*. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ECpEGamJ_f4&ab_channel=Il%C3%A9danza

Ile Danza. (2021, Agosto 10). *La murga canción el tren se va*. Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=rHKjxb6HSw8&ab_channel=Il%C3%A9danza

INTRODUCCIÓN AL ZAPATEO Y ESCOBILLADO, JOROPO TRADICIONAL - ZAPATEO A 6 TIEMPOS CON PUNTA MUJER. (2020, March 20). YouTube. Retrieved March 12, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=iZI5AXtxtlM

Irazú Violín. (n.d.). *Aprender a tocar Violin*. Youtube. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=mUz8flc1FaY&ab_channel=Iraz%C3%BAViol%C3%ADn

Jaramillo Marín, J., & Gómez Serrudo, N. A. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Pontificia Universidad Javeriana.

Joaquin Arteaga. (2013, julio 30). *Clave 3X2 o 2X3*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=KPMZ3QNxmg8&ab_channel=JoaquinArteagaPercusionista

Joaquin Arteaga. (2020, diciembre 04). *Campana*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=jii46gf1UkM&list=PLOJDROMHsrG3-ZTnemx65filw2-MBe1_M&ab_channel=JoaquinArteagaPercusionista

Joey Pastrana. (1971). *Rumbon Melon*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/results?search_query=Ven+burrito+bueno+pa+baialr&ab_channel=CharangaQuillera

Jorrin, E. (n.d.). *La engañadora*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=OW_Fv3qfqsE&ab_channel=VintageMusicFm

Juan der Boy. (2020, junio 03). *Como tocar congas en salsa*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=D06gYIExKrc&ab_channel=JuanderBoyMusic

Junior, O. M. C. f. (2005). *Salsa de donde nace la palabra salsa como termino musical* (Orquesta Magia Caribeña Federico Junior. ed., Vol. 1). Orquesta Magia Caribeña Federico Junior. https://www.youtube.com/watch?v=OPMz4-KhNjU&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=17

La ocho y media. (2006). *Pesadilla*. www.youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=fcuUvg0zqyI&list=PLh_0waXjrkNsJ9xS21Yu7Ghw5rh6CPmxy&index=12&ab_channel=Jimmy18Gquil

La real Charanga. (2018, Diciembre 13). *Orquesta Charanga Francesa*. Youtube. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=oZ2FDFplx98&ab_channel=GaleriaCafeLibroTV

Latin Salsa K. (2021, Marzo 11). *Latin Salsa K, Campeones Mundiales World Latín Dance Cup 2019, Grupo Profesional No Cabaret*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=c02oZ3RiI2w&ab_channel=Latinsalsak

Latin Salsa K. (2021, 06 20). *Latin Salsa K*. Latin Salsa K. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.facebook.com/groups/latinsalsak.

Lau Dance. (2020, January 17). *¿Cómo bailar RUMBA CUBANA (guaguancó)? ¡¡Para hombres y mujeres!!* YouTube. Retrieved March 17, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=zuOU_85mu7A

Lebourges, S. (2006). *En Busca Del Degage Perfecto. Terminologia Del Ballet* (1st ed., Vol. 1). UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Leguizamón Adames, A. R. (2016). *Deconstruyendo cuerpos danzantes: Contextos de formacion corporal en el baile salsero* (1st ed., Vol. 1). Angela Roció Leguizamón.

Les Film Du Village. (1990, 09 01). *Historia de la Salsa en Colombia*. https://www.youtube.com/watch?v=z1dGjpMQ9kM&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=41. Retrieved 11 01, 2016, from https://www.youtube.com/watch?v=z1dGjpMQ9kM&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=41

Les films du Village (Director). (2016). *Salsa en puerto rico* [Salsa en puerto rico] (1, Isabelle Cohen Jhonathan ed.) [Film; Documental]. Les films du Village. https://www.youtube.com/watch?v=CgJJ8jnaVBQ (Original work published 1991).

Lopez, O. (n.d.). *Mambo*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=BZ48IoUU1cc&ab_channel=OrestesL%C3%B3pez-Topic

Los Danzantes Industria Creativa y Cultural. (2017). *Danza Virtual.* Retrieved 03 14, 2022, from

https://www.youtube.com/watch?v=Ef4Otm0U3kc&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=137&t=1s

Mariano Neris y Bella Malekian. (2018, September 15). *Mariano Neris & Bella Malekian - Rumba Cubana*. YouTube. Retrieved March 17, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=vmVkJS-XLDw

Milan, F. (2016, 02 27). *El ADN de la musica*. EL tiempo television. Retrieved 03 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ciLfh9FteGs&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=137

Mi Religión es Yoruba. (2018, Febrero 20). *Nuestros orishas y sus bailes*. Retrieved 04 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=1YJQhz1ngtM&ab_channel=MiReligionEsYoruba

Moncayo, L. A. (2012, March 10). *Clase Magistral de Salsa Caleña*. Clase Magistral de Salsa Caleña. Retrieved March 11, 2022, from http://sondeluz.blogspot.com/2012/03/queridos-amigos-y-amantes-del-mundo-de.html

Monroy, R. (2002). *Cuando las congas suenan*. Protagonistas de la Danza. Retrieved 03 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=EPnPqoQVigM&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=104

Monroy, R., & Los Danzantes Industria Cultural (Directors). (2016). *Protagonistas de la salsa en Bogotá* [Protagonistas de la salsa en Bogotá] (1, Marketing Video. Federico A Lancheros. Gladis Rodriguez ed.) [Film; televisión]. Los Danzantes Industria Cultural. https://www.youtube.com/watch?v=EPnPqoQVigM&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=104 (Original work published 2002)

Natalia Pulido y Kike Alarcon. (2019, Agosto 07). *Natalia Pulido y Kike Alarcon Chachacha*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=lmark6M5uYg&ab_channel=GERDABECOS

Navarro Garcia, J. R. (1999). *Puerto Rico a la Sombra de la independencia continental* (1st ed., Vol. 1). Consuelo Varela.

NVC arts. (2012, March 7). *Tchaikovsky: Swan Lake - The Kirov Ballet*. YouTube. Retrieved April 1, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs&ab_channel=WarnerClassics

Orquesta Aragon. (n.d.). *El Bodeguero*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=1VCraWG3fUA&ab_channel=VintageMusicFm

Orquesta Aragon. (n.d.). *Orquesta Típica Cubana Aragón*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=NoIZVcL3W78&ab_channel=Cuby

Ortiz Odeiro, N. (1952). *Historia del jazz* (2nd ed., Vol. 1). Ricordi Americana. https://es.wikipedia.org/wiki/Big_band#cite_note-Ortiz_Oderigo_1-2

Pareja Latina Profesional mas 75 Olga Ceballos y Wilson Marin. (2019, August 7). YouTube. Retrieved March 11, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=YynN1VYg-kQ

Pascual Arroyo, M. (2019, enero 26). *Como tocar el vibrafono*. Youtube. Retrieved marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=qEunR38-GGE&ab_channel=MarcelPascualRoyo

Paso Latino. (2014, Julio 14). *Colombia Salsa Festival. Grupos Profesionales Cabaret. Academia Paso Latino 3er Puesto*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Rv4wieldC9U&ab_channel=Mar%C3%ADaAng%C3%A9licaContrerasVasquez

Perez Prado. (n.d.). *Pachuco Bailarin*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=iy7ep9e6qNo&list=RDEMXKFBGgC9mF7IxDfkXZZbUA&start_radio=1&ab_channel=rogerastrumdea

Perez Prado, J. D. (n.d.). *Flight of the Bumblebee en versión*. www.youtube.com. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=PP-YWpmOmu0&ab_channel=JC7Musica

Perlas Cubanas. (2014, August 5). *Antonio Maria Romeu – Tres Lindas Cubanas (Perlas Cubanas)*. YouTube. Retrieved March 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=xw9Xzz7CaQE

Polanco, A. (2020, Mayo 27). *Maracas*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=WFJrAzisJko&ab_channel=AndyPolanco

¿Porque no? producciones. (2013, 04 11). *¿De quien es la Salsa?* https://www.youtube.com. Retrieved 07 12, 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=QBBDk-E3nEk&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=20

Posiciones Básicas del Ballet Clásico. (2020, Mayo 25). Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=bFMXJ4d4EAk&ab_channel=perfectadepiesacabeza

Potter, H. C. (Director). (1941). *Hellzapopping* [Hellzapopping] (1, Milton Carruth y Ted J. Kent ed.) [Film; Cinta]. Universal Pictures. https://www.youtube.com/watch?v=c2TOriWWSLE&t=2887s&ab_channel=TheHeik (Original work published 1941)

Profe Lalo. (2020, Junio 23). *Como tocar la Flauta Traversa*. youtube. Retrieved MARZO 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=1OCcdVrWIQA&ab_channel=ElprofeLalo

Puente, T. (1973). *110th st and 5 th Avenue*. Youtube. Retrieved 03 30, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=eZChq0sBXXs&ab_channel=TitoPuente-Topic

Puppy y los que son son. (n.d.). *Me están llamando*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=85fp5dnYwRg&ab_channel=PlanetRecordsOfficial

Que es el tempo BPM. (n.d.). *¿Qué es el tempo (BPM) y cómo afecta la música?* Escribir Canciones. Retrieved March 30, 2022, from https://www.escribircanciones.com.ar/icomo-componer-musica/217-ique-es-el-tempo-bpm-y-como-afecta-la-musica.html

Quijano, J. (1965). *La Pachanga se baila así*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Bb3G-Vjo-XA&ab_channel=CharangaQuillera

Quiñones, T., & Mundo Latino (Directors). (1994). *Aña La Magia del Tambor* [Aña La Magia del Tambor] (1, Victor Gomez ed.) [Film; Documental]. https://www.youtube.com/watch?v=5V-KQfVm3hY (Original work published 1994).

Rafaa Cuba. (2021, Enero 07). *Como tocar Bateria en la salsa*. Youtube. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=OXMJu6Mdgm8&ab_channel=RafaaCuba

Ramos Gandia, N. (2004). *Historia de la salsa desde las raíces hasta 1975* (Nicolás Ramos ed., Vol. 1). Nicolás Ramos.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (n.d.). Lirico. In *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.* (23rd ed., Vol. 1). Diccionario de la lengua española.

Rengifo, K., & Telepacifico y ANTV (Executive Producers). (2015). *Aguelulos y viejo tecas Entrevistas tele pacifico* (7, Alejandro Agredo ed.) [TV series; Television]. Tele pacifico. https://www.youtube.com/watch?v=reLxkRbqgq8&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=23 (Original work published 2015)

Richie Ray y Bobby Cruz. (1975). *Donde esta mi negra*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=64EUwuN2WSo&ab_channel=Ricardo%22Richie%22Ray-Topic

Richie Ray y Bobby Cruz. (1975). *Mi Mayoral*. www.youtube.com. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=jtioivvN6kM&ab_channel=CarlosECarrilloE

Richie Ray y Bobby Cruz. (2010, June 15). *SONIDO BESTIAL- RICARDO RAY & BOBBY CRUZ*. YouTube. Retrieved March 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=eqwu2NpbQT8&ab_channel=Luckylouie522

Rítmica Cubana. (n.d.). *Uno dos tres*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=HZv0f7U53SI&ab_channel=RitmicaCubana-Topic

Ritmo Vivo. (2021, 06 20). *Ritmo Vivo*. https://www.academiadebaileritmovivo.com. Retrieved 06 20, 2021, from https://www.academiadebaileritmovivo.com

Ritmo y Canto. (2014, Noviembre 27). *Bata for Yemaya*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=6qn5aE3Z39k&ab_channel=RitmoYCanto-Topic

Rodriguez, A. (n.d.). *El conjunto*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=QVFQZ-H_eog&ab_channel=cesarchalon

Rodriguez Leguizamon, L. M. (2020). *Aro-Ori-Inu* (Yudi Del Rosario Rodriguez Morales ed., Vol. 1). Yudi Del Rosario Rodriguez Morales.

Rodriguez Leuro, J., & Universidad Autónoma de Colombia (Directors). (2013). *Documental Salsa y Cultura Popular en Bogotá* [Documental Salsa y Cultura Popular en Bogotá] (1, Daniela Cuccaro, Jesus Dangon, Juliana Echeverry ed.) [Film; Documental]. Universad Autonoma. Documental Salsa y Cultura Popular en Bogota (Original work published 21013)

Rodríguez Leuro, J., & Universidad Autonoma de Colombia Y Universidad Javeriana. (n.d.). *Documental Salsa y Cultura Popular en Bogotá*. Documental Salsa y Cultura Popular en Bogotá. Retrieved 03 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=LSAPIcT3ORo&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=169

Rodríguez Pelegrín, W. (Director). (2005). *El legado de chano pozo* [El legado de chano pozo] (1, Ernesto Barrios ed.) [Film; Documental]. https://www.youtube.com/watch?v=7qsVVwlh6Nc (Original work published 2005)

Rodriguez Ruidiaz, A. (2019). *Del Montuno del Son al Son Montuno, La cancion Bailable en Cuba* (1st ed., Vol. 1). Armando Rodríguez Ruidíaz.

Roger, S. (2009). *Estetica* (Encyclopædia Britannica Online ed., Vol. 1). Encyclopædia Britannica Online.

Rojas Espitia, A. (2006). *La salsa dura en medellin*. Youtube. Retrieved 03 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=3RxjyAxLAww&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=32

Rojas Espitia, A., & Proyecto cine talle. (2006, 08 14). *La salsa dura en medellin*. La salsa dura en medellin. Retrieved 07 12, 2021, from

https://www.youtube.com/watch?v=3RxjyAxLAww&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=40

Rosa, G. S. (2008, 05 28). *Historia de la Salsa*. Salsa y Bachata. Retrieved March 11, 2022, from http://www.salsaybachata.com/historia-de-la-salsa/

Rubén Blades. (1980). *Maestra Vida*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=z6w8HSsyD2A&list=PLFK7umzL1CgG1Ywj_F31KIO4YwoZ6LQw9&ab_channel=100desilantro

Rubén Blades. (1984). *Buscando America*. www.youtube.com. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Ub8TGgIisNw&ab_channel=AbelJim%C3%A9nezCueto

Rui Diaz, A. (2019). *Del montuno del son al son montuno* (1st ed., Vol. 1). Armando Rui Diaz.

Sáenz Rivera, O. I. (2022). *Salsaturgia teatral* (1st ed., Vol. 1). Camilo Ramírez Triana.

Salsa Ficion. (2020, Abril 03). *Clase de Salsa en Línea*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=Bot7UG8IMno&ab_channel=Salsaficion

Selección Colombia cheer 2019 #teamcolombia. (2019, Abril 26). *Selección Colombia cheer 2019 #teamcolombia*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=C_dxurj-xbM&ab_channel=PanthersAllStarsCuc%C3%BAta

Serrano Figueroa, J. A. (2016). *De lo Afroantillano a la Salsa: Recorrido y Desarrollo desde 5 géneros representativos* (1st ed., Vol. 1). Universidad Industrial de Santander.

Simons, M. (n.d.). *Manicero*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=yfbZMEbN_7Y&ab_channel=ReinaldoAdrian

Studio, A. (n.d.). *Actor Studio*. Actor Studio. Retrieved 08 26, 2021, from https://theactorsstudio.org/who-we-are/about-the-actors-studio/

Studio Latin Dance. (2021, 06 27). *Studio Latin Dance*. Studio Latin Dance. Retrieved 06 27, 2021, from https://www.facebook.com/studioLatinDance

Swing Latino. (n.d.). *swing Latino in world salsa championships*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=xZuEikpvJyU&ab_channel=bigSizze

Swing latino. (2018, October 9). *SWING LATINO FINAL grupo ELITE festival mundial de salsa cali 2018*. YouTube. Retrieved March 14, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=u0thagdWtZc

Telepacífico & http://cvisaacs.univalle.edu.co (Executive Producers). (2011). *Luis Eduardo Hernández "El Mulato" en ConversanDos* (1) [TV series; Television]. Telepacífico. https://www.youtube.com/watch?v=Y5JvQAHCG-0&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=22 (Original work published 2011)

Tico Records. (n.d.). *Bemba Colora*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=ldNpOpr3afU&ab_channel=alfredU

Timbalive. (n.d.). *Ave María que Calor*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=zsOWJA9qS8o&ab_channel=JavierCano

Tito Nieves. (n.d.). *Tuyo*. www.youtube.com. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=zonc_7XxatQ&ab_channel=CamiBass

Tito Puente. (n.d.). *Concierto Oye como va*. YouTube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=zZQh4IL7unM&ab_channel=VivaNation

Torija Angel, M. (2011). *"CRISIS Y EVOLUCIÓN DE LA DANSE D'ÉCOLE (DANZA ACADÉMICA) DE 1890 A 1946, EN EL CONTEXTO DE LAS BELLAS ARTES."* (1st ed., Vol. 1). Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, las Artes y la Cultura.. Universidad Rey Juan carlos.

Torres, E. (n.d.). *Eddie Torres Salsa Nightclub Style Volume 2*. Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=xYZDKx7Doow&ab_channel=FabioTadeuRochadosReis

Torres, E. (2009, Octubre 06). *EDDIE TORRES & GRISELLE PONCE 2 @ Dance Boulevard, 2009*. www.Youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=7jC10vIM3Qk&ab_channel=kristinaquevedo

TORRES, E., & VAZQUEZ, F. (2011, June 24). *Eddie Torres comienzo de la enseñanza del baile de la salsa*. YouTube. Retrieved March 11, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=GJkzllcjVc0

Tres Cubano. (2019, Enero 01). *Como tocar el tres cubano*. Retrieved Marzo 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=7pP5xW1u4Fg&ab_channel=TRESCUBANO

Trío Matamoros. (n.d.). *Trío Matamoros*. Youtube. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=TddhYFIP1MQ&ab_channel=elmarakazo

Ulloa S., A. (2005). *El Baile* (2nd ed., Vol. 1). Secretaria de cultura y turismo del valle del cauca.

Urfe, J. (n.d.). *El Bombin de Barreto*. Retrieved Agosto 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=WNyYDTu4d80&ab_channel=ReinaldoAdrian

Uribe, D. (2015). *Narraciones de la historia* (Casa de la historia ed., Vol. 1). Yesid Rodriguez. https://www.youtube.com/channel/UCXDu9ESe4BBFRHGj8Dy0i4g

Uribe, D. (2015). *Serie Antillas* (Yesid Rodriguez ed., Vol. 4-5-6-7). Yesid Rodriguez. https://www.youtube.com/watch?v=-zHzIPG__IM&list=PL-mMRhXuovRuOi_CuPXW5XAitzOeraapK&index=4

Uribe, D. (Executive Producer). (2016). *Revolucion Cubana* (1, Yesid Rodriguez ed.) [TV series; Audio]. Casa De La Historia. https://www.youtube.com/watch?v=zPJKG0rdNwk&t=10s (Original work published 2016)

Valdez, C. (n.d.). *Contradanza*. Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=yyz9SkX94Tg&ab_channel=ViolinPianoDuet

Valdez, C. (2021, Abril 21). *Cecilia Valdes, Cuban Zarzuela (Operetta)*. Youtube. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=oqYcDH9JZ0E&ab_channel=GabrielaCrowe

Valera, R. (Ed.). (1909). *La biblia* (1st ed., Vol. 1). Reina Valera.

Vallen Canudo, M., & Lagen Cosconsuela, A. (2018). *La guerra de Cuba (1895-1898) Ensayo Historio grafico y estudio de la memorias ineditas* (Universitat de Barcelona ed., Vol. 1). Pilar Garcia Jordan.

Vasconcelos, T. (2015, Junio 30). *La Pasión según Tito 2015 Foro A poco no*. www.youtube.com. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=oCCpZGhxIKQ&ab_channel=CUENTEARTE

Vazquez, F. (n.d.). *Salsa,Francisco Vazquez, Monica Gonzales (Los Rumberos)*. Retrieved Abril 01, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=qz5UG7kwYJ4&ab_channel=salsafestival

Vibráfono. (n.d.). Wikipedia. Retrieved March 17, 2022, from https://es.wikipedia.org/wiki/Vibr%C3%A1fono

Wikipedia. (n.d.). *Acrobacia*. Wikipedia. Retrieved March 22, 2022, from https://es.wikipedia.org/wiki/Acrobacia

Wikipedia. (n.d.). *Diálogo*. Wikipedia. Retrieved March 30, 2022, from https://es.wikipedia.org/wiki/Di%C3%A1logo

Williams, E. (2011). *Capitalismo y esclavitud* (Traficantes de Sueños ed., Vol. 1). Traficantes de Sueños.

Woker, H. (2016). *Documental Cali salsa y Cultura* (1st ed., Vol. 1). Hard Worker. https://www.youtube.com/watch?v=XWL8U8jkUL4&list=PLh_0waXjrkNtoVvMQA-XWOGL0yzELExt2&index=3&t=0s

World Dance Group. (2017, November 22). *1st World Salsa Championships Cabaret Division Las Vegas 2005. Ricardo Murillo y Viviana Vargas*. YouTube. Retrieved March 18, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=8IzRAzWGI-E

World Latin Dance Cup 2014 & Cannarsa, T. (2014, December 22). *RICARDO VEGA & KAREN FORCANO, FINAL ROUND, SALSA CABARET COUPLE, WLDC 2014*. YouTube. Retrieved March 23, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=vcT7uYS0Ebo

World Latin Dance Cupen. (2019, August 5). *Pareja Salsa Cabaret Profesional Gabriela Alejandra Ramirez y Ricardo Acevedo*. YouTube. Retrieved March 23, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=APptVGUFXFE

World of dance. (2007, August 25). *swing Latino in world salsa championships*. YouTube. Retrieved March 18, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=xZuEikpvJyU

Xiomar Rivas y Luis Enrique Solano. (2016, September 20). YouTube. Retrieved March 12, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=M3SB-vj43-w

Yiyo sarante. (2016, Julio 26). *Corazón de Acero*. Retrieved 03 31, 2022, from https://www.youtube.com/watch?v=RUV55lGPGaY&list=PLgV6FkVskCpneEwc5pgw8WHvUC4GOyV5a&ab_channel=YIYOSARANTEOFICIAL

Zatsiorsky, V. (2002). *Kinematics of Human Movement.* (1st ed., Vol. 1). Human Kinetics. ISBN 0736037780, 9780736037785

Anexos

Anexo A Experiencia del autor academias de salsa de la ciudad

En el proceso de conocimiento por parte del autor este ha pasado por distintas escuelas de danza salsa a nivel profesional, como "*Ritmo Vivo*" (Ritmo Vivo, 2021) "*Paso Latino*" (Estrada et al., 2021)"*Salsa na ma*" (Candela, 2021) "*Conexion Latina*" (Conexión Latina Colombia, 2021)"*Latín Salsa K*" (Latin Salsa K, 2021)"*Estilo y Caché*" (Estilo y Cache, 2021) "*Esfera Latina*" (Esfera Latina, 2021)"*Studio Latín Dance*" (Studio Latin Dance, 2021), Ile danza (ILE danza, 2022) con sus salones de danza, bailarines, ensayos, vestuarios, tacones, zapatos de baile, ropa deportiva para ensayo entre otras muchas características de estos lugares.

Anexo B Teatralidad Josette feral ejemplos convenciones retóricas

"*Déjenme explicar los diferentes tipos de convenciones retóricas, de roles o acciones. Hay diferentes tipos de convenciones, pero todas son convenciones y dado que son convenciones, implican la asunción de un rol. Vamos a tomar algunas convenciones que autentifican. Por ejemplo, el casamiento, la comunión en la religión católica, o aún los exámenes, son convenciones que autentifican. Hay convenciones que son simplemente retóricas: cuando se reciben premios en los juegos olímpicos, cuando entran el juez y los miembros de un tribunal y todos se ponen de pie, no autentifican nada, cuando los estudiantes reciben un título y se ponen las togas, estamos en presencia de una convención retórica*" (Feral, 2006, pág 21).

Esto es relevante aclararlo, ya que se pueden encontrar signos de teatralidad en estos espacios cotidianos, pero que unos implican un nivel de presión sobre la o las personas que es/son evaluadas, se casan o pasan por estos procesos, allí aunque existe la teatralidad puesto que quienes ejecutan estas acciones ven y son vistos en una especie de ritual, se podría decir que la teatralidad está inmersa en los mismos ejecutantes de la acción, lo que configuraría una nueva figura que construye teatralidad que sería la del "*espectactor*"(Augusto Boal), pero también se puede encontrar en un externo que ve desde la distancia y sin compromiso estas acciones.

Cuando se habla de las convenciones retóricas, se incluyen todas aquellas ceremonias cotidianas como premiaciones de competencias, entrega de diplomas por grados en donde se reconoce el trabajo realizado por distintas personas en distintos ámbitos, que reconoce el esfuerzo de esta persona durante años, otorgándole un título simbólico de su logro en el hacer.

Todo esto implica que la teatralidad desborda la limitación inicial que dio la literalidad, aunque la primera haya nacido mucho antes que la literalidad existiera como termino, con Evreinov

pero de una forma muy limitada y cerrada, cuando la asume la literalidad está aún más limitada que el concepto inicial del teórico Ruso.

Anexo C Teatralidad Óscar Cornago Representación y Ejemplos

"*Cuando hablamos de representaciones pensamos en los productos representados, en las imágenes o escenas construidas, pero cuando aplicamos un enfoque teatral lo que se pone de manifiesto es el carácter procesual de este mecanismo, su funcionamiento interno, y es ahí donde hay que encontrar su sentido*". (Cornago, 2009, pág 12).

Hay que reconocer que de las representaciones, lo que usualmente se liga a imágenes ya sean mentales, fotografías o cuadros que quedan en el imaginario, pero en el caso de la teatralidad no se puede hablar de lo mismo, porque aquí lo importante es el instante, realmente el mecanismo o para que se entienda mejor la forma de ejecución, o en el caso la programación, la combinación de elementos para que se diera paso a paso el suceso teatral, eso sería el mecanismo, que es lo que nos interesa porque desde allí encontramos el origen de su funcionamiento a partir de la deducción.

"*Como vemos, un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego*".(Cornago, 2009, pág 12).

Ahora estos signos se pueden concebir tanto escénicamente como en la cotidianidad, ya que hay hombres y mujeres, que se travisten en su cotidianidad, por tanto fijar estos signos exteriores es de suma importancia, ya que se vuelven parte de su identidad como personas, aquí la teatralidad entra en esa barrera ambigua que hace la idea de género, pues dicha polaridad llega a ser transgredida y se construya una diversidad de matices que atraen la atención. Por tanto la construcción de dichos signos, son vitales para la construcción de estos nuevos espacios escénicos en la cotidianidad, ya que es el sujeto propiamente quien los porta pero que se significan con la mirada del otro.

Sobre el crecimiento poblacional "*El fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo, la revolución médica y la revolución electrónica de los medios de comunicación, ha potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. Más allá de que alguien considere que lo teatral es algo específico del ámbito artístico de la escena, es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social, como privada, política o psicológica...*" (Cornago, 2009, pag 3).

La teatralidad se ha disparado de manera notable. Por tanto de aquí se deduce que la teatralidad tiene una correlación directa con la cultura en la cual se produce, al igual que la proliferación de la misma por los medios de comunicación.

"*Detrás de este exceso se descubre un vacío: esa aparente mujer en realidad no es una mujer, sino que es un hombre, entre uno y otro se juega esa distancia desestabilizadora, que produce una especie de vértigo en el que mira. Este efecto de desplazamiento de los signos genera una fractura entre ellos. Ese es el vacío que funciona como motor de atracción tras las apariencias de superficie*". (Cornago, 2009, pág 12).

Esta fractura es muy atractiva ya que se transgrede la idea de lo políticamente correcto y las bases sociales preestablecidas, pero desde un accionar, sin utilizar discurso sino acciones que se soportan en el hacer, en la presentación cotidiana, este vértigo es generado por esa posibilidad que no se da normalmente pero que cuando se da, es impactante. Lo que es realmente atractivo en este caso es que pone a elementos que usualmente no están unidos en un mismo ámbito, es decir el ser

hombre con el de tener signos de feminidad de la mujer, esto es repulsivo y atractivo al mismo tiempo, ya que es esta apariencia desequilibradora la que construye esa atracción seductora.

"*En la escena todo debe seducir" y "en el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandece con toda la fuerza de la verdad*". (Cornago, 2009, pág 11).

Ya que la seducción alude precisamente al mecanismo, a la forma de cómo se seduce al otro, no propiamente al que es decir al contenido de la obra. Lo importante es derribar la barrera del no del espectador, su reticencia, falta de fe, interes, por eso elegir adecuadamente cada elemento que se pone en escena, pensando así en lo que va a atraer a un determinado público o a alejar a otro, va a ser determinante para que la seducción de lugar, a la acción.

"*Esto nos invita a ir más allá, nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas; pero cuando uno se acerca lo que descubre es el límite donde empieza un vacío, donde los sentidos se desequilibran, mientras que la tentación de seguir avanzando se hace más intensa: ese otro no es el lugar del deseo o la alienación, sino del vértigo, del eclipse, de la aparición y la desaparición, del centelleo del ser, si puede decirse (pero no hay que decirlo). Pues la regla de la seducción es precisamente el secreto, y el secreto es el de la regla fundamental*"(Cornago, 2009, pág 12).

Ya que el secreto, el empujar y halar, el utilizar estrategias en donde no todo sea claro, sea incluso prohibido, en donde la duda va generando ese deseo por saber mas y mas, hasta llegar al final, en donde incluso el final es anhelado pero inconcluso, da un deseo más profundo de seguir ahondando en este universo de misterios, que quien los genera los debe conocer, pero así mismo los debe saber esconder de tal manera que le implique al espectador descubrir cada secreto oculto.

"*En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La realidad es desvelada como un juego de representaciones y su sentido ulterior queda cuestionado*". (Cornago, 2009, pág 13).

Como ya se había dicho anteriormente uno de los materiales de la teatralidad es la cultura, pero hay que entender y seleccionar, que elementos de la cultura se destacan para a partir de esta selección y del mecanismo utilizado, revelar verdades incómodas sobre la misma, evidenciando el sentido interior de la cultura y sociedad, e incluso del complejo sistema en el que está constituido estructuralmente dicho sistema social, revelando sus contradicciones y múltiples morales.

"*EJ: Pongamos que una persona está en un restaurante y mira fijamente a una pareja sentada en la mesa de al lado discutiendo acaloradamente. De pronto, el hombre que observa tiene la sensación de que esa situación es muy teatral, que ya la conoce, que los códigos le son familiares. Esto se produce porque su mirada es capaz de detectar tras los gestos, movimientos y entonaciones que le llegan de esa pareja, un determinado código con el que se construye un sentido determinado. La pareja del restaurante, en principio, no está haciendo teatro, no está representando (aunque inevitablemente no pueden prescindir de la imagen exterior que ofrece cada uno de ellos en ese acto de enfrentamiento con el otro, con el propósito de convencerlo, que es una discusión), pero la mirada del hombre es capaz de percibirlo como si así fuera. Esta mirada teatralizante delimita un espacio y un tiempo precisos, en los que tiene lugar esa acción, descubierta en su proceso de puesta en escena. Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados".* (Cornago, 2009, pág 14).

En este punto se observa como una situación cotidiana que puede ser una pelea de una pareja, se puede transformar en una escena teatral o con elementos de la teatralidad sencillamente por la mirada de una persona y su experiencia previa o la referencia que tiene sobre la misma situación. Así mismo esta revela, el tipo de relación que tiene, la violencia que existe entre ellos, las formas de poder, como las normas y reglas sociales que en la relación se dan, o que son condicionadas por estas.

"*Esta operación está en la base de cualquier lenguaje artístico, que por medio de su materialidad exterior se proyecta hacia un plano simbólico en el que adquiere una pluralidad de significados. Es por esto que una obra de arte se ofrece a una diversidad de interpretaciones, porque los signos sobre los que se construyen, extraídos de contextos reales, son proyectados en función de su materialidad específica, hacia un plano poético. La teatralidad está, por tanto, en la base de cualquier operación artística, aunque no en todos los casos este mecanismo se lleva a cabo de modo explícito*". (Cornago, 2009, pág 14).

En este caso cornago propone que la teatralidad está a un nivel en que existe en cualquier ámbito artístico, en unos casos más evidente que en otros, pero siempre se podrá identificar por su esencia de falsedad, por tanto el manejo de sus significados va a ir de acuerdo con su exterioridad que vienen sacados de la realidad en la que se producen.

"*Como rasgo característico de las teatralidades más específicas de la escena del siglo xx, destacan aquellos casos en los que el campo de lo que se oculta, es decir, aquello que se adivina, pero que no se llega ver, se convierte en un interrogante que cuestiona el campo de lo visible, de la superficie de la representación, que es lo que ve el espectador y en donde encuentra proyectada su propia realidad, que queda así también cuestionada desde el escenario de la representación. Esto requiere complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera,*

teniendo siempre en cuenta que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismos" (Cornago, 2009, pág 18).

En estos casos se evidencia que la teatralidad a tenido una gran evolución de manera escénica por tanto todo este tipo de estéticas como la farsa es una evidente muestra de teatralidad, pero la evolución de la misma a hecho que la teatralidad tenga otras maneras de expresarse volviéndose más compleja e interesante, llegando a la conclusión de que lo importante es la convención y verosimilitud, no tanto el acercamiento a la realidad que se pretenda en la puesta escénica, distanciandose del teatro de principios del siglo XX, aquí la forma en que se realiza es crucial para poder construir la credibilidad del mecanismo con que se ejecuta.

"*Desde que apareció el cine y luego la televisión, los creadores más lúcidos han reconciliado el teatro con su inevitable carga de falsedad. Su efecto de realidad se ha desplazado a la verdad del mecanismo, es decir, a la realidad que adquiere el proceso de representación, el juego hecho visible de sustituciones, fingimientos y engaños. En el caso de los teatristas más destacados —pensemos en Tadeusz Kantor—, esto ha dado lugar a mundos teatrales con una poderosa capacidad de cuestionar desde su plano poético, desde el espacio inmediato y real de lo teatral, el mundo de la realidad"*. (Cornago, 2009, pág 19).

"*La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación. En el caso del travesti, estos signos se exageran de modo que se hace visible el juego; no se trata, por tanto, de representar lo femenino, sino de representar lo que se representa el ser-mujer. Asistimos a una presentación de la representación, la representación presentándose a sí misma, que saca a la luz los procedimientos que de otro modo podrían pasar inadvertidos.*"(Cornago, 2009, pág 10).

La teatralidad tiene un poder fracturante en la escena, permite ver el artificio ya que evidencia la mentira, pero a si mismo una vez que pone el artificio en escena, permite la construcción de imaginarios a través de la mirada, de una mirada consciente frente a la presentación que se hace del acto escénico, de lo contrario todo se vuelve ilusión. Por tanto lo que evita la teatralidad es la inconsciencia del artificio, en el observador. Al igual que evidenciar dicha falsedad resaltando los rasgos que busca copiar de una forma resaltada.

"*Esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero representó otro, soy yo pero en realidad no lo soy. Es un juego de engaños conscientes que ha adquirido un enorme auge en la cultura de masas*".(Cornago, 2009, pág 11).

Este juego de dualidades se ha vuelto especialmente atractivo desde la propuesta brechtiana y con mayor auge, con todo el área de lo performativo de las artes plásticas, ya que lleva a un universo de múltiples planos dimensionales coexistiendo al mismo tiempo, dando especial atención a esta multiplicidad de significados signos, para así seguir el hilo de estas formas actuales de teatralidades.

"*Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta distancia de teatralidad que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro. Se delimitan así dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye. En este espacio funciona la teatralidad, producida por un sistema de tensiones entre un campo y el otro, y este espacio solo puede ser construido —descubierto— por la mirada del otro, manifestándose en la medida en que está teniendo lugar la representación, que lo hace visible.*"(Cornago, 2009, pág 11).

Esta tensión entre lo escondido y lo presentado, da una idea de seducción amplia y poderosa, ya que quien logre mirarla con un ojo aguzado lograra tener una constante duda que le atraerá a este universo de la teatralidad. También se encuentran unos planos de lo evidente y de lo oculto, allí hay una capa intermedia que es la capa de lo que se intuye o de lo que no se tiene certeza, de lo que se quiere descubrir, todo mientras se da a cabo la acción.

"*El mecanismo semiótico de la representación se desarrolla en el espacio de lo visible, ahí se sitúan los significantes y los significados. Conviene, por tanto, no confundir el espacio oculto con el espacio significante, por un lado, y el espacio de superficie con el de los significados, por otro; es decir, el hombre no es el significante del ser-mujer, o al revés, sino que los signos de la feminidad están construidos, todos ellos ya en el espacio del ser-mujer, de la superficie de lo visible, y es este ejercicio de construcción mediante el atuendo, el maquillaje, el peinado, etcétera, el que se acentúa para potenciar la teatralidad. La distancia abierta entre ese ser-hombre (que aparentemente se oculta) hasta el ser-mujer (que se muestra) es la que permite iluminar el proceso de representación que está teniendo lugar*" (Cornago, 2009, pág 12)

En este caso lo que sucede es que quien se trasviste es decir quien se presenta como travestido, evidencia los signos de la feminidad en su exterioridad pero al mismo tiempo es descubierto por el espectador, evidenciando el engaño ya que se logra observar que hay un hombre detrás de esos símbolos de mujer, por tanto ese juego de fingimiento da lugar " *y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar; lo otro —la representación— es el resultado de este mecanismo*". (Cornago, 2009, pág 12).

También aquí se hace una diferenciación semiótica en la que la representación está en el espacio de lo visible, allí están los significados y significantes. El espacio oculto no es el espacio significante, ya que no está en el mismo plano. El espacio de superficie no es es el espacio de

significado, ya que uno alude a la forma exterior, el otro al mensaje que hay oculto detrás de esta superficie, es decir una especie de ambigüedad.

Anexo D Teatralidad Documento Thamer Arana Gonzales

En este artículo Thamer Arana expone varios puntos de vista sobre la teatralidad, las cuales las toma de Roland Bartes, Juan Villegas, Javier del Prado, Gustavo Geriola, entre otros haciendo unos resúmenes muy puntuales de estos diversos puntos de vista, sobre este término que dependiendo de la experiencia del autor y su concepción filosófica, enumera distintos aspectos que la componen:

- Roland Bartes

"*En sus concepciones se considera la existencia de elementos teatrales en en infinidad de aspectos de la vida social, tanto en rituales formalizados como rituales cotidianos. Llega a considerar la teatralidad desde la perspectiva del espectador más que del emisor*" (Grajales, 2007, pág 79)

1. "*Teatro Como espesor de signos*
2. *Teatro como lugar de teatralidad.*
    a. *En un caso como lo espacial, visual y expresivo de una escena espectacular impresionante. Desplazamiento que culmina en metáforas del mundo como teatro.*
3. *La teatralidad como ilusión perfecta o como marca o artificio.*

4. *La teatralidad como especificidad, interferencia y redundancia de varios códigos (Lenguajes)*

    a. *La síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje.*" (Grajales, 2007, pág 79).

Ahora si bien Thamer Arana hace esta síntesis de la propuesta de Roland barthes, hay que aclarar que este análisis, habla de la perspectiva de este autor, en la cual incluso la vida cotidiana puede servir de espacio para la teatralidad, por tanto toma los anteriores puntos para concretar los puntos que considera como teatrales.

- Juan Villegas

    1. *Teatralidad como en la vida diaria*

        - *"Comportamiento como si estuviese en un escenario, que se dan dentro de un marco de eventos públicos, en donde los participantes adquieren una categoría de actores y actrices"*
        - *"Comportamiento extracotidiano, fuera de la naturalidad en función de unos espectadores"*
        - *Esencia del texto dramático o puesta en escena*
        - *Esencia de la especificidad del teatro.* "(Grajales, 2007, pág 80).

En este caso Thamer Arana, hace un análisis de la propuesta de Villegas en la que situaciones de la vida cotidiana, toman el carácter de teatrales, como lo pueden ser exposiciones,

debates públicos, lanzamientos de candidaturas o discursos hacia el público, como ejemplos mas contundentes.

- Kleir Elam

    1. "*La teatralidad es un producción de sentido"* (Grajales, 2007, pág 81).

En este caso Thamer Arana, hace un análisis muy corto de la propuesta de Kleir Elam, en este cualquier forma en la cual se constituye la producción de sentido, es decir en la forma en la que se busca una idea de expresión ahí se constituye una teatralidad a partir de esto se deduce que cualquier situación en la que un emisor y un receptor puedan tener contacto, existe la posibilidad de que haya una teatralidad, aunque esta sea fuera de un espacio teatral.

- Anne Ubersfeld

    1. "*Teatralidad como conjunto de signos textuales.*

        - *Corporales, gestuales, audiovisuales, presentes en un espacio escénico y que interactúan frente a un espectador.*" (Grajales, 2007, pág 81)

- Domingo Adame

    1. Director como artífice de la teatralidad

        - "*Este interpreta signos textuales mediante significados escénicos , que crean a su vez nuevos signos signos y a su vez una nueva obra artística*" (Grajales, 2007, pág 81)

- Anna Goutman

    1. Teatralidad como dinámica desde una perspectiva.

- "*Mirada de un mirante que lo une a un objeto mirado, forma una unidad. Sujeto - Objeto"* (Grajales, 2007, pág 81)

- *Javier del Prado*

1. *"Naturaleza Artificial de la teatralidad y sus nociones*

- *Ruptura*

"*Ruptura*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. No es necesaria ya que como se dijo el concepto de teatralidad, no implica un cambio de espacio sino que ocurre en la mente del espectador por tanto este concepto no será tenido en cuenta.

- *Mimesis*
- *Montaje*
- *Juego (Lúdico, catártico, Sacral)*
- *Reglas de juego*
  - *Previsto, Imprevisto, Fij, Variable, Azar, Improvisación*
- *Rol*
  - *Aprendizaje, Performance, cualidades natas.*
- *Liturgia*

"*Liturgia*"(Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. La liturgia tiene una ambivalencia ya que hace parte de la cotidianidad, las personas que asisten a ella aunque son observadores también son participantes, por tanto se construye un espacio escénico en el que el

observador está inmerso en la experiencia escénica, como lo es el acto religioso, en cualquier clase de religión ya sea observando, pero siendo activo en dicho evento en tiempo real.

- *Teatro*
- *Deporte o juego*
- *Espectáculo*
- *Catarsis*

"*Catarsis*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado .En este caso la catarsis no se puede considerar como elemento fundamental para este documento ya que muchas veces, aunque se presenten espectáculos lo catártico no aparece, como elemento determinante de la teatralidad, puede aparecer pero cuando aparece no es limitante para que exista o no la teatralidad tanto en la cotidianidad como en el espacio escénico.

2. *Naturaleza mimética de la teatralidad*
    - *Imitación*
    - *Fingimiento*
    - *Valor Catártico del fingimiento*
        - *Duplicidad, falsedad,*
        - *Identidad y autenticidad*
3. *Naturaleza redundante de la teatralidad*
    - *Mimesis redundante*
    - *Técnica redundante*

- *Coexistencia de códigos con mayor artificio de composición.*

4. *Naturaleza espectacular de la teatralidad*

    - *Desdoblamiento y duplicado*

    - *Mirada real y mirada imaginaria del escenario*

    - *Las candilejas como frontera real o imaginaria del espectáculo y del espectador, situados en espacios y niveles diferentes, que evoca el universo teatral a la esquizofrenia, la esquizofrenia espectacular del yo social del yo psicoanalítico, y la catarsis."*

5. *Naturaleza Presencial de la teatralidad*

    - *Que impone la presencia como categoría física, el presente como categoría temporal, el instante, el clímax y por ellos la fragmentación, discontinuidad.*

"*Naturaleza Presencial de la teatralidad, que impone la presencia como categoría física, el presente como categoría temporal, el instante, el clímax y por ellos la fragmentación, discontinuidad*" (Grajales, 2007, pág 83) autor original Javier del Prado. En este caso la teatralidad ocurre en un espacio presencial, es decir que sucede en el campo de lo efímero solo en el aquí y en el ahora, por tanto la presencia se pone de manifiesto ya que se necesita el espacio-tiempo para que las cosas ocurran, así mismo dicha presencia requiere un cuerpo, una masa pero también un cuando sucede.

Por esto para poder generar representaciones que abarquen periodos de tiempo grandes o sucesos paralelos, o sucesos que solo puedan ocurrir en un lugar imaginario se requiere, de de la

fragmentación, la discontinuidad, para que el espectador pueda tejer su propia historia, como también se requiere un clímax para que haya un desarrollo de esta construcción.

6. *Naturaleza Ritual de la teatralidad*

    - *El teatro sería repetición actual de un conflicto, análogo al del rito y el juego*." (Grajales, 2007, pág 83)

En este caso Thamer Arana, hace un análisis de la propuesta como Javier del Prado fragmenta y edifica su concepto de teatralidad, pero cabe resaltar que aunque tiene en cuenta la realidad fuera del teatro, este la centra precisamente allí en donde varios análisis suceden en el mismo momento y lugar todos de una manera paralela, en donde está profundamente ligados pero en donde se presentan una u otra categoría según el nivel que se propone desde la puesta en escena.

- Gustavo Geriola

    "*Dos niveles de teatralidad estático (cuerpo, mirada,tiempo luz) y dinámico (energía) como una guerra de miradas (guerra óptica), en esa guerra se presentan los siguientes niveles y sus características propias:*

    - *Política de la mirada*
        - *Seducción*
        - *Ceremonia*
        - *Rito*
        - *Contra rito*
        - *Teatro*
        - *Fiesta*

- *Relación de las miradas*
    - *Mirada al otro*
    - *Mirada contigua*
    - *Mirada al centro*
    - *Mirada al infinito*
    - *Mirada privilegiada con un espacio de reserva*
    - *Mirada múltiple en múltiples direcciones."* (Grajales, 2007, pág 83-85).

Esta relación de las miradas se da al igual que en las otras proposiciones de manera paralela, o al tiempo, aunque unas se pueden dar de manera secuencial no hay un orden específico ya que van, dependiendo de la emoción de los mirantes, al igual que de su poder análisis, por tanto cuando se entiende estas relaciones Geriola construye las siguientes definiciones:

1. *"Teatralidad , como una totalidad mimética enunciante, realidad narrativa, discursiva o poética.*
2. *Teatralidad como naturaleza artificial, mimética, redundante, espectacular y ritual*
3. *La teatralidad es representación. Espacial, visual y expresiva de una escena espectacular impresionante. La manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (Personaje/actor) que da cuenta de un contenido latente de un pre-texto.*

4. *La teatralidad la establece el interpretante o observador. Cuando este considera cualquier modo de conducta como teatral, por lo tanto puede aparecer en cualquier lugar de la vida social, o en las manifestaciones o modos de la representación de los productos culturales, cine, fotografía, danza, rito, publicidad, etc.*

5. *La teatralidad es un campo escópico (Observación) agonal constituido como una estrategia de dominación.*

6. *La teatralidad como fundamento en teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas escénicas. Desde esta perspectiva el teatro construye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social que se lleva a cabo.*

7. *La teatralidad es política de la mirada, interacción autopoética* " (Grajales, 2007, pág 83-85).

En este caso Thamer Arana, hace un análisis de la propuesta de Gustavo Geriola, en la que es mucho más amplia ya que propone que la teatralidad aparece en cualquier aspecto de la vida cotidiana social, como lo nombra en el punto 4, por tanto esta mirada nos saca del espacio del teatro para centrarnos sobre la vida y sobre las relaciones de poder partiendo de una mirada y sobre esta la imposición de la misma y el transar sobre la misma, dichas conexiones de poder.

Se toma un postulado de Anna Goutman en el que: Teatralidad como dinámica desde una perspectiva. "*Mirada de un mirante que lo une a un objeto mirado, forma una unidad. Sujeto - Objeto*" (Grajales, 2007, 81, Anna Goutman).

En este caso aunque el postulado es muy corto lo observado es algo muy simple, puesto que en el momento en que una persona hace la observación, esta crea un vínculo visual con lo que

observa creando una división entre un sujeto y objeto, este postulado propone que se construye una relación unidireccional entre el observador y lo que se observa.

"*Dos niveles de teatralidad estático (cuerpo, mirada,tiempo, luz) y dinámico (energía) como una guerra de miradas (guerra óptica), en esa guerra se presentan los siguientes niveles y sus características propias: La teatralidad es representación. Espacial, visual y expresiva de una escena espectacular impresionante."* (Grajales, 2007, pág 79) autor original Gustavo Geriola.

Parte de la teatralidad como espectáculo debe tener una corporalidad, que puede ser estatica o dinamica, es decir un cuerpo físico monumental como una iglesia, un poster, una mesa entre otros, o dinámica como un cuerpo móvil como lo puede ser una motocicleta llamativa, o una persona vestida con una ropa que llame la atención.

Cuando se habla de luz esto solo es una de las posibilidades perceptivas, pero en este caso se habla de un elemento que posibilite la transmisión de la información o el medio, en este caso es la luz para la vista, en el caso del sonido es el aire como fluido para la audición, o el mismo aire como percepción de olores para el olfato, o una comida sea líquida o sólida para los sabores, al igual que unos elementos de percepción como lo son los sentidos y los órganos que puedan recibir esa información como lo son los ojos, nariz, piel, lengua, entre otros.

Cuando se habla de guerra de miradas se está hablando ya propiamente de lo que percibe el espectador, de lo que logra interpretar acerca de esa información que recibe, a través de sus recuerdos además de sus vivencias que puede darle un significado o no a estas posibilidades espaciales, visuales, sonoras y expresivas que logra percibir.

"*Dos niveles de teatralidad estático (cuerpo, mirada,tiempo, luz) y dinámico (energía) como una guerra de miradas (guerra óptica), en esa guerra se presentan los siguientes niveles y sus características propias: La teatralidad es representación. Espacial, visual y expresiva de una escena espectacular impresionante."* (Grajales, 2007, pág 79) autor original Gustavo Geriola.

Parte de la teatralidad como espectáculo debe tener una corporalidad, que puede ser estatica o dinamica, es decir un cuerpo físico monumental como una iglesia, un poster, una mesa entre otros, o dinámica como un cuerpo móvil como lo puede ser una motocicleta llamativa, o una persona vestida con una ropa que llame la atención.

Cuando se habla de luz esto solo es una de las posibilidades perceptivas, pero en este caso se habla de un elemento que posibilite la transmisión de la información o el medio, en este caso es la luz para la vista, en el caso del sonido es el aire como fluido para la audición, o el mismo aire como percepción de olores para el olfato, o una comida sea líquida o sólida para los sabores, al igual que unos elementos de percepción como lo son los sentidos y los órganos que puedan recibir esa información como lo son los ojos, nariz, piel, lengua, entre otros.

Cuando se habla de guerra de miradas se está hablando ya propiamente de lo que percibe el espectador, de lo que logra interpretar acerca de esa información que recibe, a través de sus recuerdos además de sus vivencias que puede darle un significado o no a estas posibilidades espaciales, visuales, sonoras y expresivas que logra percibir.

Anexo E Teatralidad Patrice Pavis

Para Pavis (1984), "*Las convenciones tienen como principio establecer la comunicación teatral, encontrar un medio para implicar al espectador en el juego*" (p. 98), es decir, que es un convenio entre el espectador y el actor que les permite comunicarse entre sí.

Anexo F AMBIGÜEDAD

"*Para nuestras cuentas, imagen ambigua es aquella que permite al espectador por lo menos una doble faz de interpretación. Es una imagen más propia del arte tradicional, donde el lenguaje "tiende" a la sustitución y existe la posibilidad de una lectura inmediata diferente. La imagen ambigua entraña una especie de misterio, desconcertante, que interesa casi de entrada al espectador. Recordemos la famosa sonrisa (enigmática) de la Mona Lisa, de Da vinci*" (García, 2002, pág 69)

"*Hace poco leí una entrevista hecha a Robert Wilson en la que decía, con relación a la imagen teatral, algo pertinente para aclarar esa difícil relación a la imagen teatral, algo pertinente para aclarar esa difícil relación entre imagen teatral y la imagen que se produce en la imaginación del espectador: "mis representaciones teatrales deben producirse en la mente del espectador por eso yo no "suministro" interpretaciones de textos, sino un material icónico (visual acústico) que opera en contra de la ilustración del texto y ofrece al espectador la posibilidad de descubrir sus propias asociaciones". Una sola imagen en el escenario debe estar condicionada para desencadenar en el espectador varias, múltiples lecturas, por ese motivo no puede reducirse a ser unívoca, plana, con una sola posibilidad de interpretación. Esa es la calidad de la ambigüedad*" (García, 2002, pág 70).

"*En la ambigüedad hay juego. Algo se escamotea y ello provoca un decidido interés por parte del receptor. El espectador es un decodificador de la imagen o del lenguaje teatral. La ambigüedad es una herramienta más de esa operación, no un impedimento. El artista no maneja la imagen ambigua pos su grado aparente de arbitrariedad o incertidumbre, sino que siempre está dirigida a presentar dos facetas (Aparente y latente) de, por lo menos, una doble lectura, para que sea revestida de ese halo, propio de todas las artes, que la hace evadirse del campo de la realidad tal cual es, del naturalismo chato o de una pobre lectura unilateral*" (García, 2002, 71).

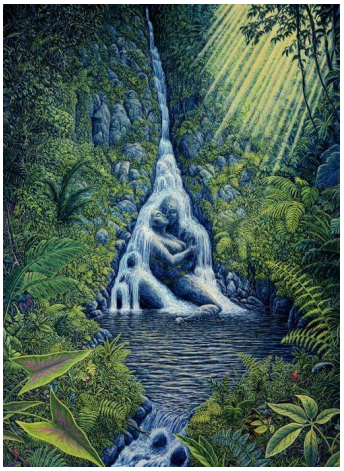


Figura #36 Ambigüedad 1. Nombre cuadro: Machine Elves. Artista Mark Henson. . Fuente Pinterest.



Figura #37 Ambigüedad 2. Artista Vekatesh Halwadkar. Fuente Pinterest.

Anexo G Diálogo

"*El **diálogo** es una manera de comunicación verbal o escrita en la que se comunican dos o más personas en un intercambio de información, alternándose el papel de emisor y receptor. Siguiendo esta definición, en un diálogo hay que tener en cuenta lo siguiente:*

- *Para que se produzca el diálogo, es indispensable un intercambio de papeles entre los denominados interlocutores. Este cambio de papeles entre emisor y receptor se denomina turnos de palabra o intervenciones.*[2]

- *Estrictamente el diálogo es oral, pero también puede encontrarse escrito, como ocurre en las novelas. Al mismo tiempo se utilizan signos no verbales, como son los signos paralingüísticos y los signos kinésicos. Entre los signos paralingüísticos destaca la intensidad de la voz, y entre los signos kinésicos destacan los gestos y las posturas.*

También se usa como la tipología textual en la lingüística y en la literatura cuando aparecen dos o más personajes al usar el discurso diegético, llamados interlocutores. Razón por la cual constituye la forma literaria propia del mismo género (dramático), así mismo, se divide en parlamentos (retórica) u oraciones entre personajes que se dirigen mutuamente la palabra.

Un diálogo puede consistir desde una amable conversación hasta una acalorada discusión sostenida entre los interlocutores; empleado en géneros literarios como la novela, el cuento, la fábula, el teatro o la poesía. En una obra literaria, un buen diálogo permite definir el carácter de los personajes: la palabra revela intenciones y estados de ánimo, en definitiva, lo que no se puede ver, por consiguiente en ello radica su importancia. Esta modalidad exige un gran esfuerzo de

creación, ya que obliga a penetrar en el pensamiento del personaje, como en el caso de Edipo rey de Sófocles.

También se considera un género literario propio, surgido en Grecia con los Diálogos de Platón, continuado por los romanos (Cicerón, por ejemplo) y revitalizado en el Renacimiento en latín (Erasmo de Róterdam, José Luis Vives, etc.) y en lenguas vulgares (Juan de Valdés, Pablo Mejía, etc.), Como tal posee tres tipos diferenciados: el diálogo platónico, el diálogo ciceroniano y el diálogo lucianesco. El platónico tiene como objetivo hallar la verdad, con miras a un tema primordialmente filosófico. El ciceroniano posee un marco paisajístico bien constituido, es de tema primordialmente político, judicial y retórico con el fin de que en él tienen cabida largas exposiciones. En el lucianesco, así llamado por su creador, Luciano de Samosata, predomina la intención satírica y el humor por eso el tema puede ser muy variado, incluso" (Wikipedia, n.d., Diálogo).

Anexo H. Duración de los sonidos

"*Si no tuviéramos un sistema armado que codifique la duración de cada sonido, sería imposible reproducir un tema tal cual fue hecho por el compositor. Lo mismo para poder tocar música de países diferentes, sin importar cuál sea su idioma. De ahí que la música sea el lenguaje universal. Las figuras son las que determinan la duración de los sonidos, y los silencios son las pausas momentáneas de los mismos. Cada figura tiene su silencio correspondiente.Las figuras también son siete, de mayor a menor valor: Redonda-blanca-negra-corchea-semicorchea-fusa semifusa, con sus correspondientes silencios.*"(Cordantonopulos, 2002, Pág 12).

Anexo I Compases simples

"*Son los compases que tienen por numerador (ver fórmula de compás en nivel I) 2,3, o 4. Los que tienen dos y cuatro tiempos son binarios, y el de tres es ternario. Pueden tener cualquier denominador. Uno de los más usados es el 4 que representa la negra. En cualquier compás simple cada tiempo (Unidad de tiempo), es divisible por dos, por consiguiente son de división binarias. La unidad de tiempo es una figura simple. Los compases simples son la base de todos los demás compases, los compuestos y los de amalgama.*"(Cordantonopulos, 2002, Pág 16).

Anexo J Compases compuestos:

"*Son los compases que tienen por numerador 6,9 o 12 (ver fórmula de compás en nivel I). La forma de marcar los tiempos en los compases compuestos es diferente que en los simples, porque derivan de ellos. Para llegar a un compás compuesto multiplicamos el numerador del simple por 3 y denominador por 2*

2X3=6

4X2=8

El de 2/4 tiene dos tiene dos tiempos de negra en cada compás. El de 6/8 según este concepto tendría seis tiempos de corchea en cada compás. cada tiempo (unidad de tiempo) en los compases compuestos es divisible por tres, es decir que tienen división ternaria. En el caso del compás de 6/8 habría dos tiempos dividido en dos grupos de tres corcheas cada uno, en lugar de seis tiempos de corchea. Entonces tendría dos tiempos con división ternaria. ". (Cordantonopulos, 2002, Pág 17)

Anexo K. ¿Qué es el BPM?

"El BPM proviene de las siglas «Beat por Minute», que en castellano significa «golpes por minuto». Pero: ¿Qué es esto y para qué sirve? El BPM sirve para establecer la duración y/o velocidad de las figuras musicales con exactitud. Se define la duración del sonido y cuántas de estas figuras (negras) podemos encontrar en un minuto. por ejemplo si se indica como tempo  *, serán 60 golpes en 1 minuto por lo cual cada negra equivaldrá a un golpe por segundo. En otras palabras el tempo, (o BPM) en principio determina la velocidad con la cual se reproduce una obra musical. Esto se debe a que este determina la duración de las notas, lo cual determina la división interna de un compás y su relación con las demás figuras musicales. Pues al saber cuánto dura el sonido de una negra podremos establecer la duración de las otras figuras como una blanca, o una corchea.* ***El tempo musical se calcula en BPM (beat per minute), es decir golpes por minuto.*** *El tempo altera considerablemente la obra tanto a la hora de componer como a la hora de ser escuchada o ejecutada. Es decir, podemos crear la música en un "tempo" y luego reproducirla en otro*." (Que es el tempo BPM, n.d.).

Anexo L. Tumbaos, Montunos, Soneos, Guajeos, Mambos

"Entre este la improvisación la realiza el cantante solista por lo general contrastante con el estribillo del coro, el son adquirió un elemento estructural de la música europea la inclusión de una sección cerrada que se ubicó al inicio del canto seguida por el estribillo o montuno. Así en la primera parte del son se centralizó el tema de la canción lo que marcó la improvisación o montuno a repeticiones del tema, con alguna variante sobre el mismo, los instrumentos originales del son fueron el Tres y la guitarra. Estos brindaban la línea melódica y era una influencia concreta de la cultura hispana, el bongo qué aportaba la concepción de la interpretación política que se desprendía de sus múltiples formas de ejecución, las maracas y la clave" (Ramos Gandía, 2004, pág 3-4).

Anexo M. Instrumentos musicales

"Musicalmente la Salsa es una combinación de síncopa con acordes alterados como lo es la disonancia. Se basa en un compás partido de 2 por 2. En la salsa se utiliza mayormente una orquestación definida, aunque suele variar con las costumbres de cada país. La orquestación más utilizada es una Fuerte percusión que nos define la Clave de la Salsa, 3x2 y 2x3, donde entra en función la Campana de Mano con los Cencerros que es una combinación perfecta para definir la Clave, también el cascareo de los Timbales. La utilización del Bombo es para acentuar los tiempos fuertes o un corte con variación de síncopa. El piano y el bajo son apoyados por la percusión, por lo que todos tienen que seguir una misma clave. La orquestación de metales son tres Trompetas y dos Trombones, en otras ocasiones orquestas con tres Trombones y dos saxos un alto y un tenor como lo hace la "Orquesta Adolescentes". En la parte del canto destacamos la narración de un Solista que pregona y un Coro que le responde con los estribillos en un brillante diálogo... " (Guartazaca, 2011, pág 18- 19).

La clave



Figura #38 Clave (Guartazaca, 2011, Pág 11)

"*Esta base rítmica se llama Clave, a menudo traducida al inglés como 'código' o 'clave', El instrumento clave se basa en dos: el timbal y la clave, aproximadamente son de ocho pulgadas de largo, un palo de madera que golpea al otro instrumento. Como veremos más adelante, existen innumerables tipos de patrones de clave*" (Guartazaca, 2011, Pág 11).
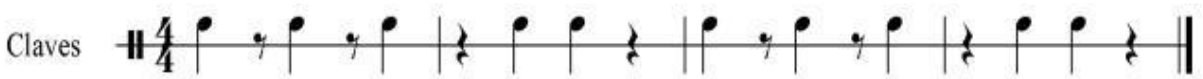


Figura #39 Compas musical (Guartazaca, 2011, Pág 11).

La clave es la base de la salsa y en general de los ritmos afroantillanos, ya que se transforma en la base, como lo sería el okonkolo o el bajo, percutivamente lleva el ritmo constante. Por definición es el instrumento que al ejecutarlo llama directamente a la salsa, es decir que es un llamado a la teatralidad salsera, aunque no está en todas las canciones, ni todo el tiempo, se podría decir que es el emblema que identifica a los ritmos que abarcan la salsa.

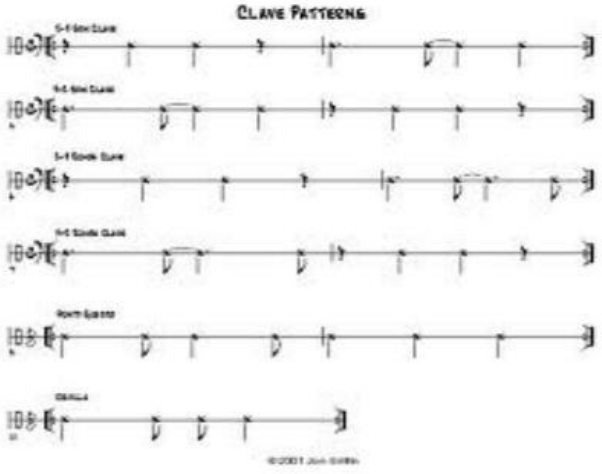


Figura #40 Compases de clave (Guartazaca, 2011, Pág 12)

"*La sección de percusión de Salsa Típica tiene tres grandes instrumentos: timbales, congas y bongós, además consta de varios instrumentos pequeños de mano como son: las maracas, el güiro y el juego extra de claves. En los timbales la mano derecha toca la campana en su parte superior, mientras que la mano izquierda toca con una maqueta de timbal los contratiempos, según la clave*" (Guartazaca, 2011, Pág 12).

Estos tres instrumentos son parte de la base percutiva y constituyen la base rítmica afro y afro antillana de la salsa, ya que a sí mismo hacen un llamado a los tambores sagrados batas como lo son el okonkolo, Iya e Itoele que en la rumba sagrada son los que llaman a los orishas. Estos paralelamente para no ser profanados fueron reemplazados por timbales, congas, bongos, de esta manera se mantiene una ritual ancestral por referencia. Por tanto ya teniendo en cuenta esta información quien escuche la salsa y dé importancia a su fase percutiva, por defecto entiende que cuando se tocan estos tambores, se genera un imaginario, por tanto una teatralidad que evoca a estos rituales ancestrales en cierta medida, si esto no se sabe se percibe a través del mismo toque de los instrumentos.

La clave es la base de la salsa y en general de los ritmos afroantillanos, ya que se transforma en la base, como lo sería el okonkolo o el bajo, percutivamente lleva el ritmo constante. Por definición es el instrumento que al ejecutarlo llama directamente a la salsa, es decir que es un llamado a la teatralidad salsera, aunque no está en todas las canciones, ni todo el tiempo, se podría decir que es el emblema que identifica a los ritmos que abarcan la salsa.

En la salsa hay varios tipos de claves que si se quieren entender más a profundidad ir a anexo 2 en musicalidad. Básicamente están las claves 3x2, 2x3, y clave de rumba que tiene un

silencio casi imperceptible que la diferencia de las anteriores. Ahora la clave está construida en base al pulso del corazón es decir a la diastole, sistole y los 4 movimientos interiores que tiene el mismo.

La clave tiene esa imagen interna del movimiento del corazón, además tiene un llamado al resto de instrumentos, pues es la que mantiene el ritmo base, por tanto es la pregonera que hala a los demás instrumentos a crear la composición musical. Esto ya nos lleva a un universo de teatralidad poderosa, pues paralelamente sería el narrador de la historia musicalmente hablando. Para entender mejor la clave ver el video de "clave" de Joaquin Arteaga. (Joaquin Arteaga, 2013).

Los Bongos



Figura #41 Bongos (Guartazaca, 2011, Pág 13)

"*El bongosero es solo un instrumentista para una banda de Salsa. Se puede jugar más de un instrumento en cada canción, alternativamente los bongós y el cencerro (o campana). La campana lleva un color nuevo y fuerte a la sección de percusión, e invita a los bailarines a ser más creativos en sus figuras, incluida la posibilidad de bailar por separado en algunos momentos, también indica al pianista que debe cambiar a un patrón más repetitivo, una reminiscencia de la música original que da nombre a esta sección: montuno, como es el Son Montuno*". (Guartazaca, 2011, Pag 12).
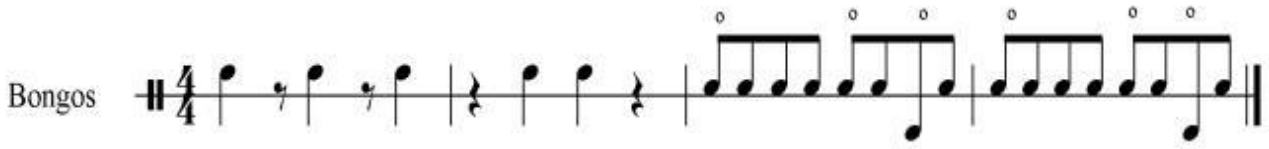


Figura #42 Compases de Bongos (Guartazaca, 2011, Pág 13).

En este lo que hacen los bongoes puede mantener una base rítmica constante, o un floreo, o improvisación en la base percutiva que es importante porque alude a la improvisación del jazz que también se encuentra en los batas. Lo importante del bongocero es que puede tener una función en la cual interpreta varios instrumentos como lo es el cencerro o la clave, por tanto podría compararse con la función de un actor que tiene que interpretar a más de un personaje en una obra teatral .

En este lo que hacen los bongoes puede mantener una base rítmica constante, o un floreo, o improvisación en la base percutiva que es importante porque alude a la improvisación del jazz que también se encuentra en los batas. Lo importante del bongocero es que puede tener una función en la cual interpreta varios instrumentos como lo es el cencerro o la clave, por tanto podría compararse con la función de un actor que tiene que interpretar a más de un personaje en una obra teatral .

Estos tres instrumentos son parte de la base percutiva y constituyen la base rítmica afro y afro antillana de la salsa, ya que a sí mismo hacen un llamado a los tambores sagrados batas como lo son el okonkolo, Iya e Itoele que en la rumba sagrada son los que llaman a los orishas. Estos paralelamente para no ser profanados fueron reemplazados por timbales, congas, bongos, de esta manera se mantiene una ritual ancestral por referencia. Por tanto ya teniendo en cuenta esta información quien escuche la salsa y dé importancia a su fase percutiva, por defecto entiende que cuando se tocan estos tambores, se genera un imaginario, por tanto una teatralidad que evoca a estos rituales ancestrales en cierta medida, si esto no se sabe se percibe a través del mismo toque de los

instrumentos. Para entender cómo se toca el "bongo" ver el video de Joaquin Artehaga. (Arteaga, 2016). Si se quiere entender más de la figura musical del bongo ir al anexo 2 musicalidad.

Las congas (Quinto y Tumbadora)



Figura #43 Congas, Tumbadora y quinto (Guartazaca, 2011, Pág 14).

"*Ahora es un buen momento para familiarizarse con el papel de la clave: Se da sólo dos notas que se tocan en las congas: La Conga Baja o Tumbadora y la Conga Alta o Quinto. Esto tiene gran importancia, ya que la estructura de todos los instrumentos está dada por la propuesta del patrón de la clave.*" (Guartazaca, 2011, Pág 14)
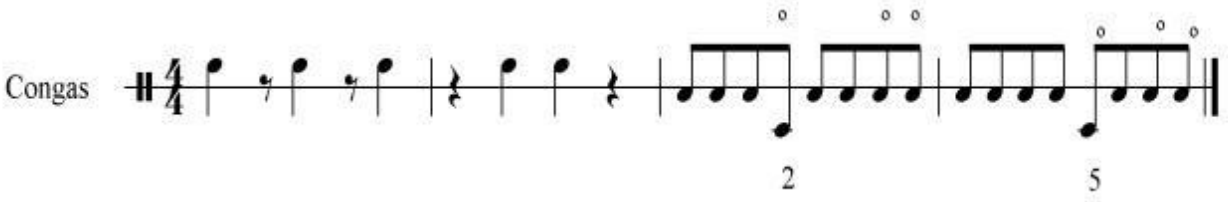


Figura #44 Compás de Congas (Guartazaca, 2011, Pág 14).

En este caso las congas funcionan como un instrumento dual es decir funciona a pares, aunque son similares son diferenciados por su sonido uno más agudo que otro, además que su forma de tocar varía según los golpes y como se ponen los dedos sobre el cuero.

Aquí se puede tener en cuenta que en el teatro se hace el juego de pares cómicos, como lo son el gordo y el flaco o los payasos cara blanca y borracho, con los que se juegan una singular posibilidad que genera tensiones interesantes en el caso teatral de forma visual y auditiva en el caso musical de manera auditiva, ya que constituyen un ritmo particular complementado con su diálogo interno entre estos dos tambores que de por sí solos hacen un llamado al conflicto y por tanto a la teatralidad. Estos tambores también tienen tumbaos, al igual que floreos o improvisaciones por tanto es un instrumento que puede ocupar distinto nivel de realce según el director de orquesta, uno de sus intérpretes más conocidos fue Ray Barreto entre muchos otros.

En este caso las congas funcionan como un instrumento dual es decir funciona a pares, aunque son similares se diferencian por su sonido, el quinto está afinado en do y la tumbadora en sol, uno más agudo que otro además que su forma de tocar varía según los golpes y como se ponen los dedos sobre el cuero.

Aquí se puede tener en cuenta que en el teatro se hace el juego de pares cómicos, como lo son el gordo y el flaco, o los payasos cara blanca y borracho, con los que se juegan una singular posibilidad que genera tensiones interesantes en el caso teatral de forma visual y auditiva en el caso musical de manera auditiva, ya que constituyen un ritmo particular complementado con su diálogo interno entre estos dos tambores que de por sí solos hacen un llamado al conflicto y por tanto a la teatralidad. Estos tambores también tienen tumbaos, al igual que floreos o improvisaciones por tanto es un instrumento que puede ocupar distinto nivel de realce según el director de orquesta, uno de sus intérpretes más conocidos fue Ray Barreto entre muchos otros. Para entender cómo se toca el “quinto y tumbadora” ver el video de (Juan der Boy, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del quinto y tumbadora ir al anexo 2 musicalidad.

El Cencerro



Figura #45 Cencerro (Guartazaca, 2011, Pág 14).

"*A continuación se muestra un patrón de Cencerro posible, la nota inferior indica para reproducir el sonido de la campana de apertura y la nota superior es el sonido de la campana realizado en la mitad del instrumento".*(Guartazaca, 2011, Pág 14).

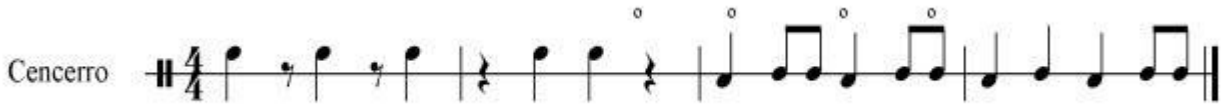


Figura #46 Compás de Cencerro (Guartazaca, 2011, Pág 15).

Este es un instrumento que cuando entra a la canción, se destaca por encima de los demás por su timbre agudo, fuerte, intenso y metálico. Se podría decir que haciendo un paralelo con la comedia del arte sería un arlequín, ya que le da gracia y alegría a la melodía, también llega a ser constante, pero en ocasiones puede hacer algunas improvisaciones, este instrumento no es común que este en toda una canción ya que puede atosigar al audio escucha por su fuerza y realce.

Por tanto es un personaje que entra un tiempo, se mantiene y sale. Sin duda no es un personaje principal en una orquesta, pero es un personaje que cuando entra genera cambio y avance en una escena musical, esto nos conecta directamente con el concepto de conflicto, a su vez con el de teatralidad, por tanto el cencerro o campana crea progresión escénica auditiva, además que puede llevar la base musical, pero no de una forma escondida y oculta, sino que por el contrario lleva esa base musical o tumbao de forma evidente.

Este es un instrumento que cuando entra a la canción, se destaca por encima de los demás por su timbre agudo, fuerte, intenso y metálico. Se podría decir que haciendo un paralelo con la comedia del arte sería un arlequín, ya que le da gracia y alegría a la melodía, también llega a ser constante, pero en ocasiones puede hacer algunas improvisaciones, este instrumento no es común que este en toda una canción ya que puede atosigar al audio escucha por su fuerza y realce.

Por tanto es un personaje que entra un tiempo, se mantiene y sale. Sin duda no es un personaje principal en una orquesta, pero es un personaje que cuando entra genera cambio y avance en una escena musical, esto nos conecta directamente con el concepto de conflicto, a su vez con el de teatralidad, por tanto el cencerro o campana crea progresión escénica auditiva, además que puede llevar la base musical, pero no de una forma escondida y oculta, sino que por el contrario lleva esa base musical o tumbao de forma evidente. Para entender cómo se toca el “cencerro” ver el video de (Joaquin Arteaga, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del cencerro ir al anexo 2 musicalidad.

El Guiro



Figura #47 Guiro (Guartazaca, 2011, Pág 15).

"*Güiro en la Salsa. Este instrumento rítmico se hace de una gran calabaza seca. Varias líneas están talladas en la parte delantera, mientras que un gran agujero se hace en la parte trasera, que permite al músico agarrar el instrumento con el pulgar izquierdo. El sonido se hace mediante el desguace de la parte delantera con un palo de metal o de madera. Se puede crear distintos sonidos dependiendo de si el güiro se juega con un palo de madera o metal, este último produce una vibración más profunda, mientras que el palo de madera crea un sonido más suave. El Güiro, al igual que otros instrumentos utilizados en los ritmos cubanos, se juega con las huelgas de clave. Es considerado un verdadero arte tocar este instrumento en los momentos exactos en que la música requiere*". (Guartazaca, 2011, Pág 12).

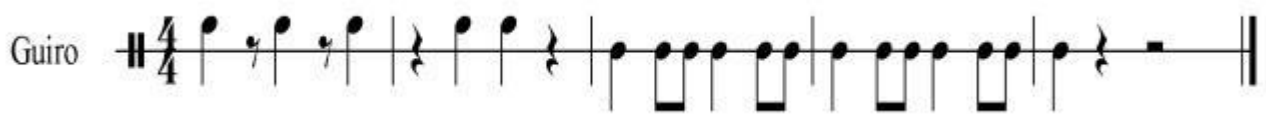


Figura #48 Compas del Guiro (Guartazaca, 2011, Pág 15).

El Güiro es un instrumento ronco, debido a que su estructura ondulada provoca un sonido grave ya que se toca con un palo y al deslizarlo por sus ondulaciones choca con esta generando un particular sonido sucio. Haciendo un paralelo con la comedia del arte sería proporcionalmente o Pantaleone, por su tono al igual que da una idea de vejez, al igual que de amargura. Este instrumento por sí solo puede llegar a ser monótono y aburrido pero al combinarse con la orquesta le da un tono más pesado, algo viejo pero fuerte.

El Güiro es un instrumento ronco, debido a que su estructura ondulada provoca un sonido grave ya que se toca con un palo y al deslizarlo por sus ondulaciones choca con esta generando un particular sonido sucio. Haciendo un paralelo con la comedia del arte sería proporcionalmente o Pantaleone, por su tono al igual que da una idea de vejez, al igual que de amargura. Este instrumento por sí solo puede llegar a ser monótono y aburrido pero al combinarse con la orquesta le da un tono más pesado, algo viejo pero fuerte. Para entender cómo se toca el “Guiro” ver el video de (Joaquin Arteaga, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del cencerro ir al anexo 2 musicalidad guiro.

Las Maracas



Figura #49 Maracas (Guartazaca, 2011, Pág 16).

"*Las Maracas fueron creadas y usadas por los indios natales en las islas del Caribe: los Taínos, como un instrumento de percusión. Un par de estos se emplea para crear el sonido único y tan común en la música de Puerto Rico y Latinoamérica. En la música de salsa, las maracas se han desarrollado como uno de los instrumentos de percusión más significativos, porque proveen el ritmo en el espectro de frecuencia alto. Quizás su importancia en la salsa se parece al papel de 'hihat' y el tambor de trampa en la música popular y rock. Hoy en día, las maracas están hechas de nuevos materiales como el plástico, pero se usan de igual manera, realizan el mismo rol en la música Latina y retienen su sonido tan distinto…*". (Guartazaca, 2011, Pág 16).
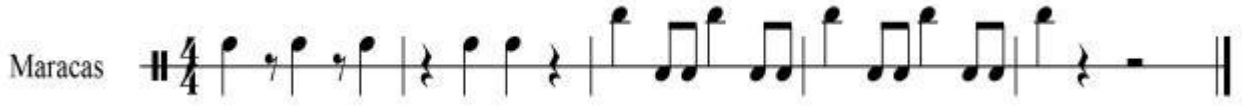


Figura #50 Compas de Maracas (Guartazaca, 2011, Pág 16).

Las maracas son un instrumento particular en la música antillana, ya que da una idea de zozobra, de calma o de presión según el ritmo al que vayan, genera también una idea de sabor, además de que ayuda a crear atmósfera sonora, por tanto todas estas ideas que nacen solo de su propia sonoridad constituyen un llamado directo a la teatralidad auditiva, además de que el solo hecho que hayan sido una construcción de indios taínos hace un llamado a ese mismo pueblo, al igual que a las orquestas que han usado este instrumento, de una forma inmediata al presente.

Usualmente se tocan a pares, por tanto son una pareja completa con muchas características similares, si pudieran tener un homónimo en el teatro serían los enamorados en la comedia del arte, ya que son inseparables y su lenguaje es muy similar ya que son idénticas, por tanto casi inseparables aunque se ven casos en los que el cantante toca la maraca y canta al mismo tiempo.

Las maracas son un instrumento particular en la música antillana, ya que da una idea de zozobra, de calma, o de presión según el ritmo al que vayan, genera también una idea de sabor o disfrute, además de que ayuda a crear atmósfera sonora, por tanto todas estas ideas que nacen solo de su propia sonoridad, constituyen un llamado directo a la teatralidad auditiva, además de que el solo hecho que hayan sido una construcción de indios taínos hace un llamado a ese mismo pueblo, al igual que a las orquestas que han usado este instrumento, de una forma inmediata al presente.

Usualmente se tocan a pares, por tanto son una pareja completa con muchas características similares, si pudieran tener un homónimo en el teatro serían los enamorados en la comedia del arte, ya que son inseparables, su lenguaje es muy similar ya que son idénticas, por tanto casi inseparables aunque se ven casos en los que el cantante toca la maraca y canta al mismo tiempo. Para entender cómo se tocan las maracas ver el video de (Polanco, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical de las maracas ir al anexo 2 musicalidad las maracas.

El Bajo



Figura #51 Bajo (Guartazaca, 2011, Pág 17).

"*El Bajo es un instrumento que no solo proporciona la base armónica, sino también, junto con la conga, mantiene rítmicamente la banda, su raíz armónica se juega sobre todo en el cuarto tiempo, mientras que las notas graves quinto y otros se juegan en el Primero, Segundo o Tercer Tiempo.*

La Clave es de mucha importancia para todo instrumento, si hay algo que se distingue en la Salsa es que el Bajo casi nunca juega en el Primer Tiempo. Esto caracteriza a que sea un género extraño y exótico para los oyentes no entrenados y difíciles de entender tanto a músicos como bailarines.

Podemos echar un vistazo a un Tumbao, un patrón de bajos típicos, teniendo en cuenta la similitud con el patrón de la clave que aparece por encima de ella. También hay que considerar que después de la primera vez mediante la parte del Bajo se somete a una ligera variación (como sucedería en una situación musical real)...". (Guartazaca, 2011, Pág 17).
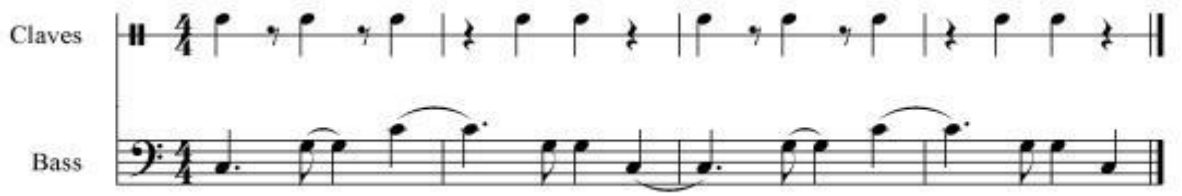


Figura #52 Compases de Bajo y clave (Guartazaca, 2011, Pág 17).

En la salsa el bajo tiene una importancia definitiva, ya que usualmente es sobre este que se lleva la base rítmica de toda la orquesta, con los timbales y clave, casi nunca hace improvisaciones o descargas, además sus tumbaos tienden a ser muy continuos, a la melodía le da un peso importante. En el área de la teatralidad le da una oscuridad y peso particular, evoca así mismo la imagen de un personaje grande y con un tono de voz muy grave. También se generan asociaciones con el coro de ancianos, o personas que no son de mucha relevancia en las obras pero que mantienen la continuidad de la misma como los mayordomos. O personajes que podrían pasar desapercibidos

como los sirvientes en las obras del siglo de oro, del periodo isabelino, del teatro de Moliere. Aun asi da un ambiente lúgubre y sombrío como si fuera la propia muerte acechando.

En la salsa el bajo tiene una importancia definitiva, ya que usualmente es sobre este que se lleva la base rítmica de toda la orquesta, con los timbales y clave, casi nunca hace improvisaciones o descargas, además sus tumbaos tienden a ser muy continuos, a la melodía le da un peso importante. En el área de la teatralidad le da una oscuridad y peso particular, evoca así mismo la imagen de un personaje grande y con un tono de voz muy grave. También se generan asociaciones con el coro de ancianos, o personas que no son de mucha relevancia en las obras pero que mantienen la continuidad de la misma como los mayordomos. O personajes que podrían pasar desapercibidos como los sirvientes en las obras del siglo de oro, del periodo isabelino, del teatro de Moliere. Aun asi da un ambiente lúgubre y sombrío como si fuera la propia muerte acechando. Para entender cómo se toca el "cencerro" ver el video de (E.G.V academia de música, n.d.). Si se quiere entender más de la figura musical del cencerro ir al anexo 2 musicalidad bajo.

Piano



Figura #53 Piano (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

"*El piano o pianoforte es un instrumento de teclas y de cuerdas percutidas de los cordófonos, inventado por Bartolomeo Cristofori en Italia. Es similar a su antecesor el clavicordio y al clavecín. Es un instrumento que ofrece una gran variedad de posibilidades en cuanto a sonido, dinámica y tesitura, pero su acogida en la mayoría de ritmos y estilos musicales, como el jazz, el bossa nova, la balada, etc, además de música erudita*" (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

El piano es un instrumento armónico-melódico, tiene una particularidad puntual ya que puede mantener una línea melódica, mientras acompaña con notas armónicas la misma melodía lo cual le dota de una gran fuerza. O puede jugar con dos notas armónicas al mismo tiempo, lo que genera una tensión musical muy interesante.

Esto a nivel de la teatralidad es muy persuasivo, ya que al tener todo el espectro de las notas musicales desde las más graves a las más agudas es como si habláramos de un actor que pudiese tener la voz más baja entre las personas así mismo la más alta entre las mujeres. Por tanto su espectro le da la posibilidad de jugar con una gran gama de posibilidades. Lo cual provoca un imaginario poderoso en el audio escucha por tanto el piano en si mismo tiene una teatralidad profunda y poderosa tanto por su imagen como por su sonido.

El piano es un instrumento armónico-melódico, tiene una particularidad puntual ya que puede mantener una línea melódica, mientras acompaña con acordes armónicos la misma melodía, lo cual le dota de una gran fuerza. O puede jugar con dos notas armónicas al mismo tiempo, lo que genera una tensión musical particular. El piano en la música es uno de los instrumentos universales, por su amplitud y adaptabilidad a cualquier tipo de tonadas.

Esto a nivel de la teatralidad es muy persuasivo, ya que al tener todo el espectro de las notas musicales, desde las más graves a las más agudas es como si habláramos de un actor que pudiese

tener la voz más baja entre las personas, así mismo la más alta entre las mujeres. Por tanto su espectro le da la posibilidad de jugar con una gran gama de posibilidades. Lo cual provoca un imaginario poderoso en el audio escucha, por tanto el piano en si mismo tiene una teatralidad profunda y poderosa, tanto por su imagen como por su sonido. Para entender cómo se toca el piano ver el video de (Esparza, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del piano ir al anexo 2 musicalidad piano.

La Guitarra



Figura #54 Guitarra (Serrano Figueroa, 2016, Pág 26).

"*La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada que se ejecuta con los dedos o con una púa. También se conoce como guitarra española, guitarra clásica o solo guitarra. Los orígenes de este instrumento han sido objeto de mucha especulación, se puede decir que la guitarra se expande en Europa desde finales del XVIII y principios del siglo XIX*" (Serrano Figueroa, 2016, 26-27).

Es un instrumento, también con la particularidad de ser melodico armonico dependiendo de cómo el intérprete la ejecute pero usualmente se usa de forma armónica, debido a su amplitud de escala y musicalidad también da un espectro musical muy amplio por tanto su música puede evocar lugares, espacios, situaciones o por lo menos sugerir estas, por tanto el componente de teatralidad está inmerso en sus mismas notas, al igual que de la forma de interpretarlo.

Es un instrumento, también con la particularidad de ser melodico, armonico dependiendo de cómo el intérprete la ejecute, pero usualmente se usa de forma armónica, debido a su amplitud de escala y musicalidad también da un espectro musical muy amplio, por tanto su música puede evocar lugares, espacios, situaciones o por lo menos sugerir estas, por tanto el componente de teatralidad está inmerso en sus mismas notas, al igual que de la forma de interpretarlo. Para entender cómo se toca la guitarra ver el video de (Galeano, 2020).

Contrabajo



Figura #55 Contrabajo (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

"*El contrabajo es un instrumento cordófono, perteneciente a las cuerdas frotadas, al igual que el violín por un arco pero también utiliza la técnica de pizzicato pellizcando las cuerdas con la yema de los dedos. Es un instrumento de tesitura grave, que al parecer deriva del violone. Las características de aspecto actuales las tomó durante el siglo XIX*" (Serrano Figueroa, 2016, 31).

El contrabajo es un instrumento de cuerda que usualmente sirve de base en algunas ocasiones improvisa en las canciones salseras, pero sin duda es un referente importante para mantener la línea melódica. Su tono es grave por lo tanto hay que afinar el oído para escucharlo, no es regular verlo en las orquestas de salsa debido a su volumen, pero se percibe y le da la oscuridad y peso a una orquesta salsera. Su sonido es teatral ya que evoca pensamientos bajos, oscuros, pesados

crea una imagen propia desde su mismo sonido, esta imagen imaginaria de su propio tono y crea su propia teatralidad particular, que al combinarla da un sabor particular al sonido.

El contrabajo es un instrumento de cuerda que usualmente sirve de base, en algunas ocasiones improvisa en las canciones salseras, pero sin duda es un referente importante para mantener la línea melódica. Su tono es grave por lo tanto hay que afinar el oído para escucharlo, no es regular verlo en las orquestas de salsa debido a su volumen, pero se percibe, dándole oscuridad y peso a una orquesta salsera. Su sonido es teatral ya que evoca pensamientos bajos, oscuros, pesados crea una imagen propia desde su mismo sonido, esta imagen de su propio tono, crea su propia teatralidad particular, que al combinarla da un sabor particular al sonido. En cierta medida sería como el guardaespaldas de la salsa grande, fuerte y pesado pero haciéndose pasar inadvertido en la melodía, pero siempre necesario. Para entender cómo se toca el contrabajo ver el video de (Cruz Varona, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del contrabajo ir al anexo 2 musicalidad contrabajo.

Flauta



Figura #56 Flauta (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

"*La flauta traversa o travesera es un instrumento aerófono de bisel. Antiguamente se construía con hueso pero en la actualidad están hechas con madera, metal, plástico o diferentes aleaciones. Las partes de la flauta son: cabeza, que es el mismo bisel, por donde el ejecutante sopla; el cuerpo, que es la sección que tiene llaves agujeros con los que se hacen combinaciones*

para los diferentes sonidos, y la última parte el pie, el cual hace de válvula de desagüe" (Serrano Figueroa, 2016, 31).

La flauta tiene un sonido agudo, usualmente se maneja con legatos y algunos staccatos. Tiene una teatralidad innata, ya que evoca el sonido de algún ave cantando en algún momento del día, por tanto es un elemento que resalta por encima de los demás para lo cual se debe tener un delicado equilibrio porque al ser tan grave se puede perder en el ritmo salvaje que trae la salsa.

La flauta tiene un sonido agudo, usualmente se maneja con legatos y algunos staccatos. Tiene una teatralidad innata ya que evoca el sonido de algún ave cantando en algún momento del día, por tanto es un elemento que resalta por encima de los demás para lo cual se debe tener un delicado equilibrio porque al ser tan grave se puede perder en el ritmo salvaje que trae la salsa. Para entender cómo se toca la flauta ver el video de (Profe Lalo, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical de la flauta ir al anexo 2 musicalidad flauta.

Saxofón



Figura #57 Saxofón (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

"*El saxofón es un instrumento aerófono clasificado como viento-madera, está hecho de latón pero con un boquilla de caña simple como la de un clarinete. Está construido por un tubo*

cónico que se ensancha en un extremo formando la campana. A lo largo de este tubo se encuentran unas llaves, para que cubren algunos agujeros que combinando se con el aire del ejecutante que vibra en la caña que posee la boquilla producen diferentes sonidos" (Serrano Figueroa, 2016, Pag 29-30).

"*El saxofón es creado en la década de 1840 por Adolphe Sax, un fabricante de instrumento que también era clarinetista y flautista, A partir de la inventiva de Adolphe han surgido diferentes saxofones a través de los años con variedad en tamaño y afinación permitiendo una amplia gama de posibilidades en cuanto a sonido y color* " (Serrano Figueroa, 2016, Pág 30).

El saxofón tiene la característica de usarse en un legato entre notas melódicas, en el que se puede pasar rápidamente de una nota a la otra, logrando subir y bajar una gran escalera, desde sonidos agudos a graves con gran facilidad. Al tener esta característica de amplitud en sus notas, tiene una teatralidad propia dependiendo de su ritmo, tempo y timbre. Su poder radica en que puede hacer improvisaciones llenas de recursos tonos, puede alargar bastante sus notas, dando tonos tanto alegres, como melancólicos. Por tanto la teatralidad de este, nace en el momento en que este instrumento es escuchado, sin lugar a dudas es poderoso, e intenso. Para entender cómo se toca el saxofón ver el video de (Arapy music, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del saxofón ir al anexo 2 musicalidad saxofón.

Trombón



Figura# 58 Trombón (Serrano Figueroa, 2016, Pág 32).

"*El trombón es un instrumento aerófono clasificado como viento-metal, muy similar a la trompeta, con la diferencia del tamaño, un poco más grande y en vez de pistones cuenta con una vara que cumle la misma funcion, alargar o acortar el trayecto que recorre el aire para producir las diferentes alturas o notas. Algunos trombones poseen llaves extras que permiten mayor tesitura y facilitan la digitación. Al igual que otros instrumentos de viento, tiene sus orígenes en cuernos de animal usados en ceremonias o para la caza*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 29).

Es trombón es un instrumento poderoso, por su sonido metálico que se transmite por el aire, puede mantenerse continuo, crecer o decrecer, además de ser un sonido agudo llama mucho la atención por su potencia y energía. Usualmente se usa en momentos de realce o en aquellos en donde se entra a los mambos. Su teatralidad es particular puesto que es un elemento que al resaltar no se debe utilizar todo el tiempo, porque puede ser muy estridente y pesado. Su teatralidad radica en que puede generar imágenes en las cuales el cambio es particularmente construido, en aquellos momentos, en donde las cosas al parecer van para un lado, pero giran inesperadamente para otro. Para entender cómo se toca el trombón ver el video de (Clases de música para todos, 2020). Si se quiere entender más de la figura musical del trombón ir al anexo 2 musicalidad trombón.

Trompeta



Figura# 59 Trompeta (Serrano Figueroa, 2016, Pag 32).

"*La trompeta es un instrumento aerófono clasificado como viento-metal, con un cuerpo cilíndrico a modo de cuerno o tubo, comenzando por el tudel, donde se ubica la boquilla y doblado en espiral terminando en una campana abierta. Consta de tres pistones que producen las notas de acuerdo a la combinación o posición de los mismos, también de tres bombas de afinación, de las cuales una de ellas es la principal. El sonido es producido mediante la vibración o zumbido de los labios sobre la boquilla, la vibración es conducida a través de la trompeta en un amplificador de sonido, pero con la ventaja de cambiar la longitud del trayecto que recorre el are en los tubos por medio de los pistones. Existen trompetas afinadas en Do, Fa, Mib La, pera la más común es en Bb*" (Serrano Figueroa, 2016, 26-27).

La trompeta es un instrumento metálico pero su sonido cambia con los pistones, se requiere una particular fuerza en el intérprete para mantenerla cuando se genera un sonido. La trompeta entra en momentos determinantes de la canción para generar cambio, o mantener un tumbao poderoso, su teatralidad radica en estos cambios o aumentos de tensión en la canción, generando una progresión en la misma, que al audio escucha le genera impulsos en el propio cuerpo o ideas de giros, avances, cambios o progresiones. Para entender cómo se toca la trompeta ver el video de (Clases de música para todos, 2021). Si se quiere entender más de la figura musical de la trompeta ir al anexo 2 musicalidad trompeta.

Violín



Figura # 60 Violín (Serrano Figueroa, 2016, Pág 27).

"*El violín es un instrumento cordófono, siendo clasificado como de cuerdas frotadas, acción que se ejecuta con un leño o arco. Está construido de madera junto con su arco, vara de 77 cm aprox con una cinta hecha de crines de cola de caballo. Su aparición se da entre el siglo XVI - XVII aproximadamente, en italia*" (Serrano Figueroa, 2016, Pág 27).

El violín es un instrumento usualmente melódico con la particularidad de ser agudo, por su particularidad de mantenerse en legatos y cambios de notas durante dicho legato, da una suavidad a las canciones. Por tanto su teatralidad radica en suavizar las canciones manteniendo una línea melódica y generando una imaginación de continuidad. También puede dar una idea de progresión y avance, cuando sus notas son rápidas, o de suavidad cuando sus notas son alargadas para momentos de tranquilidad. Su teatralidad radica en esta variación, al ser pequeño en su tamaño da la idea de ser un niño en una banda, que juguetea, pero que acompaña al resto dándole dulzura a la misma. Para entender cómo se toca el violín ver el video de (Irazú Violín, n.d.).

Batería



Figura #61 Batería. Fuente (Serrano Figueroa, 2016, Pág 23).

"*Instrumento o conjunto de instrumentos de percusión. Está compuesto por un set de tambores, platillos, campanas y pedales. Se puede tocar con baquetas o escobillas. La batería se usa en múltiples y diferentes estilos musicales como el jazz, el rock y la salsa , entre otros*" (Serrano Figueroa, 2016, Pág 23).

Este instrumento es particular, ya que no es usual verlo o escucharlo en canciones de ritmos afroantillanos, ya que al tener otros instrumentos de percusión se hace pesado y hasta innecesario. Debido a que la batería en los conjuntos de rock es básica para sus composiciones, en la salsa es solo un aditamento más, ya que el bombo y los platillos son fácilmente reemplazados por otros instrumentos. Pero por si mismo tiene una teatralidad auditiva poderosa debido a que este puede tener distintos sonidos como son agudos y graves que se van alternando, dando una idea de progresión según lo necesite la canción. Para entender cómo se toca la batería ver el video de (Rafaa Cuba, 2021). Si se quiere entender más de la figura musical de la batería ir al anexo 2 musicalidad bateria.

Timbales



Figura #62 Timbales. Fuente (Guartazaca, 2011, Pág 12).

"*Instrumento de percusión también conocido como pailas, o timbaletas, que se coloca sobre una base, y se ejecuta con baquetas, en ocasiones con los dedos de las manos, se asemeja a tom toms de la baterías pero su afinacion es mas aguda. A menudo se acompaña con percusión auxiliar como campanas o cencerros*" (Serrano Figueroa, 2016, Pág 24).

"*Los timbales están conformados por dos tambores con cilindros metálicos o armazón de metal a los que se les llama paila, con un parche sintético en la parte superior y su sistema de afinación es parecido al que tiene los bongos y algunas congas. También están conformadas por un tambor macho que produce un sonido agresivo y agudo, un tambor hembra con un sonido más profundo. Los timbales son los sucesores del timpani con el que se tocaba la charanga, el cual debido a su gran tamaño entró en desuso, dada la dificultad de su transporte*" (Serrano Figueroa, 2016, Pág 25).
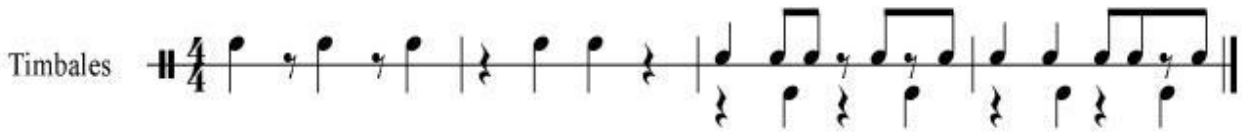


Figura #63 Compas de Timbales. Fuente (Guartazaca, 2011, Pág 12).

Los timbales se han transformado en un instrumento importante debido a los grandes aportes de tito puente con este mismo. Los timbales al igual que las tumbadoras y congas dan la posibilidad de la improvisación ya que estos pueden construir sus propios solos dando una idea de cambio pero desde la percusión posibilitando la interpretación de los mismos a quién baila. Su teatralidad radica en su ambivalencia entre manejar una base para los demás instrumentos o tener la posibilidad de improvisar esto crea una imagen de caos, pero al mismo tiempo de inestabilidad continua que se da en momentos de crisis para los personajes. Para entender cómo se toca los timbales ver el video de (Aprende a tocar, 2018) . Si se quiere entender más de la figura musical de los timbales ir al anexo 2 musicalidad timbales.

Tres Cubano



Figura #64. Tres cubano Fuente: http//www.hendrikrojas.com/wp-content/uploads/2013/10/tres.jpg

"*El tres cubano, es llamado también la guitarra cubana, y es derivación de la guitarra española. Instrumento de cuerda pulsada que se popularizó con nene Manfugás en los carnavales de Santiago de Cuba, Cuba. Consta de tres pares de cuerdas, diecisiete trastes y seis clavijas para su encordado que se agrupa en pares o en grupos de tres, octavadas por lo menos en un orden. Tiene cuerpo de madera y luce idéntica a una guitarra con la única diferencia del encordado. El intérprete o ejecutante del tres cubano lo hace con púa o con los dedos, para sus respectivos rasgueos y punteos.*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 19).

El tres tiene un sonido particular ya que su naturaleza es armónica. Su teatralidad radica en su propio origen ya que es modificado en oriente de Cuba, por tanto este instrumento ya genera un imaginario antillano o de lugar costero, por tanto dicha teatralidad viene inmersa en su sonido, puesto que al escucharlo se perciben tres notas al mismo tiempo, generando una disrupción sonora, poco común esto es llamativo lo implica dicha teatralidad. Para entender cómo se toca el tres cubano ver el video de (Tres Cubano, 2019). Si se quiere entender más de la figura musical del tres cubano ir al anexo 2 musicalidad tres cubano.

Vibráfono



Figura #65 Vibrafono .Fuente: https://www.ecured.cu/Vibráfono

"*El **vibráfono** es un instrumento musical de la familia de la percusión; idiófono en cuanto*

tiene sonido propio (porque usa su cuerpo como materia resonadora). Es un laminófono similar al xilófono, pero las láminas son de aluminio. Estas láminas se percuten con baquetas cuya cabeza puede ser de hilo de lana, nailon, o de goma, plástico u otros materiales de acuerdo a la necesidad sonora. Los diferentes tamaños y dureza de los materiales de las baquetas permiten obtener diferentes timbres , intensidades, tipos de ataque y articulaciones en la ejecución.Es un instrumento de sonido determinado pues permite obtener notas musicales a una altura determinada. Incluso se pueden ejecutar, además de intervalos armónicos a dos baquetas, acordes: si se percuten simultáneamente varias láminas usando tres, cuatro, cinco, o seis baquetas. El instrumento actual estándar tiene tres octavas cromáticas, habiéndolos de cuatro octavas. Las láminas están montadas como en el teclado del piano: las notas naturales en la parte inferior y a continuación las notas alteradas. Entre ambas se encuentra el mecanismo prolongador del sonido, a pedal y similar al del piano". (*Vibráfono*, n.d.)

"Debajo de cada lámina hay un resonador consistente en un tubo resonante cerrado de aluminio, fibra o bronce que está entonado de acuerdo al sonido de la lámina correspondiente.El vibráfono debe su nombre a un mecanismo que proporciona al sonido una vibración o vibrato. Entre los tubos resonadores y las láminas hay una serie de discos enlazados entre sí por un eje. Hay un disco para cada tubo y el eje es accionado por un motor eléctrico. La rotación de los discos hace que los tubos se abran y cierren parcialmente varias veces por minuto, lo que provoca el efecto antes mencionado de vibración del sonido por oscilación en la intensidad sonora, pudiendo regular su velocidad. Además de este mecanismo, el vibráfono posee un sistema de pedal con efectos similares al del pedal de un piano. Entre los dos conjuntos de láminas hay una barra metálica cubierta con fieltro que está sujeta a presión por uno o más resortes. El contacto de las láminas con el fieltro hace que el sonido se amortigüe y su sonido se interrumpa. Cuando el pedal está presionado, la barra con el fieltro se separa de las láminas, por lo que pueden vibrar

libremente. La duración del libre sonido de una lámina con el pedal presionado puede oscilar entre los 8 y los 20 segundos, dependiendo del metal y la construcción del instrumento." (*Vibráfono*, n.d.)

El vibráfono es un elemento de tono agudo que resalta por encima de los otros instrumentos por su timbre melódico, además de tener la característica de ser melodico y armonico al mismo tiempo, en la salsa se usa de una forma en la cual es muy notorio, por tanto sería uno de los instrumentos principales, como si fuera un actor o actriz principal en la canción. Su teatralidad radica en su naturaleza tímbrica, por tanto cuando un audio escucha percibe este instrumento, dependiendo del ritmo que lleve, puede generar la idea de diversión, aceleramiento, o idea de agua o gotas cayendo. Al tener la posibilidad de construir distintas imágenes mentales, es donde aparece la teatralidad de una forma intensa y clara, con evocaciones mentales propias del perceptor. Para entender cómo se toca el vibráfono ver el video de (Pascual Arroyo, 2019). Si se quiere entender más de la figura musical del vibráfono ir al anexo 2 musicalidad vibráfono.

Anexo N.*Tipos de ritmos afro antillanos*

El Punto

"*El punto, también conocido como punto cubano o punto guajiro, tal como ha llegado a nosotros preservado por la tradición, es un género musical basado en una forma poética española llamada décima, la cual está compuesta por una o más estrofas de diez versos octosílabos cada una. Como ejemplo el poema llamado Hatuey y Guarina, compuesto por, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo…*" (Rui Diaz, 2019, 6).

"*Poema: Rima:*
Con un cocuyo en la mano a
y un gran tabaco en la boca, b
un indio desde una roca b
miraba el suelo cubano. a
La noche, el monte y el llano a
con su negro manto viste, c
del viento al ligero embiste c
tiemblan del monte las brumas, d
y suspiran las yagrumas d
mientras él suspira triste. c" (Rui Diaz, 2019, pág 6-7).

"*Podemos encontrar tonadas en modo mayor o menor, pero en este caso no nos referimos a los tonos tradicionales establecidos por la práctica musical en Europa desde el renacimiento, sino a escalas modales, típicas de la música folklórica española. Usualmente se utiliza la estructura mixolidia (de sol a sol) para la modalidad mayor y la frigia (de mi a mi) para la menor*" (Rui Diaz, 2019, 7).

"*En las tonadas mayores o mixolidias, debido a que la escala puede ser dividida en dos áreas con la misma estructura interválica (una que abarca de sol a re, y la otra de do a sol), la función de tónica se torna ambigua y puede oscilar entre el sol y el do de la escala.*" (Rui Diaz, 2019, 8)

Tónica de Sol a Sol

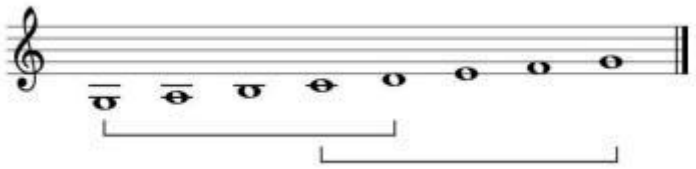


Figura #66 Timbales. Fuente (Rui Diaz, 2019, pág 8).

"*Las tonadas son tradicionalmente estructuradas de la siguiente forma: Una sección instrumental inicial, a manera de introducción, sobre el patrón armónico IV (I) – VII nat. (IV) – I (V), llamada también ritornello por su carácter recurrente; una primera frase compuesta por dos semifrases; se repite el ritornello; segunda frase compuesta por dos semifrases (repetición del primer verso del poema), tercera frase compuesta por dos semifrases y vuelta al ritornello…*". (Rui Diaz, 2019, 8).

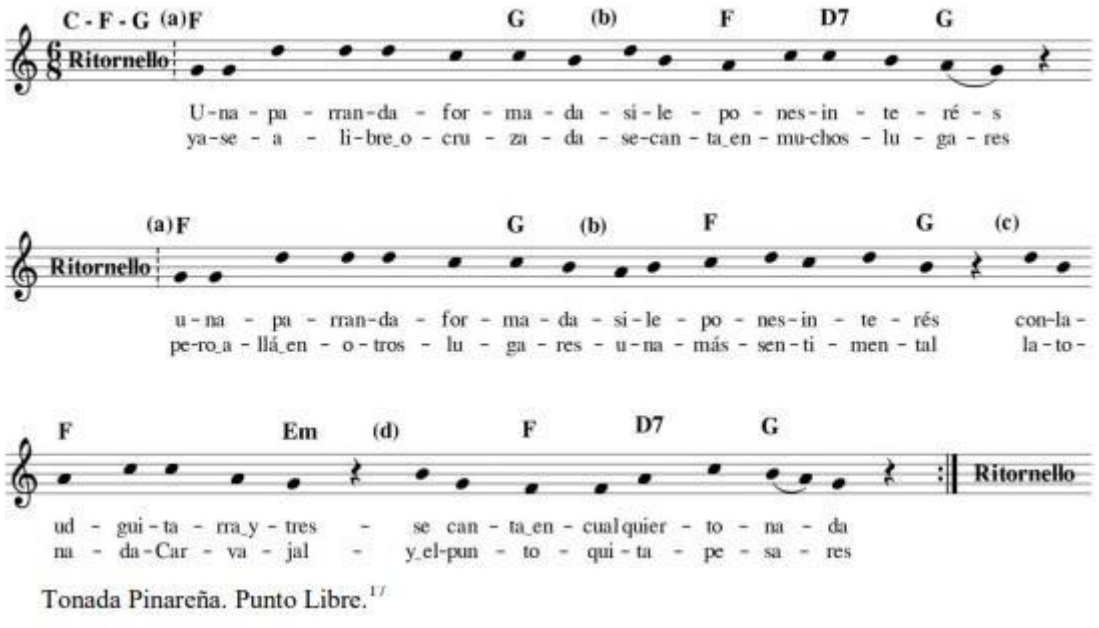
Poema Frases y semifrases

Versos del poema:	| a b | a b | b a || a c | c d | d a |
Semifrases:	|Rit. || a b || Rit. || a b || c d || Rit. || a b || Rit. || a b || c d || Rit.|
Frases:	1 2 3 || 4 5 6

Figura #67 Timbales. Fuente (Rui Diaz, 2019, pág 8).

"*En la siguiente décima, que corresponde al estilo de punto libre de la Tonada Pinareña, observamos la mencionada estructura de seis frases compuestas por dos semifrases cada una (ab|ab|cd||ab|ab|cd), las cuales se ajustan perfectamente a los diez versos del poema…*" (Rui Diaz, 2019, 8)

Punto libre tonada pinareña



Tonada Pinareña. Punto Libre.[17]

Figura #68 Timbales. Fuente (Rui Diaz, 2019, pág 9).

"*Además de en la forma básica de la tonada, compuesta por una sola décima, el punto se presenta en otras estructuras más complejas que incluyen varias décimas, como en la llamada seguidilla, donde el cantor expone un tema en los dos primeros versos que se repiten, y después lo desarrolla concatenando varios poemas de forma continua hasta el final.*

También en el estilo de pie forzado se enlazan varias décimas, las cuales siempre concluyen con un verso que ha sido determinado previamente. Quizás la más conocida de las formas ampliadas del punto es la controversia, en la cual dos o más improvisadores establecen un diálogo musical donde se retan mutuamente unos a los otros, enfrascándose en un proceso de proposiciones y respuestas que puede extenderse en ocasiones durante un largo período de tiempo.

Para concluir debemos señalar que el punto y el zapateo fueron acompañados usualmente por un grupo instrumental que incluyó originalmente el arpa, la guitarra y otros cordófonos como la bandurria, el laúd español (el cual más tarde se convertiría en el laúd cubano con una afinación diferente), el tiple y el güiro. El tiple es frecuentemente mencionado por cronistas e historiadores junto al güiro, también llamado calabazo o guayo, un idiófono de posible procedencia indígena…" (Rui Diaz, 2019, pág 11-12).

Guaracha

"El término guaracha ha sido utilizado (con el propósito de denominar una canción bailable de origen cubano) desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. La denominación guaracha también se refiere a la palabra: guarache, la cual se define, como un vocablo masculino americano que significa sandalia. El término guaracha proviene del nombre del calzado típico de los indios mexicanos, llamado guarache o huarache…" (Rui Diaz, 2019, Pág 21).

"*Según el musicólogo cubano Argeliers León la Guaracha surgió como "canción con cuartetas diferentes que en muchos casos se improvisaban haciendo referencia a cosas o sucesos en forma satírica, e intercalaban siempre un estribillo. Pero la Guaracha era ya un baile desenfadado y humorístico en Cádiz, como está documentado. En cuanto a la métrica de las guarachas nos dice Grenet que: "Se considera la guaracha, como un cuadro de combinaciones rítmicas (6/8 o 3/4 con 2/4) en un orden no reglamentado…*"" (Rui Diaz, 2019, Pag 45, 46).

"*Las Guarachas, también pasaron a formar parte del Teatro Bufo cubano, donde con mucha frecuencia las estrofas tenían propósitos humorísticos. La Guaracha entró luego en los salones de baile, manteniendo siempre el propósito de bromear y de hacer reír. El uso del término guaracha es bastante amplio, implicando en ocasiones el acto de "pasar un buen rato". Otras acepciones del término incluyen las de "bromear" o "divertirse" (guarachear). La fórmula pura de inspiración y coro de la Guaracha fue desapareciendo. La Guaracha moderna posee un desarrollo inicial de un*

tema para luego entrar en la fórmula tradicional de coro con inspiraciones. Esta evolución de la forma, que también se dio en el Son, la acercaba a la Canción." (Rui Diaz, 2019, Pag 45, 46).

"*El acompañamiento de la Guaracha se realizaba con guitarra y tres, siendo asumida por los tradicionales trovadores cubanos que interpretaban Canciones y Boleros. En general, la guaracha incluía un diálogo entre el "tiple o soprano", el "tenor" y el coro. Sus textos abundan en frases de la jerga popular, y hacen frecuente referencia a sucesos y personas conocidas. Rítmicamente, la guaracha exhibe una serie de combinaciones rítmicas, como 6/8 y 2/4. Algunas famosas guarachas son: «Hermoso bouquet», «Pueblo latino», «Borracho no vale», «Compay póngase duro», «Mujer trigueña», «Marinerito» y «Piel Canela»".* (Rui Diaz, 2019, Pag 45, 46).

Pachanga

"*La pachanga tiene dos significados; a la fiesta que se hacía y se sigue haciendo de reuniones populares y que hoy en día aún se les llama pachanga. El otro significado es el ritmo a caballo que tocan las charangas, que experimentaron una transformación fundamental en su base instrumental original (Violines y flauta) al incorporar metales (Trompeta, trombón o saxofón)*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 42).

Danzón Mambo

"*En 1940 a Orestes López se le ocurre incluir en la última sección de uno de sus danzones un montuno al estilo de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta, escribiendo las partes fundamentales de acuerdo con la concepción del mismo, y así este danzón, cuyo título fue Mambo, le da el nombre a lo que hace rato veníamos haciendo. Después yo le puse a este estilo ritmo nuevo. Dice Arcaño: "Ya con los mambos de Orestes López la charanga dio un cambio: al final del danzón, Jesús hacía un solo de piano y "entregaba" a la*

orquesta con los golpes, para que entrara yo con la flauta a inspirar, a hacer "floreos". Con el mambo, el timbalero solo daba un golpe a tiempo en la campana [cencerro], no hacía cinquillo sino un movimiento rítmico, por eso introduje la tumbadora, que suplió lo que antes se llamaba "el baqueteo" del timbal, es decir, el acompañamiento. A esas innovaciones las denominé "ritmo nuevo". Se pone en evidencia la influencia del son y la incorporación de instrumentos afrocubanos como el cencerro y la tumbadora al estilo del danzón. El danzón llamado Mambo, de Orestes López, comenzaba con una introducción de cinco compases y después le seguía el montuno que se extendía hasta el final de la pieza." (Rui Diaz, 2019, pág 133-134).
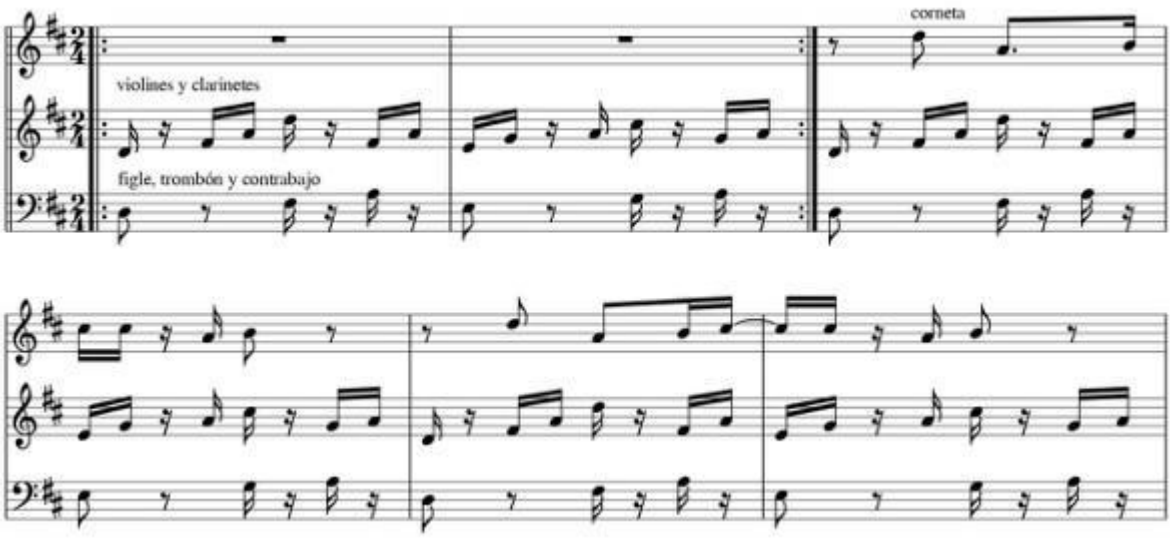


Figura #69 . José Urfé – Fragmento del danzón El Bombín de Barreto Fuente (Rui Diaz, 2019, Pág 133).

"*Según el que fue director del conjunto Rumbavana, Joseíto Fernández, mambo le llamaban los músicos "a la glosa de cuatro y ocho compases, que se repite en el estribillo de los metales", y Odilio Urfé concluía diciendo: "El fenómeno musical llamado mambo siempre ha existido, solo que con distintos nombres. Una vez se llamó guajeo, otra montuno o estribillo, ahora mambo. Se ha producido desde los orígenes de nuestra música por ser, desde el punto de vista formal, la expresión más primitiva...*"""(Rui Diaz, 2019, pág 136).

"*Mambo es un género musical y danza que se desarrolló originalmente en Cuba. La palabra "mambo" es un afronegrismo. En moderno swahili, la palabra "mambo" corresponde a las palabras españolas "cosas" u "objetos". El Diccionario Oxford En-Línea dice que "Mambo" es la palabra en lengua criolla haitiana para denominar a una "sacerdotisa de Vudú"...*" (Rui Diaz, 2019, pag 136).

"*Nos dice Arsenio Rodríguez con respecto a este tema: "La palabra mambo es africana, del dialecto congo. Un cantante le dice al otro: 'abre cuto güiri mambo', o sea: 'abre el oído y oye lo que te voy a decir' . En un diccionario moderno de la lengua Swahili, la palabra mambo ha sido definida como: cuestiones, asuntos, cosas o incidentes (matters, affairs, things or incidents).*" (Rui Diaz, 2019, pág 136).

"*En una entrevista, el pianista, compositor, arreglista y director Dámaso Pérez Prado expresaba lo siguiente acerca de la palabra mambo: "Mambo es una palabra cubana. Se usaba cuando la gente quería decir cómo estaba la situación: si el mambo estaba duro era que la cosa iba mal… la palabra mambo sí fue relacionada con el estribillo o montuno de las canciones en boga durante los años cuarenta, y esta sección comenzó a exhibir características peculiares, que la identificaban como un estilo diferente y novedoso.* "(Rui Diaz, 2019, pág 136).

"*El mismo Arcaño describía de la siguiente manera, en una entrevista, las características del nuevo estilo del montuno o mambo: "El mambo es un tipo de montuno sincopado [...] el pianista ataca en el mambo, la flauta lo oye y se inspira, el violín ejecuta en doble cuerda acordes rítmicos, el bajo le adapta el tumbao, el timbalero repica con el cencerro, el guiro rasguea y hace el sonar de las maracas, la indispensable tumba corrobora el tumbao y fortalece el timbal...", y Obdulio Morales comentaba al respecto: "La base rítmica divide el*

compás en cuatro medios tiempos fuertes, formando un ostensible contraste con la melodía del son montuno, constituida por una serie de sincopaciones..."

La anterior descripción menciona el énfasis que ponían los instrumentistas en los tiempos fuertes del compás, en contraposición con las síncopas de la melodía y el acompañamiento rítmico del piano y los violines; características que definieron posteriormente a este nuevo estilo. En el ejemplo anterior del danzón Mambo de Orestes López, vemos como el güiro, el cencerro del timbalero y la conga, acentúan los tiempos fuertes del compás junto con el bajo, mientras que la melodía, los violines y el piano ejecutan figuras sincopadas contra la potente base rítmica." (Rui Diaz, 2019, pág 136).

El Mambo

"*En 1944, Julio Cueva grabó con su orquesta una guaracha llamada Figurina del solar, en la cual se ponen de manifiesto dos importantes características que hemos mencionado anteriormente: la influencia de la música norteamericana en los bloques de acordes complejos, entrelazados frecuentemente por glissandos, que eran interpretados por los saxofones al estilo del swing; y la distribución del guajeo y el tumbao soneros entre los diferentes grupos tímbricos de la orquesta* " (Rui Diaz, 2019, pág 140).

Fragmento de la guaracha Figurina del Solar grabada por la orquesta de Julio Cueva.
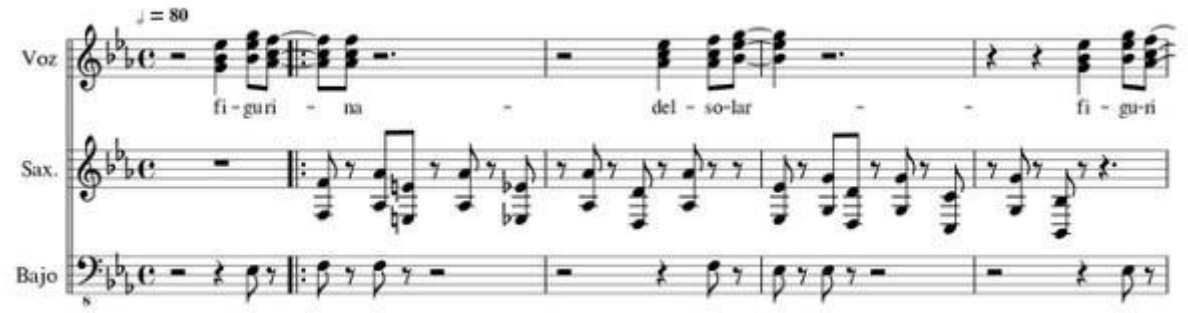


Figura #70 Partitura de figurina del solar. Fuente (Rui Diaz, 2019, Pág 140).

"*El arreglo de aquella canción fue realizado por un músico que llegaría a convertirse en la figura más destacada dentro de la evolución del Mambo, Dámaso Pérez Prado; y en éste se destacan dos elementos característicos de ese estilo musical: el guajeo asignado a la sección de los saxofones, muy similar al de los ejemplos anteriores; y la palabra mambo repetida por el cantante durante el montuno final, donde él dice: ¡oye el mambo, el mambo está botao!*" (Rui Diaz, 2019, Pág 140).

"*Dámaso Pérez Prado (1917-1989), pianista y arreglista matancero. En 1949 viaja a México buscando oportunidades de trabajo y logra gran éxito con un nuevo estilo, al cual designa un nombre que ya había sido utilizado anteriormente por Antonio Arcaño, el de "Mambo".*"

"*Entre 1947 y 1949 Pérez Prado grabó varios números donde consolida el estilo que lo llevaría al éxito internacional en un futuro inmediato. En algunas piezas como Kuba Mambo, Rica, Kon Tomá, Agony, Saca la mano, Habana y Kandela 485 observamos características my originales, tales como la profusa utilización de acordes complejos y disonantes; la síntesis extrema de la sonoridad de la orquesta, otorgando prioridad a la interacción de los metales y los saxofones en detrimento del piano; una preferencia por las piezas instrumentales y las estructuras formales más complejas; y como colofón, un detalle que se convertiría en importante elemento de identidad personal: un sonido gutural estentóreo que emitía el músico en la conclusión de las frases y períodos musicales*" (Rui Diaz, 2019, Pág 145).

"*En Mambo, que rico mambo, Pérez Prado desecha el piano en favor de una sonoridad más potente y directa, donde se destaca la contraposición de las franjas de sonoridades características de la tradición africana. En ésta podemos percibir el bajo y la percusión en un plano inferior, opuesto a los saxofones y metales en el plano superior; así como la intervención*

esporádica de las voces. La exclusión del piano le permite también a Pérez Prado actuar como director del grupo, enfatizando y promoviendo su propia imagen". (Rui Diaz, 2019, Pág 146).

"*En "mambo que rico mambo" de Pérez Prado se consolidan dos características que él continuaría utilizando a todo lo largo de su carrera; la inclusión de las voces solamente con el propósito de enunciar el título de la canción, y la característica expresión gutural que emitía el músico al final de algunas secciones. Esas fueron dos formas muy efectivas de enfatizar la identidad de sus obras, de manera similar a la de aquellos pintores que estampaban su rúbrica en las creaciones que realizaban*". (Rui Diaz, 2019, Pág 149).

"*Todo parece indicar que en el caso del mambo, tal como en otros géneros de la música cubana, nos encontramos ante un caso de polisemia; es decir, la utilización de una misma palabra con el propósito de nombrar varias entidades diferentes. Lo que conocemos como mambo no es más que la estructura musical típica de una etapa en la evolución del montuno del son, la cual comenzó con la adaptación de los elementos de ese género musical a las características de las orquestas tipo jazz band que se crearon en Cuba a comienzos del siglo XX, y evolucionaron a lo largo de los años treinta y cuarenta; 496 la cual consistía básicamente en la distribución de los planos sonoros de la textura o franjas de sonoridades (voz principal, guajeo y tumbao), entre las diferentes secciones de la orquesta. Todo parece indicar que lo que conocemos como mambo no es en realidad un género propiamente dicho, sino el personalísimo estilo derivado del son cubano que fue acuñado por Dámaso Pérez Prado durante los años cincuenta, llamado mambo de Pérez Prado; el cual llegó a ser mundialmente reconocido*." (Rui Diaz, 2019, Pág 150-151).

Son

" *Fue en La Habana donde se llevó a cabo el encuentro de los estilos que se habían estado gestando separadamente durante la segunda mitad del siglo XIX, la rumba rural y la*

rumba urbana. En los solares de La Habana, los guaracheros y rumberos, que se acompañaban con la guitarra y el güiro se encontraron con otros rumberos que cantaban y bailaban al son del cajón y la clave; el resultado de ese encuentro fue la fusión de los dos estilos en un nuevo género que sería llamado son" (Rui Diaz, 2019, Pág 88).

"Por su estructura y texto, el llamado son Palma Soriano de Manuel Corona pudiera ser considerado como una guaracha, con la tradicional forma de copla-estribillo repetida dos veces (A|B||A|B); sin embargo, el son Cintura de alambre, ya presenta una sola exposición de la copla, seguida por el estribillo ampliado del montuno, de tempo más acelerado y acompañado por una clave y un bongó que resaltan su singularidad." (Rui Diaz, 2019, Pág 90).

"Alejo Carpentier ha descrito la estructura formal del son clásico habanero de esta manera: "…el son, en su presencia madura, nos venía con una forma definida: largo y montuno. El largo, era el recitativo inicial, la exposición de romance, de muy viejas raigambres santiagueras, llevado en tiempo pausado, por una sola voz: (Rui Diaz, 2019, Pág 90).

Señores, Señores,
los familiares del difunto ("cadáver" en la versión original)
me han confiado,
para que despida el duelo,
del que en vida fue Papá Montero.
coro A llorar a Papá Montero,
¡Zumba!
Canalla rumbero.
solo lo llevaron al agujero.
coro ¡Zumba!
Canalla rumbero.
solo ¡ nunca más se pondrá sombrero.
coro ¡Zumba!
Canalla rumbero.

Son montuno

"*El origen del son se ubica en las zonas orientales de Cuba; principalmente Santiago, la zona montañosa de la sierra maestra y Guantánamo, a finales del siglo XIX. En 1982 NENÉ MANFUGÁS es quien comienza a hacer popular el son en los carnavales de Santiago, con el tres, instrumento que se convierte en el símbolo del son y la guitarra típica cubana. En sus inicios su estructura era; repetición de 4 estribillos o menos por un coro llamado montuno, los cuales se alternaban de manera contrastante con la improvisación del cantante solista.*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 36).

"*Al asentarse en centros urbanos adquiere la estructura de la música europea, que consiste en la inclusión de una sección cerrada que se ubica al inicio del canto exponiendo el tema de la canción, seguido por el montuno con algunas variantes del mismo tema. Para la instrumentación del Son está contemplada la inclusión del tres cubano, la guitarra, el bongó, las maracas, la clave, la marimbula y botija (botijuela) reemplazada en las urbes por el contrabajo.*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 36).

"*Se han conservado al menos tres de sus modalidades hasta el tiempo presente en lugares como Isla de la Juventud (Sucu-Sucu), Ciego de Ávila (Rumbitas) y Guantánamo, Oriente (Changüí).*"
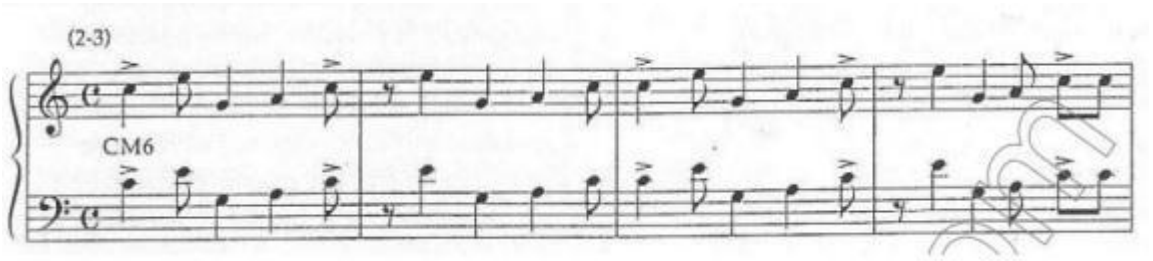


Figura #71 . Partitura de figurina del solar. Fuente Serrano Figueroa, 2016, pág 36)

El son montuno, tiene una teatralidad auditiva, primero por su elaboración instrumental de pregunta respuesta, avance de la canción por golpes instrumentales por un lado, por el otro ya que

tiene textos que implican el contar una historia, esta genera imágenes en el audio escucha y ahí se construye la teatralidad como ya lo dijo Oscar Cornago.

Chachacha

"*Genero musical creado por Enrique Jorrin en 1948, el nombre nace de una percepción del jorrin: ""Porque yo me di cuenta de que los bailadores, al arrastrar los pies sobre el piso, hacían ese sonido: cha-cha-chá...*""(Rui Diaz, 2019, Pág 152).

"El propio Arcaño ha referido que el cha-cha-chá continuó una tendencia de los bailes cantados a la ralentización. Tal como ya hemos mencionado anteriormente, la estructura rítmica del danzón mambo y el cha-cha-chá fue simplificada, reduciendo a un mínimo las síncopas y contratiempos en los planos extremos: la melodía y el bajo, y conservandose solo en los planos medios: la percusión y el acompañamiento; con el propósito de adaptar el género al gusto y las necesidades de los bailadores" (Rui Diaz, 2019, pág 153).

"El cha-cha-chá constituyó una síntesis de algunos de los más importantes géneros preexistentes de la música cubana: el danzón, el son y la guaracha, de la cual éste tomó el carácter picaresco de sus textos". "Enrique Jorrín, "La Engañadora tenía una introducción, una parte A repetida; entonces otra parte B, un retorno a la A, y terminaba con una coda como la rumba" (Rui Diaz, 2019, pág 156).
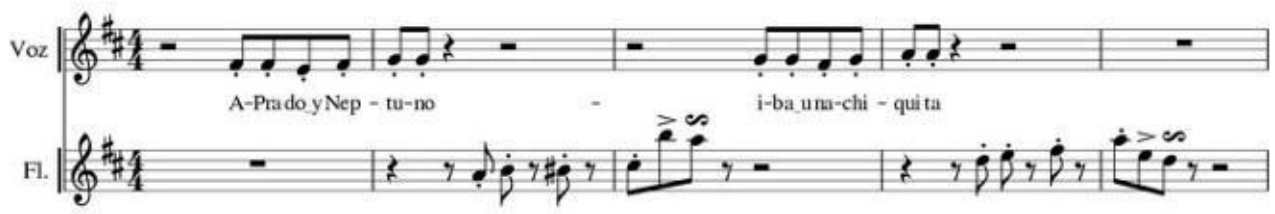


Figura #72. Partitura de tres lindas cubanas y La engañadora. Fuente Serrano Figueroa, (Rui Diaz, 2019, pág 153).

Este género musical, tiene su origen en la ralentización del mambo, quitándole la síncopa ya que los bailadores novatos no podían interpretar el mambo, haciéndose muy complicado. Por tanto lo ralentizan y de esto se crea la onomatopeya marcada por el guiro llamada "chachacha". Solo esta onomatopeya ya trae la teatralidad ya que lleva directamente a la imaginación, del audio escucha, a la música evocando un universo energético, caliente, con una cadencia particular, que sumada a la música da un poder imaginativo increible, esto convoca a la teatralidad inmediatamente. Sumado a esto su textualidad trae una carga situacional y dramática, que lleva a lo aristotélico y teatral, o incluso a lo brechtiano, pues en ocasiones solo existen cuadros.
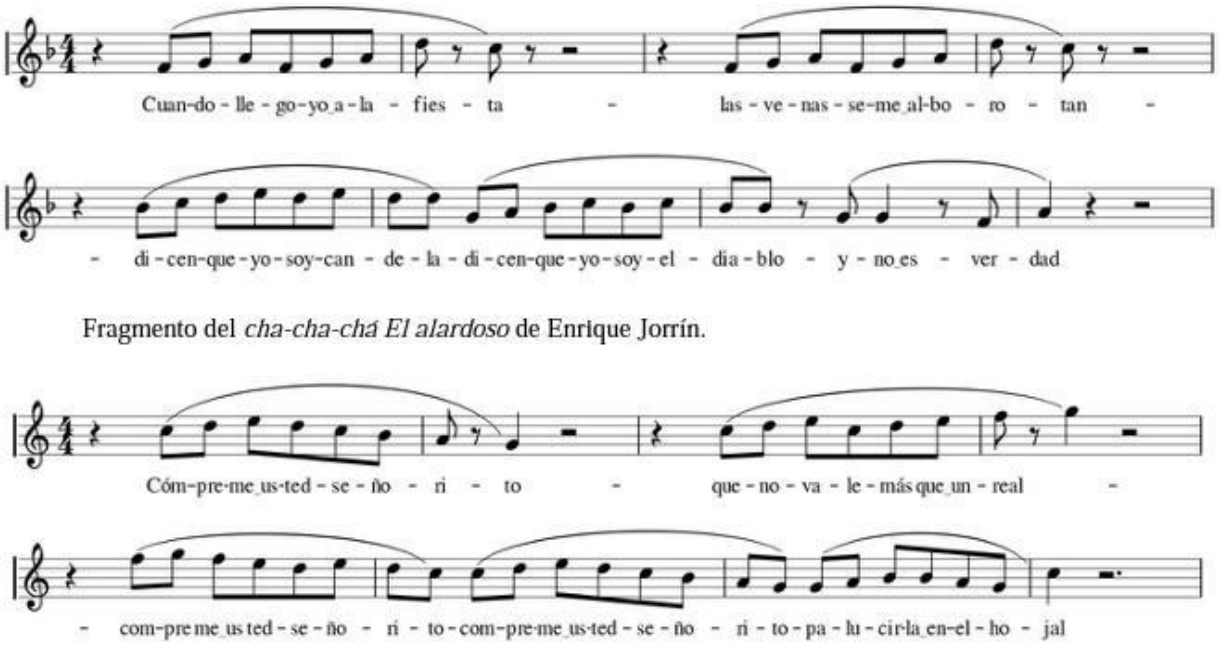


Figura #73. Partitura de El alardoso de Enriqie Jorrin y La Violetera de José Padilla.Comparación estructura musical española y chachachá. Fuente (Rui Diaz, 2019, pág 153).

El boogaloo

"*Fue el primer estilo musical producido en New York por latinoamericanos en el cual se mezclan ritmos afrocubanos con Rhythim and blues de los años 60.*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 42).

"El ***boogaloo*** *(procedente de la terminología boogie-woogie), y que además se dice fonéticamente en castellano --* ***bugalú****, es un ritmo latino nacido de la fusión de ritmos afrocubanos y soul estadounidense, cantado tanto en inglés como en español. Se desarrolló en Estados Unidos entre 1963 y 1969, se hizo famoso en todo el mundo con el cantante Pete Rodríguez, con el pianista Richie Ray, con la orquesta de Joe Cuba y su sexteto con la canción «Bang Bang»; y con La Lupe, cantante.*" (Corchado, n.d.).

Danzón

" *Proveniente de la contradanza cubana y de la primera expresión autóctona de la isla de Cuba. Transcurre durante la ola migratoria que lleva a acabo en el año 1798 cuando la población francesa emprende la huida de la revolución haitiana con sus esclavos y sirvientes africanos hacia la isla de Santiago de cuba, en donde la contradanza y el minuet francés serían influenciados por estos ritmos caribeños, obteniendo así la paternidad del origen de la contradanza cubana*." (Serrano Figueroa, 2016, pág 34).

"*La transición de la orquesta típica de charanga francesa estuvo ligada a la creación de otros ritmos musicales que se dieron por medio de la contradanza cubana cubana y habanera. Los géneros que se derivaron a partir de este momento fueron: Danzón, el danzonete, el danzón mambo, el chachachá y la pachanga. La instrumentación de todos ellos está asociada al formato de la charanga que conocemos hoy en día, y que anteriormente fue conocido como formato instrumental*

de charanga francesa. El primer danzón que se escribió fue llamado "las altura de Simpson" el cual fue interpretado con la orquesta típica" (Serrano Figueroa, 2016, pág 34).

Ejemplo de danzón marcando el cinquillo y acompañado de base percutida.
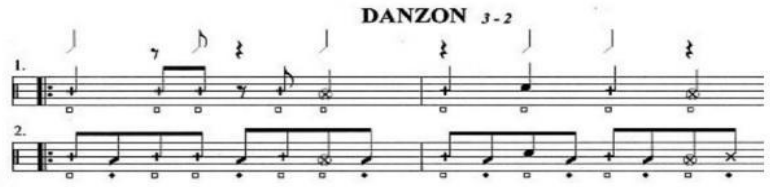


Figura #74 . Partitura de danzón. Fuente (Serrano Figueroa, 2016, pág 34).

La Rumba

"*La rumba":Fiesta colectiva y profana que se daba en los poblados marginales conocidos como "Solares". Los primeros instrumentos que se usaron para su interpretación fueron los muebles de la casa. Nacieron de tres tambores; la tumba, el llamador y el quinto. En la rumba existen tres componentes musicales diferentes:*

Diana: *Fragmento melódico sin texto en donde el cantante dice frases incoherentes para ambientar.*

Décima*: El cantante improvisa un texto donde presenta el tema que da motivo a la Rumba*

Rompe la rumba: *Entran los instrumentos percusivos y salen al ruedo los bailadores, el cantante destaca en su texto alguna frase que será usada como montuno durante sus improvisaciones.*

Las tres formas de rumba

La columbia: *Rumba rápida que baila un hombre solo con movimientos acrobáticos y compulsivos tomados de los bailes iremes o diablito cubano. Al ser rápida se toca a compás de 6/8. La siguiente gráfica muestra la Columbia con un patrón estándar de campana en 6/8 en una mano y en la otra la clave.*

El guaguanco: *Es el estilo más importante de la rumba, se caracteriza por describir en su canto un suceso social o una persona del pueblo.*

El yambu: *Rumba lenta donde los bailadores hacen gestos propios de la vejez. Es de estilo lento propio de la región rural. Ejemplo: Yambu timba. Tumbadora y tres en clave de 3-2*" (Serrano Figueroa, 2016, pág 38).

La timba

"S*egún Moore, "NG La Banda combinó las innovaciones de los grupos que la precedieron con muchas otras de su autoría para crear un tipo de música que no era songo ni rumba, ni rock, jazz o funk. Contenía grandes cantidades de cada una de éstas mezcladas entre sí, pero su más potente componente era algo completamente nuevo – algo que había nacido en las calles y barrios de La Habana a fines de los ochenta mientras caía el Muro de Berlín. Cortés le llamó timba a ese nuevo estilo.*" (Rui Diaz, 2019, pág 178).

Salsa

"Hacia finales de los años sesenta, el flautista dominicano Johnny Pacheco y el empresario Jerry Masucci lanzaron a un grupo de artistas de origen hispano en New York bajo el nombre . comercial de Fania, con el propósito de promover un estilo musical que denominaron

salsa, pero que no era más que una versión del son que interpretaban los conjuntos y orquestas cubanos durante los años cuarenta y cincuenta. Hacia 1973 ese estilo había evolucionado hacia una sonoridad más moderna, y Johnny Pacheco organizó una agrupación a la cual llamó Fania All Stars." (Rui Diaz, 2019, pág 174).

"*La historia de la salsa forma parte de la evolución que experimentó el son cubano en el ámbito internacional y particularmente en las Estados Unidos; la cual incluye numerosos aportes realizados por músicos de diversos países. Tal como el mambo y el songo, la salsa no es propiamente un género musical; sino el resultado de una combinación de elementos de estilo que se derivan principalmente del son. Esa fusión de diversos géneros está reflejada en el siguiente comentario del salsero venezolano Cheo Navarro: "... y recuerden que dentro de la salsa hay una cantidad de ritmos como la charanga y la pachanga, y eso es lo que conocemos como salsa. Sí, como el songo, la guaracha, el son; una cantidad de géneros cubanos, quizás es de ahí (de esa variedad) que procede la palabra salsa, porque es como un arroz con mango..."* " (Rui Diaz, 2019, pág 174).

"*Y añade la musicóloga Marisol Berríos-Miranda al respecto: "Muchas canciones interpretadas por bandas de salsa como El Gran Combo, Fania All-Stars y Oscar de León, son identificadas en los CD y las notas al pie de las grabaciones con denominaciones como guaracha, bomba o cha-cha-chá. Este reconocimiento explícito por parte de los salseros de que ellos están utilizando diferentes géneros o ritmos, sugiere que la salsa puede ser mejor descrita como un estilo de interpretación, y no como un género en sí misma. El debate descansa entonces, de cierta forma, en cómo son definidos los términos "género" y "estilo". Se llama al concepto de Allan Moore, quien relaciona el género con los elementos esenciales que definen la identidad del objeto estudiado, el "qué es" ese objeto; y el estilo con las características secundarias que determinan "cómo es " el objeto en cuestión*" (Rui Diaz, 2019, pág 175).

Anexo O. Estructura de las orquestas de música que influenciaron a la Salsa

Big Band

Las big bands o grandes bandas surgieron en la década de 1920 de una forma popular y masiva, en los estados unidos inicialmente fueron grupos de 10 u 11 músicos que luego crecería hasta números de 20, al igual que de secciones instrumentales con instrumentos que se duplicaban, tenían usualmente maderas (redds), vientos metálicos y/o metales (horn section) y ritmo, la sección de metales incluye por lo Menos 3 o 4 Trompetas y dos o más trombones. Ver el video de la big band de Duke Ellington. (Big Band Live Jazz, n.d.).

"*La de metales incluye, al menos, tres o cuatro trompetas, y dos o más trombones (incluyendo en ocasiones un trombón bajo). La sección de maderas suele estar formada por cuatro o más saxofones (normalmente un alto, dos tenores y un barítono), que alternan usualmente con otros instrumentos como clarinete y flauta. Finalmente, la sección rítmica de acompañantes está compuesta por alguna combinación de piano, guitarra, bajo y batería. Por tanto, un total de entre 12 y 17 miembros.*" (Ortiz Odeiro, 1952, pág 252).

Para funciones prácticas el formato Big Band es el formato más grande de una orquesta salsera quien también adoptó esta forma para que su sonido fuera más impresionante. En el área de la teatralidad espectacular, como ya se dijo anteriormente la más llena, por lo tanto la que mas dialogos puede tener entre instrumentos por tanto tiene una teatralidad auditiva más llena, también comparativamente con los géneros teatrales sería una farsa o una pieza didáctica por su tono elevado y alejado de la cotidianidad. Ver video de Tito Puente y su orquesta. (Tito Puente, n.d.).

Trío

Se tomará aquí un punto importante es el trío, particularmente el matamoros ya que hace una síntesis de sextetos y septetos, dando uno de los ejemplos de simplicidad de la música afroantillana que también sería un referente para la salsa. Ver video del trío Matamoros (Trío Matamoros, n.d.).

“ *El trío fue fundado por Miguel Matamoros (voz y primera guitarra), nacido en Santiago de Cuba (Oriente) en 1894. Allí, él se involucró con el movimiento de la trova tradicional y en 1925 se unió a Siro Rodríguez (voz y maracas) y Rafael Cueto (voz y segunda guitarra) para crear el famoso grupo. Ellos sintetizaron el estilo de los sextetos y septetos, adaptándolo a su conjunto. Las diferentes capas rítmicas se distribuyeron entre sus tres voces, guitarras y maracas. Cueto usaba plectro en su guitarra en lugar del rasgueo como era habitual, brindando los patrones del "guajeo" en el rango de agudos, y los ritmos sincopados del "tumbao" en las cuerdas graves. El contrapunto se completaba con la primera guitarra, interpretada por Miguel. También incluyeron en ocasiones otros instrumentos como el bongó, y posteriormente decidieron ampliar el formato de trío para crear un "conjunto" de son añadiendo piano, más guitarras, tres y otras voces.*” (Giro, 1998, pág 203).

En el universo de la teatralidad después del solista y el dúo sería la forma más sencilla orquestal para una salsa, en la que estos tres instrumentos más la voz pueden dar una riqueza polifónica atractiva, en la que los instrumentos dialogan y por tanto se construyen teatralidades simples pero poderosas, siempre que haya un audio escucha atento para que esto suceda. En el teatro se podría comparar con obras de tres personajes sin importar el género que sea.

Sexteto

El sexteto es un formato en el cual 6 instrumentistas tocan juntos una pieza musical. Usualmente se encuentran en la música antillana, jazz y rock y otros géneros de origen continental americano. En este caso se tomará como base el sexteto oriental como ejemplo de sextetos.

"*En 1920, el Cuarteto Oriental se convirtió en un sexteto y se renombró como Sexteto Habanero. Este grupo estableció la configuración "clásica" del sexteto de son compuesto por guitarra, tres, bongos, claves, maracas y contrabajo.* " (Díaz Ayala, 1993, Pág 116).

El sexteto es un grupo expandido del trío, que ayuda a ampliar el espectro musical dándole una sonoridad mas nutrida, su teatralidad auditiva y visual es más compleja, pues duplica su anterior formato, aunque hay que tener en cuenta, que también para llegar a este formato se pasa por el cuarteto y quinteto. En el universo de la teatralidad es una banda compleja ya que las intervenciones de los instrumentos implican un orden para que los diálogos entre instrumentos se refuerzan, así el tema principal de las melodías se refuercen y no se pierdan en la complejidad. Se crean apoyos en los que varios instrumentos preguntan al tiempo y responden igualmente manteniendo su base rítmica. Lo que para el teatro sería el manejo de coros, en los que se responden entre dos bandas de instrumentos creando un conflicto implícito en la comunicación. Ver video (Arteaga, pág 2014).

Orquesta Típica cubana

"*La función principal de estas Orquestas Típicas estaba relacionada con la interpretación de contradanzas, danzas, guarachas, rigodones y lanceros, entre otros muchos bailes populares del*

XIX que se ejecutaban con gran éxito en la amenización de bailes. Inicialmente estas orquestas contaban con un formato compuesto por dos clarinetes en Do, dos violines, contrabajo, cornetín o trompeta, trombón de pistones o de cilindros, figle o bombardino, pailas cubanas y güiro." (Guerra, 2016).

Esta orquesta se acerca mucho a una big band, por lo que la hace una orquesta de gran formato o con muchos instrumentos, en este caso personajes. Sus composiciones son complejas ya que tienen diferentes tipos de voces así mismo de discursos o comunicaciones internas. Aunque este tipo de sonido da una idea de teatralidad muy típica cubana o de un lenguaje un tanto antiguo y característico, pero con un sabor propio, al igual que una cadencia particular. Ver video (Orquesta Aragon, n.d.).

Charanga Francesa

"*En su evolución la Orquesta típica dio paso a la Charanga Francesa, hacia finales del siglo XIX. Los instrumentos que componían este nuevo formato fueron: La flauta de cinco llaves, un clarinete, uno o dos violines, piano, contrabajo, pailas cubanas y güiro. En este nuevo modelo orquestal se modifica la forma de interpretar el danzón, delimitando sus secciones por los componentes tímbricos de las cuerdas, la flauta y el piano que se convierten en solistas principales alternando secciones improvisatorias*". (Guerra, 2016).

Al igual que la orquesta típica esta es una variación, pero con la diferencia de la injerencia de un instrumento melodico-armonico de cuerda percutida como lo es el piano y la flauta, quienes le dan un tono particular, ya que su legato en las melodias y armonias se perciben de forma más notoria debido al timbre de los instrumentos. Al igual que las otras orquestas tiene la particularidad de una teatralidad compleja y de mucho diálogo entre instrumentos, creando bandos, soporte de algunos instrumentos como si fueran el ambiente, la sensación de progresión por parte tanto de los instrumentos melódicos, armónicos como de los percusivos. Ver vídeo (La real Charanga, 2018).

Charanga de New York

"*A principios de los 60 en Nueva York el formato instrumental de las charangas experimentó cambios radicales cuando le agregan trompetas trombones y en ocasiones saxofón creando así distintas combinaciones sonoras esta nueva dotación instrumental creó un sonido charanguero más poderoso y moderno. Pero la charanga newyorkina más influyente en la salsa fue la moderna de barreto en estas integraron los metales trompeta y trombón con los violines y una sección rítmica poderosa está orquesta con su esotérica combinación instrumental estableció un sonido más agresivo al tradicional de la charanga a la vez que incorporó elementos de las descargas cubanas*". (Ramos Gandia, 2004, pág 9-10). Ver video (Charanga Moderna de Ray Barreto, n.d.).

La charanga también es un formato muy cercano a la big band, ya que contaba entre 10 a 14 instrumentos lo que hacía a las orquestas grupos de gran volumen, por tanto su riqueza sonora era sorprendente, por su robustez, fuerza, impacto. Ahora esto en la teatralidad auditiva y visual espectacular es sencillamente impresionante puesto que al escucharlo, le puede generar una gran cantidad de imaginación y por sobre todo ese impulso innato para bailar e interpretar la música.

El conjunto

"*En la década del 40 surgen los conjuntos cuando el 3 east Arsenio Rodríguez da el formato del septeto y se le añade otra trompeta la tumbadora y el piano. En el conjunto de Arsenio el 3 ejecutaba en un estilo distinto a los otros formatos musicales del son el piano elaboraba tumbados*

de Gran vitalidad y la trompeta desarrollado improvisaciones bien criollas partiendo del swing americano". (Ramos Gandia, 2004, pág 5) Escuchar canción (Rodriguez, n.d.).

En este punto el conjunto aunque existía antes de Arsenio Rodriguez, este le da un poder especial ya que modifica la idea de los montunos, volviendo mucho más regular las síncopas en el bajo, el piano e instrumentos base. De ahí la salsa toma su base musical, construyendo las nuevas orquestas con base en esta propuesta la nueva forma de salsa. Además Arsenio mezcla muy bien los elementos del jazz y la música afrocubana, construyendo ese poder y atracción natural de la música latina. Por demás el conjunto se diferencia de las otras orquestas por los instrumentos incluidos y las formas como se usan.

En el universo teatral podríamos decir que fue uno de los Stanislavsky de la salsa, este es Arsenio Rodriguez por sus múltiples aportes a lo que después se llamaría salsa, aunque cientos de personas más trabajaron por este género, enriqueciendolo. La teatralidad del conjunto es especial por su tamaño, sonoridad, manejo de los coros, preguntas respuesta tanto instrumentales como vocales, la imaginación se desprende ya que los conjuntos mezclan elementos afrocubanos, como llamados a dioses yorubas, a sucesos de la vida cotidiana, equilibrando con la musica, alli la teatralidad se crea en el perceptor que tenga suficiente atención en las canciones de estas orquestas.

Anexo P. Danza Afrocubana

"*1. Paso de camino del orisha: cada orisha posee una manera única de moverse, en especial varía la intensidad del movimiento del torso, la amplitud del paso y qué tanto levanta los pies del piso para caminar, el peso de la pisada, el rebote o respuesta en el tronco: pues se ejecutan leves inclinaciones en distintas direcciones; se incluye el uso de un atributo y el movimiento de sus brazos y manos; el gesto facial y corporal que define una intención, un estado de ánimo, y que caracteriza al orisha desde su personalidad*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 34).

Esto construye una teatralidad profunda y poderosa, ya que como se dice antes en este documento, citando a Santiago Garcia, Oscar Cornago y Josette Feral, la teatralidad es producida por la mirada de un externo, el cual a través de la combinación de estímulos sensoriales, construye una imaginación, en la que la imagen mental-real cobra distintos significados más allá de la literalidad del momento, dependiendo de los conocimientos, experiencias y recuerdos del que percibe. Al esta danza tener el uso de elementos, crea el camino para que la teatralidad se presente.

"*2. Toque específico del orisha: con su respectivo paso básico y algunas variaciones de giros, luego desplazamientos en distintas direcciones, cambios de frente, implementación de otros pasos que se pueden realizar sobre el mismo toque*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 34).

"*3. Variaciones de nivel: bajo, medio y alto; saltos y acciones cotidianas o gestos miméticos que representan acciones como lavar, abanicarse, vestirse, maquillarse, peinarse, etc., que personifican al orisha; un ejemplo podría ser un descenso de Ochún a la cuarta posición sentada en el piso o cuarta suástica de la técnica Graham para lavar con agua del río o peinarse. Estos gestos o acciones están sujetos a los cambios del toque de tambor y del canto*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 34).

Al tener verbos, esto provoca en el intérprete una imagen mental de cómo haría dicha actividad y crea una teatralidad interna, o teatralidad del intérprete en un primer momento, lo que sería una actividad, pero cuando el movimiento deja de estar vacío, este obtiene una dirección magnitud y sentido, ahi esta actividad se convierte en acción, dicha acción es la que impulsa la construcción de una historia, una historia con sentido, con un objetivo.

Cuando se propone esto, ya estamos en un espacio teatral, en este espacio se constituye una situación, con un personaje que la lleva a la acción, por tanto cuando esta situación teatral se mezcla con la técnica danzada, que ya tiene una estética de proyección, la teatralidad se encuentra en cada

gesto, movimiento, palabra, intención tanto corporal como verbal, siempre y cuando en el perceptor genere un sentido más allá de la imagen literal.

Ahora al agregar la idea de personaje, este tiene unos determinados pensamientos, movimientos, tareas trabajos, sensaciones, emociones, al igual que la manera de relacionarse con los demás seres de la naturaleza al igual que con sus pares orishas, esto traerá en sí mismo diálogos corpo-verbales, que traerán inmerso el conflicto a través del relacionamiento entre dichos personajes.

Para complejizar la idea del orisha, el intérprete también tiene que encontrar su versión del orisha, porque como lo dice la maestra Luisa Vargas "*cuando se interpreta al personaje lo que realmente se hace es acercarse a él desde las posibilidades propias del intérprete, más nunca se logrará representar o poseer a este personaje a un 100%, pues porque además de que hace parte de una ficción o de una historia del pasado, lo que se puede ver es una leve ilusión o imagen de lo que sería el mismo, por tanto lo que hace el intérprete es mostrar la versión de su personaje, puesto que este solo puede vivir en la imaginación o el texto a su máximo esplendor*".

Es decir que el intérprete además de aprender el o los movimientos asociados al orisha en su forma danzada, también construye una psiquis y una línea de pensamiento asociado al movimiento. Aunque esto se puede hacer sin la necesidad objetiva de tener como una línea de pensamiento como lo describe stanislavsky, si se pueden asociar emociones o movimientos que describirían una línea de emociones o sensaciones en la interpretación del orisha, a medida que la representación va avanzando, dando un mensaje al perceptor de un conflicto que puede llegar a tener el personaje orisha.

"*4. Ejercicio creativo interpretativo: es una improvisación dirigida por pautas, por ejemplo, se dice una pequeña frase en lengua yoruba o un refrán personificando al orisha, adoptando también una emoción o una situación teatral concreta: Ochanla preocupada porque no*

puede cruzar el río; sin embargo, en otras ocasiones se podía utilizar la voz y las palabras o solamente el gesto corporal según fuera el caso." (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 34).

Al incluir la palabra; está por defecto trae un mensaje, una ambigüedad, una carga de imagen, puesto que la palabra al ser un vocablo, un sonido, al ser combinada en una frase u oración, por su propia naturaleza va a crear una imagen mental, es decir va a evocar la imaginación de quien la escucha y pone atención en ella, al tener un signo que son las letras y un modo de expresión que en este caso es la voz humana o la lectura de la misma, esta crea la imagen en el perceptor por tanto la palabra tiene una gran carga de teatralidad. Ver video "Osain del Monte- Abbilona" (Bis music, n.d.).

De esta manera al agregar la palabra a la acción física del danzante, sumado a la combinación musical de los tambores, dicha fusión construye una polisemia de sentido, que como se dijo anteriormente además de tener una teatralidad simple por el uso de la palabra debido a su propia naturaleza.

Esta mezcla con todas estas clases de expresión construyen unas nuevas y poderosas teatralidades combinadas que construyen esta ambigüedad, en donde una acción en el espacio-tiempo viene con más de un sentido o mensaje, con un vector (dirección, magnitud y sentido).

Este a su vez se convierte en una multiplicidad de vectores, que coexisten en el mismo momento sin que uno choque con otro puesto que están en medios expresivos diferentes (movimiento corporal, espacio auditivo sonido más voz, espacio visual luz forma, color, textura, intensidad).

"*Básicamente un entrenamiento en la compañía Raíces Profundas comprende como motor del movimiento el plexo solar y los omóplatos, este movimiento conocido como "pecheo", similar al release en técnica Graham, con la particularidad de que éste debe ser frecuente, llevando el ritmo y el tiempo del tambor. Se maneja generalmente una posición paralela de pies y una flexión constante de las rodillas llamada "muelleo", el cual debe mantenerse casi siempre para que haya una sucesión del movimiento; es decir, una afectación del tronco como consecuencia del muelle o rebote constante de las rodillas*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 48).

Esta característica puntual de las danzas afrocubanas, en las que el pecho se pulsa de adelante hacia atrás, en una compresión y una proyección del tórax, se puede decir que es casi una constante en estas. Por demás el muelleo que es el doblar y estirar las rodillas, en un ciclo continuo sin generar un salto, puesto que las rodillas no se doblan completamente ni tampoco se extienden de igual manera, el muelleo da el pulso, bit o bounce de la danza, con este movimiento se construye la base de muchos movimientos del afrocubano; sumado a este "el pecheo", conforman la base rítmica de esta danza, aunque no se usa en todas las ocasiones si en una gran mayoría.

"*La repercusión en el torso puede causar un movimiento en los hombros que algunos maestros llaman "deje" y es un movimiento en bloque de rebote de los hombros. Por otro lado, la pisada debe ser levantada y no arrastrada, por consiguiente, se crea una ondulación que pasa por la pelvis y llega en forma de latigazo hasta la cabeza. Pero este movimiento solo se logra potenciar por medio de la disociación, moviendo intensamente el plexo solar y en algunos casos la pelvis, con el fin de que esa energía llegue hasta el último pelo de la cabeza, como lo decía el maestro Juan de Dios Ramos Morejón*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 48).

El movimiento de los hombros "deje" es consecuencia de la acción del pecho, sumada a la del muelleo, esto construye lo que en biomecánica se llama una cadena de movimiento, esta cadena de movimiento, no es arbitraria puesto que el intérprete aprende a manejar su cuerpo de manera

diferenciada y disociada, como lo puede hacer un bailarín de danza urbana en la poética popping. Aquello implica una resistencia corporal importante en el intérprete, al igual que un control de todo su cuerpo, de allí que estos tengan un gran nivel de expresión y energía.

"*El movimiento de los brazos, no solamente en las danzas de origen Yoruba, sino también en el ciclo de la rumba, a mi modo de ver, tienen mucha similitud al concepto de développé en la danza clásica, que traduce al español desarrollo o desenvuelto, aunque en la danza clásica hace referencia específicamente a un trabajo de piernas, quiere decir que hay un trabajo de articulación y de despliegue, si lo trasladamos a los brazos, sería muy similar al trabajo de brazos en este tipo de danzas, pues los brazos se flexionan desde los codos hasta las muñecas y así mismo se estiran, pero un movimiento sucede al otro, no es completamente simultáneo*" (Rodriguez Leguizamon, 2020, pág 48).

Estos developes (desarrollo de la extremidad) en los brazos es decir en los port the brass, tienen una función ya sea la de reto, alejar o mostrar la fuerza del intérprete o por lo contrario su control sobre los mismos movimientos.

Anexo Q. Danza ballet

"*Este modelo se extendió a otros países. Tal importancia iba cobrando la danza, que el mismo Moliere (14 Enero 1622 París- 17 Febrero de 1673 París), en el Burgues Gentilhombre, resaltó la importancia de la educación balística en relación con la vida. Con el maestro de baile Pierre Beauchamps (30 Octubre 1631 París- Febrero 1705 París), comienza la "danse d'école" y por ella la danza subió a los escenarios profesionalmente. Beauchamps era músico, bailarín, maestro de baile… y fue nombrado intendente del ballet del rey. Los maestros de este periodo poseían una gran formación artística y sobre todo musical.*" (Torija Angel, 2011, Pág 59).

"La lengua francesa, definitivamente, se convirtió en la lengua de la danse d'école, lengua que ya era utilizada para denominar los pasos de danza por su origen noble. El diseño coreográfico especialmente el de Beauchamps fue muy evolucionado. La música de Lully fue compuesta por alguien que sabía bailar, que era él mismo." (Torija Angel, 2011, Pág 59).

"*La Danza Clásica elige a este dios Apolo por sus cualidades, orden, claridad y armonía, todas ellas se dan en los jardines. Pero además en su desarrollo histórico está vinculada no sólo por las cualidades del dios sino por la influencia de Louis XIV*" (Torija Angel, 2011, Pág 62).