

Salsa en Viena
Identidad y Representación en el Consumo de la Música Popular del
Afro-Caribe

DIPLOMARBEIT

Zur Erlangung des Magistragrades
der Philosophie
an der sozialwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien

eingereicht am Institut für
Kultur- und Sozialanthropologie

von
María Isabel Beltrán Ramírez

Oktober 2008

Gracias a todos y cada uno de los que participaron en la elaboración de este trabajo. En primer lugar, infinitas gracias a aquellos quienes tomaron parte activa de las entrevistas por su interés en el trabajo y la expectativa mantenida durante todo este tiempo. A Stefan Khittel le agradezco su ayuda incondicional. Gracias a los profesores de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad de Viena, en especial a la profesora Elke Mader por su asesoría. Gracias a mi familia, tanto la colombiana como la austriaca, por su fuerza y su confianza. Y, finalmente, gracias a los amigos y amigas latinoamericanos, sobretodo a los que profesan un amor profundo por la salsa: gracias por las discusiones porque, sin lugar a dudas, ellas fueron la fuente y la inspiración de muchas reflexiones. Este trabajo está dedicado a todos ustedes.

CONTENIDO

Introducción	5
1. Planteamientos Preliminares	9
1.1. Antecedentes de Investigación	10
1.1.1. Alejandro Ulloa.....	11
1.1.2. Angel Quintero Rivera.....	12
1.1.3. Peter Wade	13
1.1.4. Lise Waxer	14
1.1.5. Patria Román.....	15
1.1.6. Francés Aparicio	16
1.2. Salsa como música popular transnacional.....	17
1.3. Hacia una definición de Salsa	23
1.3.1. Identidad Pan-latina, Nacionalismos, Diáspora.....	23
1.3.2. Género, Raza, Etnicidad	26
2. Marco Conceptual y Metodológico	29
2.1. Problema de Investigación.....	29
2.2. Consumo, Identidad y Representación	31
2.2.1. Consumo, habitus y estilos de vida.....	31
2.2.2. Creolización e Hibridación	33
2.2.3. Representación, lenguaje y significado.....	37
2.3. Escalas y Técnicas de Investigación	40
2.3.1. Unidad de Análisis.....	40
2.3.2. Unidad de Observación.....	41
2.3.3. La recolección de los datos	42
2.3.4. Análisis de Contenido	44
3. La Escena de la Salsa en Viena	47
3.1. La presencia latinoamericana en Viena	47
3.2. La llegada de la música afro-caribeña a Viena	50
3.3. Los locales latinos y la escena del baile	53
3.3.1. Cronología de los locales de salsa en Viena	54
3.3.2. Localización y tamaño	57
3.3.3. El público.....	61
3.3.4. Los cursos de baile.....	62
4. Identidad y Representación.....	66

4.1. El cuerpo como texto. Salsa, baile e identidad	67
4.1.1. El legado africano y europeo en la danza afro-caribeña	68
4.1.2. El baile de la salsa: entre resistencia y aceptación	75
4.1.3. Del Danubio Azul a la “Vida es un Carnaval”. Salsa en Viena	78
4.2. “El fascinante mundo de los latinos”. La experiencia de la diferencia	83
4.3. “Nuestra Cosa Latina”: el aspecto de la autenticidad	90
4.4. Fitness y tiempo libre	92
4.5. Vivir la fantasía en el baile.....	94
5. Conclusiones	100
Lista de Entrevistas	106

Lista de Figuras

Figura 1. Localización de los clubes de salsa en Viena.....	58
Figura 2. “La alegría no debe ser un privilegio”. Publicidad en la Internet.....	89
Figura 3. Poster. “Dance with me”.....	95
Figura 4. Poster. “Dirty Dancing”.....	95
Figura 5. Poster. “Salsa y Amor”.....	96
Figura 6. Portada Revista. “Eurotropical. El magazin latino”.....	98
Figura 7. Volante publicitario.....	98

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye una aproximación a la salsa como fenómeno social en el contexto de su consumo transcultural. Aunque se enfoca principalmente en los procesos de significación que intervienen la construcción de identidad y representación en la escena local de Viena, su punto de partida es el reconocimiento del papel que la salsa ha jugado como sitio para la producción de significado a lo largo de importantes procesos sociales en Latinoamérica y el Caribe en la época de las tecnologías modernas, las sociedades urbanas y las conexiones transnacionales. Por tanto, mi propósito fundamental con este trabajo es ubicar la *salsa en Viena* dentro de la historia general de esta música popular, una historia de ritmos y bailes enraizados en los tiempos de la esclavitud africana en el Nuevo Mundo y que acompañaron la era del crecimiento industrial y la configuración de las nuevas ciudades latinoamericanas, los mismos que siguen estando ligados a la época de las migraciones transnacionales, la diáspora y las nuevas tecnologías de la información. En otras palabras, se trata de plantear una perspectiva amplia de la salsa en Viena desde la cual sea posible entender las transformaciones a las cuales su práctica transcultural está unida, los cambios en su significado y sus formas de consumo y, en este sentido, los nuevos discursos de identidad que son producidos en la escena local.

Mi interés en la música salsa descansa en un gusto personal por sus ritmos y su baile desde que tengo uso de razón. Sin haber recibido nunca formación musical o dancística profesional, puedo decir que ese gusto es el mismo de cualquier otro *fan* –de los muchos que existen en Latinoamérica y quienes poseen una fascinación casi natural porque aprendieron a escuchar y bailar salsa desde que son niños en las fiestas familiares y de barrio. Sí. En Colombia, yo era uno de esos fans que el día entero disfrutaba los hits de salsa –los de moda y los de antaño- a través de las emisoras de radio especializadas y quien, con rigor casi religioso, acudía cada fin de semana a

ciertas discotecas de Bogotá o a las fiestas particulares para bailar y departir con sus amigos del alma a ritmo de salsa. Muchos temas, artistas, textos están atados a un sinnúmero de memorias de mi vida en Colombia y a una cotidianidad que ahora me parece lejana en mi condición de migrante en Austria. Esa música que antes acompañaba mis actividades diarias se ha convertido ahora en la posibilidad de retornar al objeto de mis recuerdos para recrearlos en el nuevo escenario de Viena y de mi propia realidad. Por tanto, mi interés etnológico por la salsa no está desligado del personal.

La idea de llevar a cabo mi trabajo de grado acerca de la salsa en Viena fue concebida en Colombia antes de mi viaje a Austria, cuando el colega y amigo austriaco Stefan Khittel, quien había trabajado en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, me contara acerca de la existencia de algunas discotecas latinas en esta ciudad. El proyecto inicial de este trabajo fue el producto de una ineludible necesidad de explorar cómo la salsa se introduce en la vida de los salseros en una localidad espacial y culturalmente diferente a Colombia, América Latina y el Caribe. Se trataba de una curiosidad personal por el carácter de la conexión de la salsa con entornos, situaciones, experiencias, espacios urbanos y personas diferentes, la cual podía ser traducida en términos antropológicos y, desde allí, apelar a las herramientas de la investigación etnográfica con el fin de descubrir su naturaleza. Algunos cambios en el diseño inicial de la investigación fueron llevados a cabo, pero la idea fundamental de estudiar la construcción de identidad a través del consumo transcultural de la salsa se mantuvo. En octubre de 2003, cuando arribé a Viena para llevar a cabo la fase de trabajo de campo, me enfrenté con los gages normales del oficio etnográfico: un idioma, un clima y, en general, una cultura diferentes, pero, sobre todo, conmigo misma, con la constante necesidad de examinar los contenidos de mi propia identidad y, en muchas ocasiones, de tomar distancia y regresar para retroalimentar la investigación con nuevos cuestionamientos y posiciones. Con frecuencia divagué por la escena tratando de captar la esencia de la fascinación de las personas –latinos y no latinos- por la salsa y los locales, muchas veces, sin la certeza de si mi trasfondo cultural y personal estaba aportando algo a la investigación, o si, por el contrario, constituía un sesgo para mis observaciones. En muchos aspectos, la salsa o lo que ella parecía representar, se me hacía muy distinto del mundo que yo misma había elaborado

alrededor de la experiencia de su consumo. La variedad de estilos de baile, el conteo de los pasos y sus muchos significados como deporte, danza erótica o cliché de lo tropical poco tenían que ver con la noches de *rumba* en Colombia y, sinembargo, en Viena conformaban la esencia fundamental de la *salsa*. Necesité tiempo para entender que esas diferencias de contenido son -para bien o para mal- elementos adjuntos al carácter transnacional y transcultural de la salsa y que mantener una posición a favor o en contra de ellos eran una consecuencia inevitable de mi identidad como latinoamericana y como salsera, otorgándome no sólo el derecho, sino exigiéndome tomar parte desde mi propia formación antropológica. Básicamente, el punto más crítico de mis observaciones tiene que ver con los imaginarios que dominan la industria internacional de la salsa en relación con los latinoamericanos, América Latina y el Caribe y su replicación en la escena local, la cual, en esencia, reproduce las disparidades entre los componentes político y erótico de la salsa. No obstante, al otro lado de esta crítica está el profundo respeto y admiración por cada una de las personas que juegan un papel en la esena. A través de este trabajo tuve la oportunidad de conocer el esmero y dedicación de managers, profesores, DJs, y aprendices por hacer de la salsa un componente de la cotidianidad urbana de Viena y una experiencia personal y colectiva única para austriacos, latinos y personas de un sinnúmero de nacionalidades. En especial, la tarea de aquellos preocupados por traer un pedazo de Latinoamérica a Viena y convertirlo en un espacio para el diálogo entre culturas en el que la música y el baile son las herramientas claves, fue uno de los aspectos más destacables durante mi investigación. Más allá de los clichés y de las imágenes hollywoodescas, la salsa en Viena constituye la evidencia de que su expansión por entre las fronteras nacionales continúa para servir a una serie de propósitos paralelos como la reafirmación de la propia identidad, la generación de estilos de vida y la facilitación de la comunicación entre los seres humanos, allí donde las diferentes lenguas y barreras culturales, así como la historia de las relaciones de poder desiguales y sus consecuentes representaciones estereotípicas, hacen difícil una aprehensión más real, más igualitaria y más respetuosa del “Otro”.

Este trabajo de grado se encuentra dividido en cuatro capítulos a lo largo de los cuales intento contextualizar el consumo de salsa en Viena en el marco de las discusiones académicas en relación con las implicaciones culturales de su producción y distribución alrededor del mundo. El primer capítulo incluye la presentación de las

investigaciones más destacadas acerca de la música salsa en el campo de la antropología, la sociología y la musicología en las décadas recientes, y de algunos puntos relevantes de las discusiones académicas en torno a la historia de la salsa como música popular y su relación con diversos procesos culturales, en particular, con la generación de discursos de identidad. El propósito de este capítulo es ofrecer un panorama de los antecedentes en el estudio de la salsa y servir, al mismo tiempo, de marco introductorio y fundamento al diseño de mi propia investigación. El segundo capítulo expone el conjunto de las herramientas conceptuales y metodológicas que soportaron la recolección y el análisis de los datos. En una forma más o menos esquemática, el capítulo pretende ofrecer una definición precisa de las preguntas, los constructos, las escalas y las técnicas de investigación empleadas. De otro lado, el capítulo 3 intenta reconstruir el desarrollo de la escena de la salsa en Viena y exhibir algunos de los aspectos más relevantes del ingreso de esta música, su relación con procesos globales como la migración de personas y las tendencias expandidas de la industria musical internacional, así como la consolidación de los locales y la escena del baile, sus características formales y su funcionamiento. El capítulo 4, por su parte, analiza las representaciones más frecuentes de la escena, los discursos de identidad y los significados contruídos alrededor del consumo de salsa. Tres aspectos son enfocados en este capítulo: 1) la puesta en escena de la diferencia étnica a través de la publicidad de los locales, 2) los discursos de identidad inscritos en el cuerpo al interior de la escena del baile en Viena, los cuales son vistos desde la perspectiva de las transformaciones históricas formales y de significado en la práctica del baile de la salsa, y 3) la salsa como un estilo de vida. A modo de aclaración, es pertinente señalar que me permití la traducción de la literatura citada del inglés al español, así como el uso del masculino como genérico para los gentilicios y las denominaciones referidas conjuntamente a hombres y mujeres, con el objetivo de facilitar la lectura del presente trabajo.

1. PLANTEAMIENTOS PRELIMINARES

La presencia de la música afro-caribeña en Viena es un fenómeno inevitablemente conectado a un contexto amplio: su historia transnacional, sus desarrollos locales alrededor del mundo y el papel siempre cambiante de sus significados a través del tiempo y de los diversos lugares que ella recorre. Salsa, merengue y bachata hacen parte de esta ciudad como lo hacen un sinnúmero de otras prácticas cuyos orígenes son localizados en el seno de culturas “exóticas”, aquellas que acompañan en Europa las nostalgias de los migrantes y satisfacen al público local con representaciones de mundos ajenos. Tanto en el lugar que ocupan dentro de la cartografía cultural de Viena, en los lugares “ritualizados” de su consumo, como en el territorio que conforman los cuerpos de los bailarines, profesionales y aficionados, estos sonidos inscriben narrativas que cuentan la historia de múltiples encuentros, de contactos y mezclas culturales, de adaptaciones y resistencias. Lo que hoy en Viena se conoce como “Salsa” hace parte de esta historia, en la cual pasado y presente se funden para producir nuevos discursos de identidad y estética.

Para los propósitos de este trabajo de grado pienso que es acertado presentar algunas líneas básicas de los contextos sociales en los que la salsa ha llegado a ser un elemento importante de las culturas populares, sobretodo en el campo de los discursos de identidad. Más que elaborar una secuencia temporal de eventos, mi intención aquí es destacar ciertas temáticas en el surgimiento y desarrollo de este género de la música afrocaribeña, las cuales han sido estudiadas en años recientes desde las ciencias sociales como parte de los debates sobre modernidad y tradición. Pienso que fuera de este marco sería imposible abordar el tema central de mi trabajo, no sólo porque carecería de cualquier fundamento conceptual para definir “salsa” como constructo, sino porque equivaldría a desconocer su complejidad y, en este sentido, el valor de los aportes de la

gente del Caribe y Latinoamérica en la escena musical mundial. En primer lugar, me gustaría presentar un panorama general de la investigación en el cual intento reseñar algunos de los trabajos más destacados, para luego, con base en él, ofrecer los referentes de discusión que orientan mi propio trabajo.

1.1. Antecedentes de Investigación

Un primer grupo de trabajos pioneros en el estudio de la salsa se concentran en el campo de sus orígenes, desarrollos musicales e historia social. A él pertenecen básicamente el trabajo de Charley Gerard y Marty Sheller¹ acerca de las influencias y aportes rítmicos transnacionales en la salsa, la obra de César Miguel Rondón² que constituye el recuento más completo de la historia de la música antillana y la salsa desde la década de 1950, y el estudio de Vernon W. Boggs³, el cual reúne sus propios aportes y los de otros autores alrededor del tema de las raíces, nacimiento y dinámicas de la salsa en Nueva York y sus procesos de transculturación musical. Sobre la base de este primer grupo se ha generado, en años recientes, un segundo grupo de estudios enfocados en el análisis de la salsa y los procesos sociales, tanto locales como transnacionales.

Debido a que ellos han sido llevados a cabo alrededor de preguntas de investigación particulares y estructurados a través de herramientas conceptuales y metodológicas provenientes de disciplinas como la antropología, la sociología y la musicología, estos estudios constituyen los antecedentes de investigación básicos del presente trabajo, a partir de los cuales he enfocado mi propia investigación. A continuación presentaré una síntesis de algunos de los aportes más importantes.

¹ GERARD, Charley and SHELLER, Mary. 1989. *Salsa! The Rhythm of Latin Music*. White Cliffs Media Company. Crown Point, In.

² RONDÓN, César Miguel. 1980. *El Libro de la Salsa. Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Editorial Arte. Caracas.

³ BOGGS, Vernon W. 1992. *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press. Westport, Ct.

1.1.1. Alejandro Ulloa

Desde la perspectiva del debate antropológico, una de las primeras aproximaciones al tema fue conducida por Alejandro Ulloa⁴ quien exploró la relación entre el ingreso de la música afrocubana en Cali (Colombia) y la formación de una “cultura popular urbana”, como parte de su investigación llevada a cabo entre 1982 y 1987. A partir del análisis del fenómeno de recepción y consumo de los ritmos provenientes del Caribe desde la década de 1920 y, posteriormente, de la salsa, desde la década de 1960, Ulloa estudió el surgimiento de un nuevo sentido de identidad urbana en Cali, sobre la base de que la música popular representa un sitio ideal para la comprensión de ciertos procesos sociales. Su análisis giró en torno a la cuestión de cómo un producto cultural de carácter popular y masivo, como la salsa, pudo convertirse en símbolo de las nuevas relaciones sociales y de las nuevas identidades de la ciudad. “Popular” y “masivo”, según Ulloa, hacen referencia a: 1) la recepción inicial de la música afrocubana y de la salsa entre la población de raza negra y clase obrera, quienes conformaban los sectores marginados de la sociedad y 2) la intervención de los medios tecnológicos y las industrias culturales en su reproducción y circulación. Ulloa identifica varios elementos que facilitaron la adopción de esta música y su consecuente inmersión dentro de las dinámicas sociales de configuración de la urbe. Por un lado, la presencia de una cultura “negra” de origen Afro que junto con las poblaciones del Caribe comparten una historia de desarraigo y de esclavitud y cuya herencia africana se expresa en prácticas y tradiciones comunes en relación con la música y el baile. Al mismo tiempo, el paulatino desarrollo de la industria y el surgimiento de nuevos sectores sociales: la élite industrial y comercial vs. el proletariado industrial urbano. Fue precisamente en el seno de este proletariado donde la música afrocubana y la salsa actuaron como un elemento de representación colectiva. De otro lado, el acelerado proceso de urbanización, unido al desplazamiento de población desde las zonas rurales, principalmente durante la época de la violencia política y la guerra de los grandes terratenientes contra el campesinado pobre. La música afrocubana y la salsa acompañaron, en diversas formas, la fundación de los barrios populares en donde esta población desplazada se asentó, por ejemplo, a través de

⁴ ULLOA, Alejandro. 1992. *La Salsa en Cali. Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*. Ediciones Universidad del Valle. Cali.

las fiestas organizadas para recolectar fondos dirigidos a obras públicas. También la influencia de los medios de comunicación fue un factor importante en la difusión de esta música. La radio, el cine y la música grabada provenientes de los centros de producción del Caribe y Nueva York sirvieron como canales para su arribo a Cali.

1.1.2. Angel Quintero Rivera

Otro aporte significativo a la investigación sobre la salsa ha sido el trabajo del sociólogo puertorriqueño Angel Quintero Rivera⁵, a quien en 1998 le fue otorgado el premio Casa de las Américas como reconocimiento a su libro “Salsa, Sabor y Control”. El argumento fundamental de Quintero Rivera se orienta a la valoración de la salsa y la música tropical como un espacio en el cual las gentes del Caribe africano han elaborado discursos de resistencia sobre la base de una noción de tiempo y espacio, diferente a aquella impuesta por el proyecto moderno. Según él, esta música incorpora una cosmovisión alternativa a la idea de progreso mediante la negativa a los procesos de sistematización de sus ritmos o, incluso, a través del rechazo a ciertos formatos instrumentales, muy comunes dentro de las tradiciones musicales de Occidente. En la salsa, la idea de “progreso” se desvanece porque es la multiplicidad de sonidos o el polirritmo, lo que predomina. Quintero Rivera explica cómo la composición rígida e individualista de la música occidental es reemplazada en la salsa por un diálogo abierto con el público, como una creación colectiva. Vista desde Africa al Caribe, desde la época de la esclavitud a la era de las grandes migraciones de los latino-caribeños hacia Nueva York, la salsa y la música tropical representan, para este autor, un pasado y un presente de luchas y rebeldías e incorpora una utopía de futuro para aquellos que se encuentran en las márgenes de la modernidad. Su análisis es una aproximación a la

⁵ QUINTERO RIVERA, Angel. 1998a. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores. México; QUINTERO RIVERA, Angel G. 1998b. “Salsa de la gran fuga la democracia y las músicas mulatas” en *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotonio Dos Santos*. Francisco López Segrera (ed.). UNESCO, Caracas, Venezuela; QUINTERO RIVERA, Angel. 2002. “Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo” en *Revista Transcultural de Música*. No. 6. Junio; QUINTERO RIVERA, Angel. 2004. “Salsa y democracia” en *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica del Ecuador. Quito. Ecuador. P.p. 20 - 23

historia del Caribe, a la historia de sus levantamientos e insurrecciones, vista a través de música.

1.1.3. Peter Wade

De otro lado, el antropólogo Peter Wade⁶ realizó un estudio acerca de las relaciones entre música tropical e identidad nacional en Colombia. Wade examinó los elementos que componen el discurso de nación y las representaciones de raza, clase y género que de ellos se derivan para demostrar la existencia de una pugna constante entre homogeneidad y heterogeneidad, entre “nacionalidad y diversidad cultural y musical” que ha facilitado la elaboración de identificaciones regionales racializadas y sexualizadas, directamente vinculadas con las expresiones musicales que provienen de la Costa Caribe colombiana. Los procesos que han llevado al éxito comercial de géneros musicales como el porro, la cumbia y el vallenato y, con él, a su reconocimiento como emblema nacional, aún fuera o en contra del imaginario de nación, fueron puntos centrales en el análisis de Wade. Él observó que en Colombia, la música tropical ha llegado a ser reconocida gracias a la industria musical nacional, pero a su vez se ha convertido en un producto de fácil manipulación y exotización por parte de los medios. Aunque su trabajo no se concentra específicamente en el estudio de la salsa, pienso que él es fundamental para comprender cómo distintos géneros de la música popular llegan a ser aceptados e inscritos dentro del imaginario de nación a través de la tecnología de la información y los medios de comunicación, y especialmente para notar las múltiples posiciones que las prácticas culturales ocupan en la intersección entre lo tradicional y lo moderno.

⁶ WADE, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. The University of Chicago Press. Chicago.

1.1.4. Lise Waxer

Una de las contribuciones más sobresalientes al estudio de la salsa en los últimos años, ha sido la de Lise Waxer⁷. Esta etnomusicóloga canadiense, recientemente fallecida orientó sus investigaciones al fenómeno de la salsa en Cali (Colombia). Retomando algunos de los puntos desarrollados por Ulloa y ubicándolos sobre una propuesta teórica y metodológica más amplia, ella analizó los mecanismos socio-culturales que permitieron que Cali se convirtiera en un centro significativo para el consumo de la salsa. Fundamental a su trabajo fue el énfasis en el carácter transnacional de los ritmos afro-caribeños en especial la música antillana, el cual se encuentra estrechamente relacionado con los avances tecnológicos de los medios de transporte y comunicación y con las redes de comercio entre la Costa Pacífica colombiana y el Caribe, desde la década de 1920. La salsa, grabada en discos de acetato y traída por los marineros al puerto de Buenaventura, se convertiría en símbolo de un “cosmopolitismo alternativo”, explica Waxer: un sentido de “estar en el mundo”, la única posibilidad de acceso a otras localidades culturales para la población de clase obrera y raza negra, a quienes les era negado el cosmopolitismo “convencional”. El impacto de la música grabada, más que de la música en vivo, en la cultura popular caleña del siglo XX y la autodefinición de la ciudad como la “capital mundial de la salsa”, llevaron a Waxer a re-pensar el concepto de autenticidad en el campo de las prácticas culturales y en la configuración de identidades. La adopción de la salsa como ícono de la ciudad ha significado un proceso continuo de negociación de ideologías de raza, clase y género, en el cual la industria de la música y los medios, tanto a nivel local como transnacional, han jugado un papel preponderante. Esta interacción entre lo global y lo local en la salsa continuó siendo explorada por Waxer⁸ a través de una compilación de artículos de varios autores⁹

⁷ WAXER, Lise. 2000. “Hay una discusión en el barrio: El fenómeno de las viejotecas en Cali (Colombia). Actas del III Congreso Latinoamericano de Música Popular Latinoamericana. Agosto. P.p 1- 11. WAXER, Lise. 2002a. *The city of musical memory. Salsa, record grooves and popular culture in Cali*. Wesleyan University Press. Middletown Conn.; WAXER, Lise. 2002c. "Llegó la salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 219 - 245

⁸ WAXER, Lise. 2002b. "Situating Salsa: Latin Music at the crossroads" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p 3 -22

quienes han llevado a cabo investigaciones en el ámbito de los más diversos aspectos socioculturales de su producción y consumo. Con base en su propio trabajo y en el conocimiento producido por estos autores dentro de sus campos específicos de estudio, Waxer mostró cómo la salsa ocupa múltiples sitios en el espacio de dicha interacción: como transgresora de fronteras nacionales, sobre todo en el sentido de la influencia de la industria musical transnacional y los mercados globales, y como articuladora de escenarios a nivel local, los cuales son construidos bajo determinadas estructuras de poder y de significado.

1.1.5. Patria Román

El trabajo doctoral de Patria Román-Velázquez¹⁰ constituye otra cuota interesante al estudio de las escenas locales de la salsa. Su investigación se concentró en la relación lugares - identidad desde la perspectiva de la construcción de lo que ella denomina “identidades latinas”, a través de los clubes de salsa en Londres. Con base en la consideración de que los lugares sólo pueden ser definidos en función de prácticas sociales y culturales más amplias y desde la observación de las relaciones de poder que operan a un nivel macro, ella exploró la forma en que las leyes británicas de migración, las políticas de otorgamientos de licencias para el funcionamiento de los locales y la variable situación socio-económica y “legal” de los migrantes latinoamericanos influyen la configuración de los lugares donde la salsa es socializada: diferentes identidades latinas de los clubes, corresponderían a la posición diferencial de los grupos de latinos en Londres. Para entender cómo son comunicadas estas identidades, ella analizó los patrones de ubicación de los clubes, su decoración y las estrategias publicitarias. Elaboró, además, el concepto de “rutas y rutinas”, a partir del cual observó los patrones de movimiento de los consumidores/bailarines entre los clubes, en la búsqueda del tipo

⁹ Lise Waxer, Marisol Berríos Miranda, Robin Moore, Juan Flores, Christopher Washburne, Frances R. Aparicio, Wilson A. Valentín Escobar, Catalino „Tite“ Curet Alonso, Steven Loza, Medardo Arias Satizábal, Patria Román Velázquez, Shuhei Hosokawa.

¹⁰ ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. 1999. *The making of latin London. Salsa, music, place and identity*. Ashgate. London; ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. 2002. “The making of a salsa music scene in London” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 259 – 287.

de toma de decisiones respecto a su participación o no en estos espacios y con él, su ubicación dentro de determinadas relaciones de poder sobre las cuales se fundan diversas identidades latinas en Londres. Esta investigación incluye los diferentes aspectos que intervienen en la presencia de la salsa en esta ciudad: la industria global de la música, la migración de latinoamericanos, el interés de los no- latinoamericanos por la salsa y el papel de los empresarios en su difusión.

1.1.6. Francés Aparicio

Francés Aparicio ha sido una de las académicas más destacadas en la investigación de la salsa y la música popular latinoamericana desde la perspectiva de los estudios postcoloniales. En su primera publicación en este campo¹¹, ella ofreció una visión altamente crítica sobre las relaciones entre género, cultura y música popular latina por medio del análisis de textos literarios y musicales. Con el propósito de explorar las formas en las cuales la música negocia los papeles de género, ella se orientó principalmente a la música y la literatura puertorriqueñas, desde donde discutió puntos relacionados con la inscripción de género en ritmos tradicionales como la danza y la plena, la resistencia de la hegemonía en la “africanización” de las formas de baile europeas, la racialización de las mujeres en Puerto Rico y el deseo interracial. Así mismo, analizó la ubicación de la salsa dentro de sus diversas “locaciones sociales y políticas”: como marcador de identidad nacional en Cuba y Puerto Rico, como un sitio para la reafirmación cultural de la diáspora latina en los Estados Unidos y como práctica erotizada y despolitizada dentro de las audiencias anglo. Las representaciones patriarcales de la mujer en los textos de las canciones (la “mujer ausente” y las mujeres negras y mulatas como “comida para ser consumida”) fueron también objeto central de su análisis. En una publicación posterior¹², Aparicio retoma las negociaciones de género en la música salsa y la construcción de identidades transnacionales, a través del análisis de los textos de las canciones y los performances de tres cantantes: La Lupe, La India y Celia Cruz. La participación de las mujeres en la música popular latina, según Aparicio,

¹¹ APARICIO, Frances R. 1998. *Listening to Salsa. Gender, Latin popular music and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan University Press. Hanover.

¹² APARICIO, Frances R. 2002. "La Lupe, la India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 135 – 160

está estrechamente ligada con el surgimiento de la “nueva salsa”, conocida como salsa romántica, una mezcla entre salsa y pop americano que marcó una división con la salsa dura de los 70. Más allá de las fuertes críticas de los salseros tradicionales en contra de esta música, Aparicio ve en ella “la articulación de una nueva latinidad generacional” que ha permitido a los jóvenes latinos en los Estados Unidos expresar sus realidades híbridas, interculturales e interraciales. Es precisamente allí donde muchas de las nuevas cantantes de salsa han tenido una actuación importante. De acuerdo con Aparicio, el trabajo musical de estas salseras ha jugado además un papel fundamental como sitio de resistencia simbólica en contra de la invisibilidad de las mujeres en la historia de la música popular y los discursos homogeneizantes que sobre ellas ha elaborado la industria de la música, manejada principalmente por hombres. Como Aparicio ha demostrado, estas cantantes han logrado cuestionar las representaciones de las mujeres como objetos de deseo mediante su propia presencia como “sujetos o agentes de cultura”. En su obra más reciente, Aparicio y Jáquez¹³ presentan una compilación de artículos desde diversas perspectivas en torno al tema de las migraciones transnacionales de la música popular a lo largo del continente americano y la consecuente producción de significados dentro de sus múltiples sitios de producción y recepción¹⁴.

1.2. Salsa como música popular transnacional

En el debate académico reciente, lo popular se plantea como “una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una comunicación masiva permanente”¹⁵. Según esta visión, las oposiciones moderno/tradicional, culto/popular y

¹³ APARICIO, Frances R. and JÁQUEZ, Cándida F. 2003. "Introduction" in *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York. P.p. 1 – 10

¹⁴ Las contribuciones a este libro fueron hechas por los siguientes autores: Deborah Pacini Hernández, Gema R. Guevara, Marisol Berríos Miranda, James A. Winders, Jorge L. Giovannetti, Paul Austerlitz, Bridget M. Morgan, Juan Zevallos Aguilar, Shannon Dudley, Cándida F. Jáquez, Anthony Macías, Luis A. Ramos García.

¹⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2005. “Ni folclórico, ni masivo. ¿Qué es lo popular?” en *Diálogos de la Comunicación. Revista Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. Edición 17, <http://www.felafacs.org/dialogos-17>, p. 6

hegemónico/subalterno, mantenidas en el discurso académico durante largo tiempo, deben ser entendidas ahora en función de su propia interacción, y no como simples dicotomías bipolares¹⁶. Esto también señala que lo popular implica una construcción relacional compleja y no una posición estática o ahistórica frente a las ideologías hegemónicas. En este sentido, los estudios reseñados arriba constituyen un punto de referencia desde el cual yo he podido entender el desarrollo de la salsa como un producto de la cultura popular del Caribe y Latinoamérica. Ellos revelan la imposibilidad de entender la salsa por fuera de la perspectiva de las dinámicas de las ciudades modernas, de los desarrollos tecnológicos, de las empresas y los mercados culturales a nivel global, o como contraposición unidimensional y homogénea a lo hegemónico y demuestran que la historia de la salsa ha sido configurada en medio de una variedad de discursos urbanos, a veces subversivos, a veces adaptativos, como parte de culturas que se redefinen permanentemente a través de su participación dentro de las industrias de circulación masiva. El surgimiento y desarrollo de la salsa se localizan precisamente en la intersección de tres elementos: los contextos urbanos, los medios de comunicación y los mercados. La salsa nace durante las décadas de 1960 y 1970 en medio del “contexto de migración, urbanización, industrialización y proletarización de la fuerza de trabajo puertorriqueña”¹⁷ en la ciudad de Nueva York. Aunque la migración de puertorriqueños hacia la costa Este de los Estados Unidos comenzó desde finales del siglo XIX, cuando las tropas estadounidenses se tomaron la isla, fue tan sólo en la segunda mitad del siglo XX que tuvo lugar la mayor ola migratoria como consecuencia directa de la crisis económica por la que atravezaba Puerto Rico, particularmente debido a la depresión del sector rural y la escasez de oportunidades de empleo en las áreas urbanas. Esta población migrante que provenía, en su mayoría, de las clases rurales bajas se vió envuelta en procesos de urbanización que la confinaron a las áreas más pobres y excluidas de Nueva York, conocidas como El barrio latino. Por un lado, el Barrio representaba, en ese entonces, la comunidad de migrantes latinos fundada alrededor de fuertes lazos de reciprocidad entre amigos, parientes y vecinos y, por otro

¹⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, p. 192

¹⁷ DUANY, Jorge. 1992. “Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa” in *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Edited by Vernon W Boggs. Greenwood Press. Westport CT., p. 78

lado, era un sector con grandes conflictos sociales donde imperaban la violencia, la pobreza y la marginalidad. Dada la alta movilidad de personas desde Puerto Rico a Nueva York y viceversa, el barrio fue también un punto estratégico para el intercambio de sonidos musicales, dentro del cual se fue configurando una música nueva que buscaba representar la vida urbana de los migrantes. Ellos mezclaron ritmos populares cubanos como el son, la guaracha, el danzón, el mambo y el bolero con ritmos puertorriqueños, especialmente la bomba y la plena, y algunos elementos del jazz y del rock norteamericanos¹⁸, y los convirtieron en forma de expresión de las vivencias del barrio, en canal de denuncia sobre sus condiciones de vida y en símbolo de la clase obrera de origen afro, tanto en Nueva York como en Puerto Rico. Debido a las intensas relaciones comerciales del Caribe con países como Colombia, Venezuela y Panamá, la salsa se extendió a ámbitos urbanos que se asemejaban mucho al barrio latino de Nueva York: sectores deprimidos de la ciudades, cuya población era principalmente de raza negra y clase obrera. Con el tiempo, alcanzó las clases medias intelectuales de izquierda quienes lideraban los movimientos de lucha social de la época y se difundió pronto a otras capas de la sociedad en gran parte de Latinoamérica. En la década de 1980, con el surgimiento de un estilo conocido como “salsa romántica”, cuyo contenido “erótico” y “sentimental”, se diferencia enormemente del carácter político de la “salsa dura” de las décadas anteriores, logra un mercado entre las audiencias de clase alta y raza blanca que inicialmente la rechazaron. En las últimas décadas, la salsa se ha expandido más allá del continente americano y ha consolidado un número significativo de escenas a lo largo y ancho de Europa, Africa y Asia, donde se han generado tipos particulares de producción y recepción¹⁹.

Un aspecto importante de este desarrollo ha sido la interacción entre las dinámicas transnacionales/globales de expansión geográfica y las prácticas locales de apropiación, consumo y significación. A través de la migración de la salsa más allá de las fronteras nacionales, su producción, difusión y consumo se han desplazado hacia una variedad de lugares alrededor del mundo, en el sentido de lo que algunos autores entienden como “procesos de translocación”, los cuales señalan la formación de “una comunidad de locaciones urbanas ligadas por el transporte, las tecnologías de

¹⁸ WAXER, 2002a, Op. cit., p. 5

¹⁹ Ibid., p. 9

comunicación y la economía de mercado internacional”²⁰. Como lo describe Waxer al explicar la difusión de la música antillana (de Cuba y Puerto Rico) en la primera mitad del siglo XX²¹, fueron especialmente los ritmos cubanos –principales predecesores de la salsa- los que empezaron a ser grabados y comercializados por las disqueras estadounidenses en Nueva York y La Habana a finales de la década de 1920 y continuaron siéndolo con éxito creciente durante las tres décadas posteriores. El interés de la industria norteamericana por la música cubana se vió favorecido básicamente por las relaciones económicas y políticas que unieron a Cuba y los Estados Unidos en aquella época. Al mismo tiempo, la proximidad geográfica entre Cuba y Nueva York, la existencia de un mercado potencial en la Latinoamérica de habla hispana y la creciente migración de músicos cubanos hacia los Estados Unidos constituirían, según Waxer, factores decisivos adicionales para que los empresarios estadounidenses promovieran preferencialmente la música cubana.

Los canales de difusión de esta música fueron diversos. En el caso de Cali (Colombia), por ejemplo, el arribo de esta música guarda relación con la historia de los desarrollos comerciales transnacionales que Colombia alcanzó desde finales del siglo XIX, principalmente los contactos en materia comercial con el Caribe y los Estados Unidos, los cuales significaron, a su vez, intercambios culturales entre las ciudades colombianas y diversas localidades urbanas en Latinoamérica y el Caribe. Waxer²² y Arias²³ muestran cómo la música cubana se dió a conocer en Sudamérica gracias a los discos llevados por los marineros provenientes de Nueva York y el Caribe, quienes atracaban en la Costa Pacífica, en los puertos de Buenaventura, Guayaquil y Lima. Estos autores ilustran, en particular, cómo la tecnología de la música grabada constituyó un elemento preponderante en las formas de recepción y consumo local. Los discos adquirieron estatus de objetos de prestigio debido a su conexión con otras localidades y otras formas de vida y, de esta manera, llegaron a ocupar un lugar primordial dentro de la cultura popular caleña, aún por encima de la música en vivo. Así mismo, la radio jugó

²⁰ SANTOS FEBRES, Mayra. 1997. “Salsa as Translocation” in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz. Duke University Press. Durham and London. p. 180

²¹ WAXER, Lise. 2002a, Op. cit., p. 47 - 50

²² WAXER, 2002c., Op.cit., p. 219 - 245

²³ ARIAS SATIZÁBAL, Medardo. 2002. “Se prohíbe escuchar salsa y control: When salsa arrived in Buenaventura, Colombia” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 247 - 258

un papel fundamental debido a que las estaciones locales reproducían la música grabada, pero también porque los radio-oyentes en la Costa Atlántica colombiana e incluso, en algunas ciudades del interior del país como Medellín, pudieron acceder a las transmisiones en vivo de la radio cubana por medio de los aparatos de onda corta. De otro lado, como anota Waxer, el cine ayudó a fortalecer el reconocimiento de los músicos en las décadas de 1940 y 1950 y sirvió como una herramienta para el incremento de su popularidad y la expansión de su música y sus estilos particulares de baile. Lo mismo harían las giras y conciertos de los músicos por los diferentes países. En las décadas posteriores, el nacimiento de la salsa marca cambios en las formas de producción y circulación, principalmente en razón a la tecnología moderna del estudio de grabación. La salsa es, en la opinión de muchos, “una creación de la industria musical comercial de Nueva York [y sobretodo,] una creación de la Fania Records”²⁴, pues esta disquera no sólo se encargó de promocionar a los artista sino que ejerció control sobre casi todos los aspectos de la industria de la salsa, especialmente en relación con los contratos de grabación, la organización de los conciertos y la programación radial²⁵. “Con el advenimiento de la Fania Records en los últimos años de la década de 1960 y su agresivo empuje dentro de los mercados sudamericanos durante los años de 1970, las grabaciones de salsa llegaron a ser fácilmente disponibles como redes de distribución doméstica”²⁶, lo que le restaría importancia a la distribución a través de los puertos marítimos. En el caso de la salsa, el cine sirvió también como un elemento de difusión. Cabe recordar, por ejemplo, el fuerte impacto que tuvo la película “Nuestra Cosa Latina” en 1971, la cual mostraba escenas del concierto más memorable de las estrellas de la Fania en Nueva York junto con imágenes del Barrio Latino. “Esta llegó a ser la primera película acerca de los latinos y su música, y presentó como protagonistas a los miembros de la Fania All-Stars y a otros músicos reconocidos”²⁷

En la década de 1980 la industria del world beat music toma fuerza. Esta categoría dentro de la industria musical es definida por Pacini como “una subserie del world music que incluía estilos para las pistas de baile urbanas [...], originadas en

²⁴ GERARD, Op. cit., p. 10

²⁵ WASHBURNE, Christopher. 2002. “Salsa Romántica: An Analysis of Style. in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P. 102

²⁶ WAXER, 2002a, Op. cit., p. 77.

²⁷ GERARD, Op. cit., p. 10

contextos del tercer mundo [...], productos altamente hibridizados de cross-fertilización entre estéticas del tercer mundo y tecnologías y estilos del primer mundo, especialmente el rock”²⁸. En el ámbito de la producción transnacional, mientras la música salsa fue ignorada por la industria del *world beat music* en los Estados Unidos durante esta década -pese a poseer los méritos para ser parte de él-, las grandes compañías multinacionales de la música comenzaron a crear sus propias divisiones de música latina y apuntaron con fuerza hacia el público hispano en el esfuerzo por ampliar sus mercados, promoviendo y controlando la producción y difusión de la salsa. Fue tan sólo a finales de la década de 1990 que la música cubana empieza a abrirse un lugar entre las audiencias del *world beat music* con el lanzamiento del trabajo de Buena Vista Social Club, el cual generó gran interés por otros ritmos latinos entre el público anglo²⁹.

De esta manera, la tecnología moderna, los medios masivos y la economía de mercado internacional han sido factores determinantes para el desarrollo de la salsa en los diferentes escenarios del mundo, aún siendo una música que, sobretodo en sus inicios, era portadora de un claro contenido político, de resistencia y denuncia, siendo rechazada por las élites en diversos contextos nacionales. Estos factores han intervenido la historia de la salsa fundamentalmente en dos sentidos: De un lado, ellos han limitado la independencia de los artistas en la elaboración musical y la participación del público en la toma de decisiones acerca del tipo de música que se produce, pero, de otro lado, ellos han facilitado enormemente su expansión transcultural³⁰ y, con ella, la producción y difusión de significados en un sinnúmero de localidades. “La mercantilización de la música popular latina es el resultado de la privatización de la cultura en un mercado global que pone a disposición esta música a través de las fronteras culturales, socioeconómicas y raciales”³¹.

²⁸ PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. 2003. “Amalgamating musics. Popular music and cultural hybridity in the Americas” in *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York. p. 19

²⁹ Ibid, p. 24

³⁰ SANTOS FEBRES, Op. cit., p. 177

³¹ APARICIO Y JÁQUEZ, 2003, Op. cit., p. 1

1.3. Hacia una definición de Salsa

Desde la antropología y la etnomusicología, la salsa ha sido entendida como una práctica que incluye la elaboración de una variedad de significados dentro de contextos culturales de producción y consumo diversos. Waxer define la salsa como “un estilo musical [...], una forma social y cultural de ver el mundo (concepto) que está unida a la práctica (elaboración) a través de la creación y recepción de sonido musical [...] Estilo y significado son contingentes a procesos históricos locales”³². La forma en que la salsa adscribe significado varía de acuerdo a las relaciones sociales y de poder que definen su producción y consumo. En este sentido, Aparicio sostiene que “la pluralidad ideológica (no pluralismo) y los significados múltiples de la salsa pueden ser localizados en los múltiples textos y discursos que la música en sí misma produce y provoca y en su circulación como texto cultural”³³. Así, la salsa constituye un lugar para los procesos de producción y negociación de la cultura, los cuales involucran la generación y re-elaboración de narrativas sobre identidad nacional, diáspora, clase, género, raza y etnicidad. A continuación presentaré algunos ejemplos relativos a estos procesos, los cuales han sido estudiados en los últimos años y que hacen parte de la literatura ya mencionada.

1.3.1. Identidad Pan-latina, Nacionalismos, Diáspora

Como una música que inicialmente fue identificada con las culturas al margen de la sociedad dominante, la salsa se convirtió en un sitio de resistencia y manifestación política no sólo para los puertorriqueños sino también para las diferentes comunidades a lo largo de América Latina que vivían bajo similares condiciones de opresión y dominio en los años de 1960 y 1970. “Para los puertorriqueños, pero también para los Latinos, en general, la música avanzó en la forma en que lo hizo debido a que la salsa representó un tipo de liberación de las presiones culturales y políticas que ellos experimentaron

³² WAXER, 2002b, Op.cit., p. 6

³³ APARICIO, 1998, Op.cit. p. 78

durante esta época”³⁴. Bajo estas circunstancias, la salsa creó un sentido de comunidad transnacional fundada en su identificación con causas políticas particulares que no se limitaron a Nueva York y Puerto Rico, sino que abarcaron otros contextos locales latinoamericanos y, por esta vía, generó un sentido de identidad pan-latina expresado en las letras de las canciones que prevalece hasta hoy, a pesar de la gran heterogeneidad cultural que de hecho existe en Latinoamérica y el Caribe.

Sin embargo, en medio de su producción y circulación transnacional, la salsa ha jugado también un papel importante en la articulación de nacionalismos³⁵, los cuales se basan en los discursos acerca de su propiedad cultural, orígenes y definición. Expresados en la confrontación entre Cuba y Puerto Rico, estos discursos son elaborados por músicos, audiencias y académicos desde dos posiciones diferentes: De un lado, existe una percepción difusionista que ubica a Cuba como centro de expansión de la salsa y que la define exclusivamente como música afrocubana. Desde esta perspectiva, “los cubanos han insistido en que la música salsa fue una mercancía creada por la industria de la música anglo, en un tiempo en que los músicos cubanos no podían participar en su desarrollo, y que se trata básicamente de música y ritmos cubanos reciclados y empacados para la distribución internacional”³⁶. Del lado opuesto, los puertorriqueños sostienen que la salsa no es música cubana, sino la mezcla de diversas tradiciones musicales elaborada en Nueva York al interior de la comunidad de migrantes puertorriqueños. A esta visión se adhieren quienes intentan reconocer los intercambios y aportes provenientes de otras tradiciones musicales nacionales de Latinoamérica y el Caribe (principalmente Puerto Rico, pero también Venezuela, Panamá y Colombia)³⁷ y quienes, a su vez, sustentan la separación entre salsa y música cubana en razón de diferencias “estilísticas e ideológicas”. Por ejemplo, Waxer describe esta diferenciación con base en los planteamientos de Berríos Miranda: “La salsa usa secciones de percusión y trompetas más largas que sus antecesores cubanos. Los

³⁴ BERRÍOS MIRANDA, Marisol. 2004. „Salsa Music as Expressive Liberation“ in *Centro Journal*, Vol. XVI, N° 002. City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños. New York. P. 160

³⁵ Ibid, p. 4

³⁶ APARICIO, 2002, Op.cit., p.154

³⁷ BERRÍOS MIRANDA, Marisol. 2003. “Con sabor a Puerto Rico. The reception and influence of puerto rican salsa in Venezuela” in *Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York. P. 48

arreglos son más agresivos y en la salsa dura clásica de los años de 1960 y 1970, las líricas se refieren a un medio social y cultural diferente de Cuba”³⁸.

El aspecto central aquí es la capacidad de la salsa para articular procesos locales de construcción de identidad nacional, aún siendo una música popular de carácter transnacional. En el caso de Puerto Rico, fue precisamente su expansión internacional la que llevó a su aceptación como símbolo nacional principalmente en el sentido de expresión anti-colonial, luego de que fuera rechazada por mucho tiempo por la élites de raza blanca. Aunque la salsa llegó a ser un marcador de raza y clase en Puerto Rico en los años de 1980 con la dicotomía *cocolo-rockero*, basada en el gusto musical de los jóvenes³⁹, fue su posterior reconocimiento como emblema de Puerto Rico en España lo que “señaló la creciente aceptación de este estilo entre el sector dominante y oficial de la isla, una actitud que pudo haber sido impulsada por el cambio racial y de clase de sus nuevos intérpretes”⁴⁰. Pero la salsa también ha constituido un espacio para la construcción de nación al interior de la diáspora. Resulta interesante, por ejemplo, cómo los artistas cubano-americanos antirevolucionistas reconstruyen la historia cubana, homogenizando la cultura nacional previa a la revolución, negando sus conflictos y apelando a un fuerte nacionalismo basado en la nostalgia de un pasado lejano, a través de la música y las letras de las canciones⁴¹. O cómo, en el caso de la diáspora puertorriqueña, la figura del cantante Héctor Lavoe, posterior a su muerte, es convertida en símbolo de una identidad nacional extendida más allá de las fronteras geopolíticas de Puerto Rico, a través de la reafirmación de la “identidad trans-Boricua” como parte de esa idea de nación puertorriqueña⁴².

³⁸ WAXER, 2002 b, Op.cit. p. 5

³⁹ APARICIO, 1998, Op.cit. p. 69

⁴⁰ Ibid, p. 73

⁴¹ GUEVARA, Gema R. 2003. “La Cuba de Ayer y de Hoy. The politics of music and diaspora” in *Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York. P. 34

⁴² VALENTÍN ESCOBAR, Wilson A. 2002. “El hombre que respira debajo del agua: Trans-Boricua memories, identities and nationalisms performed through the death of Héctor Lavoe” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 161 – 186

1.3.2. Género, Raza, Etnicidad

Pero las confrontaciones acerca de la propiedad cultural de la salsa también han incluido la elaboración de discursos de género, raza y etnicidad. La diferenciación de género se refleja fundamentalmente en la pugna entre la *salsa dura* y la *salsa romántica o monga*. “Este binario se refiere a la diferencia en sonidos, estilos y contenidos representados por la salsa de los años de 1970 y su continuación en los años de 1990, y la emergencia de la salsa romántica desde la década de 1980 con sus arreglos y sonoridad particulares que han sido considerados como homogenizados, despolitizados y, finalmente, feminizados”⁴³. En la salsa dura, las construcciones de género se orientan a la configuración de hipermasculinidad en el contexto de la situación política de la comunidad puertorriqueña en Nueva York, la cual involucra “una subjetividad masculina violenta de tipo colectivo, articulada en oposición y resistencia a las formas de colonización y opresión social que despojaron a los hombres puertorriqueños en la diáspora de su agencia cultural, social y económica”⁴⁴. Las expresiones de violencia en contra de las mujeres, tan comunes en los textos de las canciones de salsa dura como las expresiones nacionalistas, hacen parte de estos mecanismos de compensación a nivel cultural, en los que género es empleado como herramienta para expresar diferencia racial y étnica y, en este sentido, para crear oposición frente al poder hegemónico. Lo que ocurre con la aparición de la salsa romántica es una resignificación de los contenidos de raza y clase, motivada por la búsqueda de nuevas audiencias por parte de la industria de la música, la cual “debilitó y neutralizó la reafirmación política, social y cultural de la salsa” en la medida en que integró la balada en su estructura musical y cambió el sentido de las líricas alrededor de historias que hablaban de las relaciones heterosexuales.

Aparicio explica que uno de los puntos centrales en la discusión sobre género en la salsa ha sido la invisibilidad de las mujeres en los ámbitos de su desarrollo e industria musical, y por lo tanto, en las narrativas que conforman su historia⁴⁵. La salsa ha sido un

⁴³ MANUEL, Peter. 1991. „Latin Music in the United States: Salsa and the Mass Media“. *Journal of Communication* 41(1): 104-16 citado por APARICIO, 2002, Op.cit. p. 137

⁴⁴ Ibid., 138

⁴⁵ APARICIO, 2002, Op.cit. p. 137

espacio predominantemente masculino y el escaso reconocimiento que las mujeres han recibido ha estado relacionado con “los códigos generales de patriarquía y dominio masculino en las culturas latinoamericanas, los cuales han operado tradicionalmente para evitar que las mujeres asuman roles públicos como performers”⁴⁶. Salseras como La Lupe, La India y Celia Cruz han logrado sin embargo abrir un espacio a través del cual ellas han desempeñado un papel central en la elaboración de la salsa como sitio para la elaboración de resistencia femenina. Ellas han cuestionando, a través de su propia puesta en escena, los cánones de feminidad y las construcciones sexistas del discurso oficial en la salsa, donde las mujeres han sido vistas solamente como figuras ausentes y “objetos de deseo masculino”. En los años de 1990, se comenzó a desarrollar una mezcla de salsa con otros ritmos como hip hop, reggae y soul, con la cual las salseras de la nueva generación (La India, Brenda K. Starr, Corinne, Lisette Meléndez) han llegado a ser reconocidas. Como continuación de la salsa romántica de los años de 1980 con elementos adicionales del pop norteamericano, esta nueva salsa ha sido sometida a fuertes críticas por los salseros tradicionales. Sin embargo, el valor de esta música está en que ha servido como forma de expresión para los migrantes latinoamericanos de la segunda generación en los Estados Unidos, quienes han podido “reafirmar sus propias identidades nacionales y, simultáneamente, moverse a través de las fronteras culturales, raciales, musicales y lingüísticas”⁴⁷.

Raza y etnicidad también han sido elementos de continua negociación en la salsa. Además de las narrativas de raza que han acompañado su desarrollo en localidades como Nueva York, el Caribe y Latinoamérica, a las cuales ya he hecho referencia, otras construcciones raciales y étnicas, muy ligadas con identidades nacionales, han estado igualmente involucradas con aspectos de autenticidad y propiedad cultural en el ámbito de su expansión transnacional. Un caso muy particular es el de la Orquesta de La Luz⁴⁸, que se inició a mediados de los años de 1980 y se desintegró en 1997. Conformada en su totalidad por músicos japoneses, esta banda resignificó la salsa a través de un discurso de universalidad que se basó en su des-etnización en dos sentidos: 1) Por un

⁴⁶ WAXER, 2002a, Op.cit. p. 25

⁴⁷ APARICIO, 2002, Op.cit. p. 143

⁴⁸ HOSOKAWA, Shuhei. 2002. “Salsa no tiene fronteras. Orquesta de la luz and the globalization of popular music” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York. P.p. 289 – 311

lado, eliminó sus contenidos políticos en tanto se mantuvo distante de las realidades de la comunidad latina, en otras palabras, de la problemática del Barrio y todo lo que ella representaba, y 2) se mantuvo al margen de cualquier relación con la salsa romántica, tanto en los textos de las canciones, como en el aspecto de sus arreglos musicales. Hosokawa afirma al respecto: “Tanto la política como el sentimentalismo parecen estar estrechamente asociados con la particularidad étnica para el grupo japonés. La Orquesta de la Luz, en cambio, despolitiza así como también deserotiza la salsa para los propósitos de recepción internacional”⁴⁹. Mediante los textos de sus canciones, su propuesta discursiva estuvo orientada a la internacionalización de la salsa, la validación de su propiedad cultural a pesar de las diferencias étnicas con la comunidad latina, pero al mismo tiempo estuvo fuertemente comprometida con un proceso de etnización que reafirmaba su propia identidad como orientales. Además de los textos de las canciones, un elemento clave de esta reafirmación estaba relacionada con su fisicalidad, con su apariencia física que evocaba una diferenciación en términos de raza. “Un aspecto notable de su éxito es que son más sensibles a una “diferencia” que es menos audible que física”⁵⁰.

⁴⁹ Ibid., p. 294

⁵⁰ Ibid., p. 297

2. MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

Con base en las ideas presentadas en el capítulo anterior, emprendí la elaboración de un diseño de investigación que me sirviera de guía general para abordar el tema de la salsa en Viena, antes de iniciar el trabajo de campo. Este diseño incluyó el planteamiento del problema, la definición de los conceptos básicos de mi trabajo (consumo, identidad y representación) y la determinación de las estrategias metodológicas particulares. Aunque con ello, yo buscaba fijar un ordenamiento previo de las ideas y los procedimientos, este plan estuvo siempre sometido a un proceso de re-definición y a cambios en el transcurso de la investigación. Por un lado, ésto me brindó un sistema de referencia con el cual yo pude organizar mis observaciones en terreno y, por otro lado, fue lo suficientemente flexible para la reflexión y evaluación del trabajo en sus diferentes fases y, en este sentido, me facilitó la toma de decisiones en cuanto a la inclusión o exclusión de ciertas herramientas conceptuales y metodológicas y/o sus cambios a lo largo de la investigación. En este capítulo presento el producto final de este proceso.

2.1. Problema de Investigación

Los primeros indicios de la presencia de la salsa en Viena los encontré en la internet. Las páginas electrónicas de los clubes, además de una página dedicada exclusivamente al movimiento salsero en Austria -la cual presenta toda la información sobre los eventos más recientes y las noticias de actualidad en la escena regional-⁵¹, me señalaron la

⁵¹ www.floridita.at, www.clubhabana.at, www.nuevavistaclub.com, www.salsaaustria.com

existencia de ciertos espacios donde la música del Afro- Caribe y Latinoamérica es ofrecida y puesta en circulación en Viena. La salsa cuenta aquí con un escenario y un público. Ella forma parte central de la oferta de los locales y es consumida entre un grupo específico de personas quienes asisten regularmente a los cursos y llenan las discotecas latinas cada fin de semana. Desde el inicio de mi trabajo, la presencia de la salsa y la existencia de los diversos ámbitos a través de los cuales ella es socializada en Viena me indicaron una asociación con una dimensión global, es decir, con un sistema de redes transnacionales, el cual establece los canales de su circulación e influye, a su vez, los contextos y las estrategias particulares de producción y distribución a nivel local. Como los estudios arriba reseñados lo demuestran, migración, industria musical, medios de comunicación y transporte juegan un papel importante en la llegada de la salsa y la consolidación de las escenas, pero también la forma en que ella es significada por los actores locales a través de formas particulares de apropiación y uso. La ubicación del consumo de salsa en Viena como punto de intersección de lo global con lo local me llevó a pensar en las formas en que la diferencia es construída y representada precisamente allí donde esa intersección tiene lugar. *De esta manera, el problema de este trabajo está dirigido a descubrir qué conceptos, ideas o imaginarios sobre la diferencia son escritos y cómo son escritos a través del consumo de salsa en Viena, entendido éste como un sitio de interacción de las dinámicas globales con las demandas y ofertas locales.* En otras palabras, la naturaleza y el carácter de esta práctica y su influencia en la construcción de diversas identidades y representaciones en los ámbitos en los que ella es ofrecida y consumida por los participantes en la escena. A partir de aquí se derivan otras preguntas: ¿Cómo se ubica el fenómeno de la salsa en Viena dentro del contexto de las prácticas de producción de significado a nivel global?, ¿De qué forma el consumo de salsa involucra procesos de construcción de identidad en Viena?, ¿Cómo se resignifica la salsa en Viena como producto transcultural?, ¿Cuáles son las características de la escena local?, ¿Cómo se estructuran las formas de representación de la identidad “latina” alrededor del consumo de salsa en Viena?, ¿Qué papel juegan estas representaciones en la construcción de discursos de género, raza y etnicidad?

En vista de que el problema y las preguntas de investigación giran en torno a la relación consumo-identidad-representación, es necesario definir cada uno sus

componentes con el fin de establecer los constructos básicos del presente trabajo de grado y, de esta forma, ubicarlos dentro de los planteamientos teóricos de la antropología.

2.2. Consumo, Identidad y Representación

Primero me referiré al consumo como práctica social ligada a la construcción de identidad y posteriormente intentaré ubicar la producción y el consumo de bienes culturales en el marco de los procesos globales que se relacionan con la cultura. Finalmente, presentaré algunas líneas en torno a la relación representación, lenguaje y significado.

2.2.1. Consumo, habitus y estilos de vida

Recientemente, la antropología ha estudiado la relación entre los mercados globales y la cultura, en especial, los procesos de construcción de identidad a través del consumo. Según Friedman, aunque por mucho tiempo el consumo fue visto exclusivamente desde la perspectiva económica y no como un fenómeno social, los nuevos enfoques han sido orientados hacia su adscripción dentro del proceso de reproducción social, pero en el plano de la cultura. El consumo es visto desde “una estructura motivacional [...], la cual no es una función de la economía en todo el sentido del término”, sino que se relaciona con las formas en que el deseo es *socialmente* construido⁵². Definido como un aspecto dinámico de la formación de la personalidad⁵³, el deseo se manifiesta en las estrategias que los individuos adoptan para la apropiación de sus “espacios de existencia”, ésto es, en la selección y elaboración de estilos potenciales de vida. De esta manera, el consumo integra proyectos de auto-identificación que pueden constituir “un acto consciente, una afirmación de la relación entre el yo y el mundo o pueden ser una aspecto que garantiza la vida diaria, es decir,

⁵² FRIEDMAN, Jonathan. 1994a. “Introduction” in *Consumption and Identity*. Hardwood Academic Publishers. Chur, p. 16

⁵³ FRIEDMAN, Jonathan. 1994b. *Cultural Identity and Global Process*. Sage Publications. London. p. 103

una identidad predefinida y completamente socializada”⁵⁴. La idea detrás de este planteamiento es simple: Se es lo que se consume. “El consumo dentro de las relaciones del sistema mundo es siempre un consumo de identidad, canalizado por una negociación entre la autodefinición y el conjunto de posibilidades ofrecidas por el mercado capitalista”⁵⁵. El tipo de identidad que resulta de este consumo es, entonces, uno exclusivamente propio de la modernidad y, por tanto, no es universal. Él nace de la separación entre lo público y lo privado y se caracteriza por su ambivalencia de cara a los asuntos de autenticidad en el acto de identificación, en la medida que implica la apropiación de símbolos que, por un lado, definen a los individuos pero que, por otro lado, ellos no producen por sí mismos, sino que obtienen en el mercado. Bourdieu ha desarrollado el concepto de *habitus*, con el cual es posible entender cómo se estructuran los estilos de vida en el consumo de bienes materiales y, de esta forma, cómo operan los procesos de diferenciación. “El *habitus* es principio creador de formas de práctica objetivamente clasificatorias y sistema clasificatorio de esas formas. En la relación de estas dos capacidades, las cuales definen el hábito: por un lado, la creación de formas clasificatorias de práctica y obra, y la diferenciación y valoración de formas y productos (*gusto*), se constituye *el mundo social representado*, en otras palabras, el espacio de los estilos de vida”⁵⁶. Dentro de su modelo del espacio social, el *habitus* actúa como mediador entre la estructura y la práctica, es decir, entre la posición en el espacio social que es el resultado de la disponibilidad y acceso a los medios del poder y el estilo de vida como espacio de representación simbólica. Él es el conjunto de las disposiciones internalizadas de la sociedad. Como parte de los estilos de vida, el gusto es expresado a través de la práctica del consumo y juega un papel importante en la elaboración de distinción y diferencia. “El gusto es el principio de todo aquello que uno tiene –personas y cosas-, como de aquello que uno es para los demás, aquello con lo cual uno mismo se clasifica y es clasificado por otros. Las expresiones de gusto e inclinación (es decir, las preferencias expresadas) son la confirmación práctica de una inevitable diferencia”⁵⁷. De esta manera, el consumo puede interpretarse desde Bourdieu como la apropiación

⁵⁴ Ibid., p. 151

⁵⁵ Ibid., p. 104

⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. 1987. Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main. p. 277 - 278

⁵⁷ Ibid., Op.cit., 104 - 105

diferencial del capital simbólico a través de la cual las clases se incorporan a la reproducción social según disposiciones sociales específicas (habito), alrededor de las cuales ellas organizan sus comportamientos y sus mecanismos de distinción. Aunque esta forma de ver el consumo, el gusto y los estilos de vida está orientado al examen de la distinción de clase en la sociedad, resulta pertinente para establecer claridad en el punto de que el consumo es un proceso social que responde pero que a la vez genera relaciones sociales.

2.2.2. *Creolización e Hibridación*

Sin embargo, el consumo así definido dice muy poco de lo que pasa cuando los objetos de consumo están ligados a un cantidad de localidades diferentes a través de las redes de la globalización. Para entender cómo opera el consumo transcultural, es necesario ubicar las prácticas de consumo dentro del escenario de las complejas relaciones que caracterizan las dinámicas y los flujos transnacionales. Uno de los aspectos que me parecen importantes de resaltar aquí es que la globalización motiva procesos por los cuales los bienes adquieren nuevos usos y significados cuando son consumidos en contextos diferentes a los de su producción⁵⁸. Estos procesos son relacionados en la literatura antropológica como parte dinámicas más amplias de combinación y mezcla y expresados bajo diferentes términos, tales como *mestizaje*, *sincretismo*, *creolización* e *hibridación*⁵⁹. Estos dos últimos me parecen especialmente útiles para el entendimiento del consumo transcultural y su conexión con aspectos de identidad y representación y por esta razón creo que es indispensable saber específicamente a qué se refieren.

Hannerz plantea los conceptos de “*creole culture*” y “*creolización*” como metáfora para entender la mezcla cultural. En la lingüística, este término es utilizado para denominar el producto de intercambios, préstamos y combinación de elementos entre dos unidades idiomáticas diferentes y, en este sentido, al nivel de los procesos que estudia la antropología, este término señala situaciones de encuentros entre grupos

⁵⁸ BREIDENBACH, Joana und ZUKRIGL, Ina. 2000. *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg

⁵⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1995. „*Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*“. University of Minnesota Press. Minneapolis. p. xxxii - xxxvii

culturalmente diferentes, tales como la colonización, y sus productos. Las mezclas culturales, según Hannerz, contradicen ciertas corrientes del pensamiento antropológico que intentan entender la cultura a partir de paradigmas de homogeneidad, pureza y cohesividad no sólo porque en efecto evidencian el carácter heterogéneo e “impuro” de la cultura, sino porque reflejan las potencialidades de ese carácter en la producción y reproducción de los grupos sociales. “Los conceptos creolistas sugieren que la mezcla cultural no es necesariamente anormal, de segunda categoría, indigna de atención, o un asunto fuera de lugar. [...] ‘creole’ tiene connotaciones de creatividad y de riqueza de expresión”⁶⁰, las cuales deben ser reconocidas y analizadas en medio de las interacciones centro-periferia. Desde esta perspectiva, Hannerz define creolización a partir de tres elementos: diversidad, interconectividad e innovación⁶¹. La diversidad se refiere, según Hannerz, al encuentro de tradiciones diferentes ligadas a distinta localidades espaciales y temporales, las cuales no representan unidades culturales homogéneas o puras, sino que difieren en su proveniencia en el momento de la creolización. La interconectividad se relaciona con la idea sobresimplificada a manera de constructo según la cual existe un continuum cultural entre el “centro” y la “periferia” que se funda en la interacción histórica de diversas formas de significados dentro de una “economía política de la cultura” basada en las desigualdades del poder y en el acceso diferencial a los recursos materiales. En la práctica real, aclara Hannerz, la coexistencia de diversos continuums creoles, más que el desarrollo de un único continuum, es más común. Y finalmente, la innovación alude al acto creativo involucrado en dicha interacción. “En general, a lo largo del continuum, la gente es situada diferencialmente y de manera compleja en el movimiento de diferentes situaciones, mezclándose y observándose los unos a los otros. [...] Los procesos culturales de creolización no son solamente una materia de constante presión desde el centro hacia la periferia, sino una interacción más creativa”⁶². Como lo afirma Canclini, Hannerz utiliza estos términos básicamente para denominar los ‘procesos de confluencia cultural’ caracterizados ‘por la desigualdad en poder, prestigio y recursos

⁶⁰ HANNERZ, 1996. Op. Cit., p. 66

⁶¹ HANNERZ, 1996. Op. cit., p. 67

⁶² Ibid., Op.cit. 1996., p. 68.

materiales'⁶³. Aunque algunos autores como Friedman critican este planteamiento por considerar que se basa en un entendimiento esencialista de la cultura “como texto, como sustancia, es decir, que tiene propiedades que pueden ser mezcladas o combinadas con otras culturas”⁶⁴, creo que el paradigma de la creolización ofrece un modelo útil para entender los efectos del consumo en el plano las relaciones transnacionales y de las nuevas formas de organización de la diversidad cultural. A diferencia del paradigma de la homogenización que vé en el consumo un fenómeno que desaparece las diferencias culturales y a los consumidores como receptores pasivos de los mensajes y la leyes del mercado, la creolización se asienta sobre la participación creativa de los consumidores en la resignificación de los objetos de consumo de acuerdo con las demandas generadas en medio de sus propios sistemas de significado⁶⁵. Debido precisamente a que soy escéptica a los esencialismos y que entiendo la cultura y la identidad como procesos en continua contrucción y no como entidades fijas formadas por un conjunto de características dadas e inmutables, pienso que las mezclas culturales no pueden ser reducidas a la fusión de elementos puros, sino que deben ser entendidas como lugar de colisión, de profundas contradicciones y de constante negociación cultural. A este respecto, la discusión presentada por García Canclini alrededor del concepto de hibridación en la nueva versión de la introducción de “*Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*”⁶⁶ es bastante directa e ilustrativa. Como respuesta a las críticas que éste ha suscitado por su significación como un término-metáfora proveniente de la biología y su presunta asociación con aspectos de pureza y homogenidad, Canclini ofrece un concepto de hibridación que se adapta a una idea más dinámica y menos esencialista de la cultura. Hibridación es definida por García Canclini como el conjunto de “procesos socio-culturales en los cuales estructuras o prácticas discretas [las cuales son el producto de previas hibridaciones y no puntos de origen puros], previamente existentes de manera separada, son combinadas para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”⁶⁷. Aunque García Canclini reconoce el uso de

⁶³ GARCÍA CANCLINI, 1995. Op. Cit., p. xxxiii

⁶⁴ FRIEDMAN, 1994b, Op. cit., p. 208

⁶⁵ HOWES, David. 1996. “Introduction. Commodities and cultural borders” in *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*. Edited by Howes. Routledge. London and New York, p. 5-8

⁶⁶ GARCÍA CANCLINI, 1995, Op. Cit xxiii - xlvi

⁶⁷ Ibid., Op. Cit. 1995. p. xxv

términos tales como mestizaje, sincretismo y creolización para denominar los procesos de mezcla cultural, prefiere el empleo del término *hibridación* debido a que éste resulta más inclusivo de los procesos sociales posmodernos y modernos en los cuales los medios de comunicación, las tecnologías y las dinámicas urbanas tienen un papel preponderante en la generación de híbridos culturales. Adicionalmente, el concepto implica un entendimiento particular de la identidad que desafía y pone fin al paradigma de las unidades “puras”, “auténticas” y “autocontenidas” y se dirige más hacia la heterogenidad cross-cultural generada en los circuitos transnacionales. Especialmente, en medio de la globalización –explica García Canclini- el contacto le ha restado fuerza a aquellas unidades y ha intensificado los procesos de hibridación a través de la producción y el consumo, en una variedad de formas, en el contexto de condiciones sociales e históricas específicas. “Los procesos de globalización acentúan el contacto cross-cultural en la medida en que crean mercados mundo para el dinero y los bienes materiales, los mensajes y los migrantes. [...] A las modalidades clásicas de fusión derivadas de las migraciones, los intercambios comerciales y las políticas de integración educativa promovidas por los estados-nación, se adhieren ahora las mezclas generadas por las industrias culturales”⁶⁸. Este punto me parece importante porque llama la atención sobre el papel que representa la inclusión moderna de los productos de la cultura popular dentro de los canales de circulación de masas y cómo el tipo particular de producción y consumo moderno ha sido fundamental en el establecimiento de nuevas interacciones cross-culturales y, por consiguiente, en la generación de híbridos. No obstante, las formas de conexión de lo tradicional y lo moderno, de lo popular y lo hegemónico sobre la base de esos mercados mundo, son altamente variables, como lo son las formas de los contactos y las múltiples dinámicas del poder allí involucradas. La hibridación no puede ser vista como un proceso unilineal que lleva a un único tipo de efecto o resultado. Al igual que Hannerz, García Canclini también enfatiza la complejidad y multilinealidad de la hibridación en la globalización y señala que aunque los diversos sistemas de producción y consumo en medio de los cuales la hibridación tiene lugar pueden efectivamente facilitar y llevar a la fusión cultural, un efecto contrario es igualmente posible. En estos casos, la hibridación puede generar

⁶⁸ Ibid. Op. Cit. 1995. p. xxxv

respuestas de rechazo, las cuales se aferran a identidades de tipo local y discreto, convirtiéndose en un lugar de contradicción, lucha y resistencia. El aspecto central que deseo resaltar aquí es que la hibridación no es un proceso ahistórico sino que es el resultado de la intervención de múltiples fuerzas y elementos nacidos en medio de relaciones sociales y de poder particulares, las cuales desencadenan diversos procesos de mezclas y fusiones. Es por ésto que la producción y el consumo transcultural como sitios en donde la hibridación se desarrolla, ofrecen escenarios perfectos para examinar cómo se generan significado y representación al interior de los procesos de negociación y de lucha de cara a la diferencia en el contexto de los encuentros globales.

2.2.3. *Representación, lenguaje y significado*

En este sentido, me interesa ahora volver al tema del consumo para examinar los mecanismos por los cuales él interactúa con la representación y la identidad al nivel de la producción y circulación de significado al interior de los circuitos culturales⁶⁹. En la medida en que el consumo consiste en la apropiación e incorporación cultural de los bienes u objetos en la vida diaria, constituye también un medio para la constante producción de significado y, por lo tanto, para la elaboración de formas específicas de representación necesarias en la formación de las identidades. De esta manera, el uso y el consumo actúan como prácticas significantes a través de las cuales ciertos conceptos o ideas acerca del mundo son representadas. Representación, según Hall, “es la producción de significado a través del lenguaje”; ella “es una parte esencial de los procesos por los cuales el significado es producido e intercambiado entre miembros de una cultura. Ella involucra el uso del lenguaje, de signos e imágenes los cuales representan las cosas.”⁷⁰ Hall identifica dos sistemas de representación en los procesos de conexión del significado y el lenguaje con la cultura. Por un lado, una serie de correspondencias entre las cosas del mundo real y los sistemas de conceptos. Por otro lado, una serie de correspondencias entre el sistema de conceptos y un conjunto de signos los cuales representan esos conceptos. Esta relación entre cosas (personas,

⁶⁹ HALL, Stuart. 1997. “Introduction” in *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London. p. 1 - 11

⁷⁰ HALL, Stuart. 1997. “The Work of Representation” in *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London p. 15 - 16

eventos) – conceptos – signos constituye la base de la producción de significado. El significado, asegura Hall, es el producto de convenciones sociales, culturales y lingüísticas, códigos de significados que forman la cultura y, en ese sentido, no es inherente a los objetos que él denomina, sino que es construido a través de prácticas que le dan significado a esos objetos⁷¹. Para dilucidar el cómo de la representación de significado a través del lenguaje, Hall presenta tres enfoques teóricos: el reflectivo, el intencional y el constructivista. El primero fija los significados en los objetos y entiende la función del lenguaje como reflector de esos significados. El segundo plantea que es el hablante quien da significado a los objetos y comunica este significado a través del lenguaje. Y el tercero contradice los dos anteriores para demostrar que ni los objetos mismos, ni los individuos producen significado, sino que son los grupos sociales quienes construyen significado, utilizando para ello sistemas de representación formados por conceptos y signos. Este enfoque constructivista es el que emplea Hall para desarrollar sus planteamientos acerca de la representación. Uno de los aportes más importantes de la teoría constructivista es el análisis semiótico de Saussure quien distingue el significante como forma y el significado como concepto dentro del signo y, con ello, establece que la relación entre uno y otro está determinada por la cultura. El lenguaje es para Saussure un sistema de signos, los cuales deben ser parte de un sistema de convenciones para poder comunicar ideas y, en este sentido, plantea que la producción de significado depende del lenguaje de signos, cuyo significado no es inmutable sino que varían a través del tiempo. Según Hall, central a este argumento de Saussure es la idea de que los significados son culturales e históricos, en la medida en que son producidos como parte de la historia y la cultura y, por tanto, son inconstantes y susceptibles a la transformación. “Así, el lenguaje para Saussure es un fenómeno social. No puede ser una materia individual porque nosotros no podemos hacer las reglas del lenguaje individualmente, nosotros mismos. Su fuente descansa en la sociedad, en la cultura, en nuestros códigos compartidos, en el sistema del lenguaje – no en la naturaleza o en el sujeto individual”⁷². Para los propósitos del presente trabajo, consumo, identidad y representación son, entonces, conceptos fuertemente interconectados con procesos sociales, culturales y transculturales que tienen lugar en

⁷¹ Ibid., Op.cit., p. 24

⁷² Ibid., 34

una zona intermedia entre modernidad y tradición, entre centro y periferia. En la medida en que el consumo constituye un sitio o una práctica para la elaboración de significados a través del lenguaje, pienso que la forma en que las personas se apropian de la salsa en Viena puede dar cuenta de los textos culturales involucrados en los procesos de significación de la salsa al nivel local, especialmente de las correspondencias entre este tipo de música popular latinoamericana e ideas que tienen que ver con la identidad y la diferencia. La forma en que la diferencia es negociada a través de la representación me parece fundamental. Qué conceptos socialmente construídos significan diferencia en la salsa es una pregunta que puede ser respondida a través del análisis de los textos producidos en la escena. Debido a que en el consumo de salsa en Viena tiene lugar principalmente al nivel de la danza, así mismo es necesario plantear algunos puntos teóricos acerca de la construcción social del cuerpo y la forma en que él se convierte en un texto, es decir, en un locus de representación. Dentro de la perspectiva de la teoría constructivista, los planteamientos de Foucault se basan en la idea de que el mundo material adquiere significado y se convierte en objeto de conocimiento sólo a través del discurso. No son los objetos los que producen significado, sino las formaciones discursivas o el régimen de verdad que regula el comportamiento social en un momento histórico específico. El discurso, en la obra de Foucault, constituye “un grupo de afirmaciones las cuales proveen un lenguaje para hablar acerca de un tema en particular, en un momento histórico particular –una forma de representar conocimiento - ... Discurso es acerca de la producción de conocimiento a través del lenguaje. Pero... desde que todas las prácticas sociales comprenden significado y los significados forman e influyen lo que nosotros hacemos –nuestra conducta-, todas las prácticas tienen un aspecto discursivo”⁷³. Según Foucault, la producción de conocimiento está siempre relacionada con determinantes de poder, aún dentro de los circuitos localizados por los cuales éste circula y que él denomina como la microfísica del poder, donde el cuerpo, no es el reflejo, a nivel individual, de las disposiciones generales del poder, sino que encarna en sí mismo las relaciones de poder⁷⁴. El cuerpo es, por tanto, un producto de la microfísica del poder de Foucault: “El coloca el cuerpo en el centro de las luchas entre formaciones de poder/conocimiento diferentes. [...] Este cuerpo no es simplemente el

⁷³ Ibid., Op.cit., p. 44

⁷⁴ Ibid., Op.cit., p. 50

cuerpo natural el cual los seres humanos poseen en todo momento. Este cuerpo es *producido* dentro del discurso, de acuerdo a las diferentes formaciones discursivas”⁷⁵. En este sentido, el cuerpo como parte del discurso tiene un valor especial dentro del presente trabajo, no porque mi objetivo sea el estudio de los discursos sobre el cuerpo en la sociedad actual, sino porque me interesan los diferentes textos que los actores producen sobre y en el cuerpo en el consumo de salsa en Viena, textos que, sin duda, hacen parte de formaciones discursivas específicas. Cuando hablo del cuerpo como texto, me refiero a que el cuerpo se construye a sí mismo a través de prácticas e integra *habitus*, es decir, disposiciones que pueden ser leídas y /o contadas. El cuerpo, afirma Bourdieu, “no es sólo portador, sino también productor de signos, los son cuales son acuñados en su momento visible, material a través de la relación con el cuerpo”⁷⁶.

2.3. Escalas y Técnicas de Investigación

Además de los constructos de investigación, quisiera plantear ahora los lineamientos metodológicos correspondientes a las determinantes de escala y las técnicas empleadas en la recolección de los datos y en el análisis, cuya definición y selección llevé a cabo conforme a los requerimientos del problema y las preguntas de investigación y que están basadas en los elementos teóricos y conceptuales hasta aquí descritos.

2.3.1. Unidad de Análisis

Lo “local” es ante todo el punto donde convergen elementos culturales de diversa proveniencia. No está ligado a un lugar concreto, ni constituye una unidad aislada y autocontenida, sino que depende y se define en medio de contextos relacionales específicos. Lo local no es autónomo⁷⁷. Por esta razón, no quise circunscribir la unidad de análisis en esta investigación de manera excluyente a un espacio geográficamente delimitado. Creo que no es posible entender el desarrollo de la salsa en Viena y su influencia en la construcción de identidades como un fenómeno autogenerado y

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ BOURDIEU, 1987. Op.cit., p. 310

⁷⁷ HANNERZ, Op.cit., p. 27-28

restringido a las fronteras de la ciudad. Viena es para los propósitos de mi estudio, un punto de encuentro, un conjunto particular de relaciones que conecta lugares e historias alrededor de la salsa y que establece un serie específica de condiciones económicas, políticas, sociales y culturales para su consumo. Son estas circunstancias las que convierten el ingreso y el consumo de la música salsa en Viena en desarrollos con características peculiares pero ligados al fenómeno de la música afrocaribeña en otros contextos culturales y temporales.

2.3.2. *Unidad de Observación*

Para determinar las dinámicas locales de la salsa en Viena y las prácticas culturales que conllevan allí construcciones identitarias, escogí como unidad de observación los ámbitos al interior de los cuales se lleva a cabo el consumo y donde ciertos mecanismos de autoidentificación y representación podrían ser estructurados. En vista de que los principales centros de consumo de salsa en Viena son los clubes y locales latinos en los cuales se toca y se baila esta música, ellos conformaron el escenario para la observación y la fuente de información más importante de mi trabajo, ya que no sólo son espacios dentro de los cuales tienen lugar cierto tipo de relaciones sociales, sino que, al mismo tiempo, son ellos los que construyen representación e identidad. Siguiendo los planteamientos conceptuales de Román Velazquez para el estudio de los locales de salsa en Londres, entiendo que los lugares constituyen “constructos sociales, los cuales son o están constituidos por la relación entre representación, imaginación y prácticas sociales materiales.”⁷⁸ Aunque mi interés no son los procesos que intervienen la forma en la cual la relación tiempo-espacio es experimentada, representada y construída, es decir, las relaciones de poder más amplias que influyen la configuración de éstos lugares, la perspectiva de Román Velázquez me sirve para entender los procesos que ocurren dentro de los locales como parte de una escena musical mayor. El concepto de “*music scene*” fue definido por Will Straw como “el espacio cultural en el cual coexisten una variedad de prácticas musicales que interactúan la una con la otra dentro de una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo con trayectorias altamente

⁷⁸ David Harvey citado en ROMÁN VELÁZQUEZ, 1999, Op. cit.

variables de cambio y cross-fertilización”⁷⁹. La idea aquí es que los locales no comportan una subcultura autocontenida y homogénea, sino que se trata de parte de una cultura musical internacional, heterogénea y cambiante.

2.3.3. La recolección de los datos

Con el objetivo de facilitar la recolección de los datos y orientar así mis propias observaciones, delimité primero dos grupos de actores en función de su papel dentro de la escena. Por un lado, los agentes de difusión de la salsa en Viena, quienes actúan como intermediarios entre la escena global/transnacional y la local y se encargan de crear el escenario en el cual la salsa es consumida. De otro lado, los consumidores, un grupo de personas culturalmente heterogéneo, pero quienes comparten el gusto por la música afrocaribeña y ejercen un cierto tipo de identificación con la salsa, resignifican su contenido cultural y generan representación al interior de los locales.

Debido a que no cuento con una formación profesional en el campo musical y principalmente en razón a mi gusto personal por el baile de la salsa, quise enfocarme de manera casi exclusiva en la escena local del baile, sin pretender desconocer la labor de los músicos y las orquestas de salsa quienes indudablemente cumplen un papel importante en la difusión de la música y la cultura latinoamericana y del Caribe en Viena. Así, para la recolección de los datos me concentré en los tres locales de salsa cuya oferta incluía la enseñanza de los diferentes estilos y el espacio físico disponible para el baile. Ellos fueron Floridita, Habana y Nueva Vista (actualmente conocido como El Dorado). La duración del trabajo de campo fué de cuatro meses, desde principios de octubre de 2003 a finales de enero de 2004. Debido a que se pueden presentar variaciones en el comportamiento de la escena durante el verano, es importante aclarar que mis datos corresponden únicamente a este período.

Las técnicas etnográficas empleadas fueron la observación-participación y las entrevistas. Ambas técnicas han sido definidas en la literatura etnográfica reciente como sitios para la construcción de significado a través de la interacción inmediata con los actores y como recursos fundamentales para la producción de textos etnográficos. Dewalt y Dewalt definen la observación - participación como “un método en el cual un

⁷⁹ Will Straw citado en ROMÁN VELÁZQUEZ, 2002, Op. cit., p. 261

investigador toma parte en las actividades diarias, rituales, interacciones y eventos de un grupo de gente como medio para aprender los aspectos explícitos y tácitos de sus rutinas de vida y su cultura. Dentro de esta definición formal, cultura explícita es una parte de lo que la gente son capaces de articular acerca de ellos mismos. [...] En contraste, aspectos tácitos de la cultura permanecen fuera de nuestra consciencia”⁸⁰. La observación participativa constituyó un recurso metodológico imprescindible dentro de mi trabajo de campo debido a los beneficios que representa para la investigación etnográfica: Por un lado, mejora la calidad de los datos obtenidos en campo, así como también la calidad de su interpretación y, de otro lado, fomenta la formulación de nuevas preguntas e hipótesis de investigación, fundada en la observación en escena. Mi propósito fue desarrollar dentro de mi propio trabajo los elementos claves que componen este método⁸¹: Vivir en el contexto por un período de tiempo, aprender y usar el lenguaje local, activamente participar en el amplio rango de actividades diarias, rutinas y actividades extraordinarias con la gente quienes son participantes de lleno en ese contexto, usar la conversación diaria como una técnica de entrevista, registrar observaciones en notas de campo y emplear tanto la información tácita como explícita en el análisis y escritura. Empleé esta técnica en las clases de salsa y durante el desarrollo de la programación cotidiana de los locales. Ella representó para mí una herramienta útil para entender el funcionamiento y la dinámica de los espacios de consumo y lograr identificar los códigos que estructuran allí ciertos comportamientos.

Las entrevistas abiertas y semi-estructuradas ocuparon también un lugar central en la recolección de los datos y constituyeron el complemento de la observación participante. Entiendo la entrevista como una forma de producción de conocimiento, la cual involucra una necesaria relación entre el entrevistador y el entrevistado. Steiner Kvale, por ejemplo, plantea la idea de que las entrevistas son interacción, es decir, una conversación que produce conocimiento a través del intercambio de visiones⁸². Sin embargo, la entrevista implica más que una interacción de este tipo. Ella es también importante porque representa una producción textual, una construcción de significado

⁸⁰ DEWALT, Kathleen M. and DEWALT, Billie R. 2002. *Participant Observation. A Guide for Fieldworkers*. Altamira Press. Oxford. p. 1

⁸¹ Ibid., p. 4

⁸² Steiner Kvale citado en SHERMAN HEYL, Barbara. 2001. “Ethnographic Interviewing” in *Handbook of Ethnography*. Edited by Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland and Lyn Lofland. Sage Publications. London. P.p. 373

por parte del entrevistado, quien participa activamente en el proceso de la entrevista. “Los datos de la ‘entrevista activa’ pueden ser analizados no solamente por lo que fue dicho (información sustantiva) y por cómo fue dicho (construcción de significado), sino también mostrando las formas en las cuales *qué* y *cómo* están interrelacionadas y las circunstancias que condicionan el proceso de hacer significado”⁸³. Además de las entrevistas dirigidas a los consumidores de salsa, las entrevistas a expertos (productores y distribuidores de salsa) constituyeron una parte clave de mi trabajo de campo porque a través de ellas me fue posible explorar diferentes aspectos de la participación de unos y otros en la escena y me brindaron elementos valiosos para determinar cómo operan identidad y representación a través del discurso.

2.3.4. *Análisis de Contenido*

Para el análisis quise adoptar un método que me permitiera trabajar sobre la forma en que los actores configuran estilos particulares de vida y generan discursos a través del consumo de salsa. La idea básica, como ya lo señalé antes, es que el consumo comprende una serie de relaciones sociales por medio de las cuales se crean diversas estrategias de autodefinición y autoidentificación. Para mí era importante, entonces, conocer la relación entre los componentes formales de la producción y el consumo, es decir, el desarrollo de los locales y su funcionamiento en términos de la oferta cultural (música, cursos de baile, etc.) y las determinantes ideológicas que definen no sólo la producción, sino también la posición de los consumidores en función de diversas motivaciones, intereses y objetivos, en otras palabras, la forma cómo se estructuran deseo y demanda. En campo concentré mi atención hacia lo que los actores expresaban, sus percepciones acerca de la escena y, de esta manera, hacia las diversas narraciones en torno al tema salsa, identidad y representación en Viena. En el análisis, mi intención era abordar dos tipos de narraciones: 1) los textos del lenguaje oral obtenidos a través de las entrevistas y las conversaciones informales, y 2) los textos escritos destinados a la promoción y el marketing de los locales y los cursos de salsa. Así, el análisis requería de un método que cumpliera las siguientes características:

⁸³ Ibid., p. 374

- *Compatibilidad con los procesos comunicativos* debido a que el trabajo hace énfasis en las prácticas de elaboración de significado a través del lenguaje. Este método debería ocuparse de los diversos elementos que componen las narraciones de los actores, es decir, aquello que fue dicho y/o escrito en su propio contexto.
- *Capacidad descriptiva*: el método debería llevarme al ordenamiento de los datos, con miras a obtener una estructura legible de la información. Un registro ordenado de los datos haría más fácil su examen detallado.
- *Procedimiento inductivo* acorde a las características de la información recolectada. Éstos datos son el producto de la aplicación de un diseño de investigación orientado hacia observaciones puntuales en el trabajo de campo, las cuales se desprenden de un marco conceptual y teórico específico. El análisis debería partir de una técnica inversa -desde lo particular a lo general-, la cual permitiera el examen exhaustivo de este material para posteriormente generar conclusiones.

De acuerdo con estos criterios, seleccioné el método de *Análisis de Contenido* para la valoración de los datos. Mi objetivo en la aplicación de éste método era someter los datos a un procedimiento controlado con el cual fuera posible la exploración completa del material, siguiendo reglas explícitas que me llevaran a resultados con un mayor grado de confiabilidad. Así mismo, al ser un procedimiento ligado a la teoría, el análisis de contenido era compatible con mi diseño de investigación, ya que, desde el inicio, él había sido pensado sobre la base de determinados lineamientos conceptuales. El análisis de contenido, según Mayring⁸⁴, puede resumirse en los siguientes puntos:

- Se ocupa de analizar la comunicación. Su objeto es la comunicación fija, es decir, todo material simbólico. Ejemplo: textos, cuadros, música.
- Es un procedimiento sistemático y controlado a través de reglas.
- Es un procedimiento que se desprende de la teoría.
- Su objetivo es sacar conclusiones acerca de determinados aspectos de la comunicación.

⁸⁴ MAYRING, Philipp. 2003. *Qualitative Inhaltsanalyse*. Grundlagen und Techniken. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, p. 12

Debido al carácter de los datos, el tipo de análisis de contenido que seleccioné es el cualitativo⁸⁵, excluyendo el uso de cualquier técnica cuantitativa. El análisis de contenido cualitativo cuenta con las siguientes propiedades:

- Se basa en el desarrollo de categorías clasificatorias a partir de conceptos de la vida diaria.
- La escala a la cual los valores de una variable son definidos, es de tipo nominal.
- Su entendimiento científico comprende no sólo el análisis, sino también el entendimiento y ubicación contextual del fenómeno que se está estudiando.
- Es de carácter inductivo
- Se orienta al entendimiento de la complejidad total de los procesos

El procedimiento que decidí emplear en el tratamiento de los datos está basado en dos técnicas del análisis de contenido cualitativo. Por un lado, la técnica de síntesis (*Zusammenfassung*), cuyo objetivo es la reducción del material, de manera tal que al final sea tan sólo el contenido esencial el que permanezca, a través de la abstracción de un corpus, el cual debe seguir siendo una reproducción del material inicial⁸⁶. La técnica consiste en la reducción, en varios pasos, de fragmentos de texto, de acuerdo con un problema o pregunta de análisis. El punto de partida hacia la reducción es la construcción de paráfrasis con lo cual se eliminan las partes del texto que no sean importantes en términos del contenido esencial. Con base en las paráfrasis resultantes, se lleva a cabo una generalización, desechando aquellas que carezcan de importancia o que simplemente se repitan y dejando aquellas que sean compatibles con los criterios de abstracción. La primera reducción consiste en la elaboración de categorías, sobre las cuales se repite el procedimiento, llevando a cabo una segunda generalización y una segunda reducción y, de esta manera, generando nuevas categorías. De otro lado, la técnica de explicación (*Explikation*), la cual busca ofrecer material adicional a segmentos dudosos o poco claros del texto, con el objetivo de ampliar o aclarar su entendimiento⁸⁷. Esta técnica es un procedimiento para analizar el contexto de donde el texto procede y consiste en aplicar la misma técnica de síntesis pero esta vez al material adicional desde el cual esperamos obtener una comprensión mayor del texto.

⁸⁵ Ibid., p. 16-18

⁸⁶ Ibid., p. 58

⁸⁷ Ibid.

3. LA ESCENA DE LA SALSA EN VIENA

En las calles del primer distrito, muy cerca al edificio de la Opera y la Catedral de San Esteban, se encuentran los locales latinos más concurridos de Viena. En estos templos de la salsa, el merengue y la bachata se reúnen, cada noche, visitantes ocasionales, aprendices y maestros, migrantes latinoamericanos y salseros provenientes de culturas y localidades diversas, con el objetivo de bailar. Lejos del Caribe y del ambiente contestatario que le dió sentido a la salsa en otros tiempos y en medio de una atmósfera de capital musical mundial que nos recuerda más a Haydn y a Mozart, los latinoamericanos han logrado erigir la escena local de la salsa y, con ella, uno de los escenarios más reconocidos de la cultura popular de Latinoamérica y el Caribe en esta ciudad. El presente capítulo intenta reconstruir la historia de esta escena y determinar los elementos que la componen.

3.1. La presencia latinoamericana en Viena

La música salsa ha sido una pieza fundamental de la cultura latinoamericana y del Caribe. Como lo señalé en el primer capítulo, ella ha acompañado una variedad de procesos sociales y se ha convertido en un sitio para la producción de significados y discursos. En Latinoamérica, esta música continúa siendo parte de la cotidianidad de la gente. Su presencia no se limita a la vida nocturna de las ciudades, en las discotecas y clubes. La salsa está presente también en las calles, en el transporte público, en las tiendas y centros comerciales, en las festividades y eventos familiares y de barrio, en la radio y la televisión. En mayor o menor medida, la salsa y, en general, la música afro-caribeña, nos ha acompañado desde la infancia a quienes nacimos y crecimos allí. Ligada a nuestro pasado y nuestro presente, a una sensibilidad propia y muy personal, la

salsa se entremezcla con memorias, sonidos, olores e imágenes de ciudad latinoamericana y por eso, para muchos de nosotros, escenifica una parte importante de nuestra vida. Es indudable que si la salsa representa un componente central en las esferas pública y privada de las personas en muchos lugares de Latinoamérica, en Viena ella guarda algún tipo de relación con la comunidad “latina” aquí asentada, un cierta conexión que une a los migrantes latinoamericanos con el desarrollo de la escena local y, particularmente, con su ingreso y difusión. Desde el punto de vista de las conexiones transnacionales, la migración corresponde a un factor clave de la globalización y la re-organización de la diversidad cultural e implica no sólo el movimiento de seres humanos, sino también de sus formas de vida y sus prácticas culturales. Antes de examinar el ingreso de la salsa y su relación con los procesos migratorios, quisiera presentar algunos datos generales sobre la presencia latinoamericana en Viena. En términos estadísticos, la migración de personas desde América Latina no ha sido un fenómeno de gran magnitud, si se compara con otros grupos de migrantes. Aunque no existe un censo exacto de la población de migrantes latinoamericanos y caribeños en Viena, cifras sobre la población latinoamericana en Austria son presentadas en un documento del Instituto Austriaco para América Latina⁸⁸. Según este documento -el cual muestra datos de la Oficina Nacional de Estadística de Austria para 1996-, “los latinoamericanos constituyen una población mínima en comparación con el total de extranjeros en Austria (430,000)”, de los cuales tan sólo 2,899 provienen de países de Centro, Suramérica y el Caribe. En ese mismo año, las embajadas latinoamericanas en Austria habrían declarado tener inscritos aprox. 4,500 latinoamericanos y, estimando que aquellos en “situación ilegal” se calculaban en 1,000, los autores del informe consideraron la cifra de latinoamericanos para ese año en cerca de 5,500 personas. De otro lado, las cifras oficiales de la Oficina Nacional de Estadística del 2002 al 2006 sólo dan cuenta del número de brasileños y colombianos en Viena. Para el 2003, año en el cual llevé a cabo mi trabajo de campo, se reportaron 502 personas provenientes de Brasil y 321 provenientes de Colombia⁸⁹. Sin embargo, más allá de las cifras, es claro que en la actualidad, el tema de la migración es uno de los puntos centrales del debate

⁸⁸ DIETRICH-ORTEGA, Luisa., et.al. 1996. “Latinoamericanos en Austria. Inmigración y Cooperación. Tendencias de Opinión” en *Lateinamerika Aspekte*. N° 16. Lateinamerika Institut. Viena. p. 15

⁸⁹ STATISTIK AUSTRIA. 2007. *Ausländer/innen nach der Staatsangehörigkeit 2002 – 2006*. <http://www.wien.gv.at/statistik/daten/pdf/ausland-staatsb.pdf>

en Europa. El impacto de los movimientos de población en los campos económico y social, su conexión con los derechos humanos y el tema de seguridad, son tan sólo algunas de las grandes preocupaciones en el ámbito de la Unión Europea⁹⁰. Las respuestas de los Estados frente a la migración se han caracterizado por la implantación de políticas que constituyen fuertes medidas restrictivas en cuanto al ingreso y la permanencia de extranjeros en sus territorios. Al momento de esta investigación, el marco legislativo operante que regulaba la inmigración y permanencia de extranjeros en Austria continuaba siendo la Ley de 1993 (reformada parcialmente en 1997), la cual fue aprobada en medio de discursos anti-inmigración provenientes de la ultraderecha y que ha sido conocida por "su inflexibilidad para la integración de los inmigrantes"⁹¹. Pese a estas circunstancias en el ámbito político, las razones para la escogencia de Austria como país de destino por parte de los migrantes latinoamericanos son variadas. La búsqueda de oportunidades de estudio y las condiciones favorables que tradicionalmente ha ofrecido Austria para la formación académica y profesional constituyen la principal motivación para una cantidad importante de estudiantes provenientes de América Latina. Aunque las repercusiones de la ley de inmigración se han hecho sentir también en las posibilidades de ingreso de los estudiantes al país y en el logro de una matrícula en las universidades, Austria constituye todavía una plaza académica importante⁹². Al mismo tiempo, debido a la inestabilidad política que ha caracterizado la historia de muchos países latinoamericanos, Austria ha servido como país receptor de refugiados provenientes de la región, principalmente de Chile, Cuba, Centroamérica y, más recientemente, Perú y Colombia. De igual manera, otra razón se relaciona con la búsqueda de oportunidades laborales. "Particularmente en los años 80 y 90, Austria, debido a su estabilidad económica, ofreció posibilidad sobre todo en el sector de servicios"⁹³. Del lado de la presencia institucional, además de las embajadas y las representaciones diplomáticas, el Instituto Austriaco para América Latina (*Österreichische Lateinamerika-Institut*) y organizaciones como la Casa Cultural Colombiana (*Haus der kolumbianischen Kultur in Österreich*) constituyen plataformas

⁹⁰ DELGADO GODOY, Leticia. 2002. "La inmigración en Europa: Realidades y Políticas". Unidad de Políticas Comparadas – Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Documento de Trabajo 02 18. Madrid.

⁹¹ DIETRICH-ORTEGA, Op.cit. p. 13

⁹² Ibid., p. 16

⁹³ Ibid., p. 21

significativas para el intercambio y la divulgación de aspectos relacionados con las culturas de los países latinoamericanos. Se trata de una presencia oficial de carácter cultural, académico y político. El LAI, creado en 1965, se dirige a la organización de actividades culturales y de discusión sobre la temática de América Latina, realizadas en conjunto con los sectores académicos e intelectuales de Austria a través de programas de estudios superiores sobre Latinoamérica. Al mismo tiempo, este instituto posee una amplia oferta de cursos de idiomas que van desde alemán, español y portugués, hasta lenguas indígenas como quechua, guaraní, maya y aymará. La Casa Cultural Colombiana, por su parte, es una organización que ha luchado por establecer espacios de discusión en torno a la problemática del conflicto en Colombia. Fundada hace 15 años por un grupo de refugiados políticos y otros migrantes, en su mayoría colombianos, a la cabeza de Catalina Pérez y con el respaldo de algunos austriacos, la Casa Cultural se encarga también de la difusión y búsqueda de apoyo económico a su programa de becas para niños en zonas de violencia de Córdoba y Sucre (Colombia), a través de eventos que incluyen muestras del folklore colombiano y latinoamericano, principalmente música, danzas y la degustación de comidas típicas. Por su puesto, la música afro-caribeña constituye una parte integral del repertorio de las actividades culturales de estas organizaciones y, en este sentido, ellas pueden considerarse como también como uno de los canales para su difusión en Viena.

3.2. La llegada de la música afro-caribeña a Viena

De acuerdo con David García⁹⁴, reconocido músico colombiano y quien ha participado directamente en la escena musical latinoamericana en Viena, la llegada de la música caribeña a Austria guarda estrecha relación con el ingreso de otros ritmos latinoamericanos y con procesos migratorios que marcan ciertos episodios de su desarrollo. La primera fase tuvo lugar durante la década de 1960 cuando la música latinoamericana logra hacer presencia en Austria con la introducción del movimiento brasileño, especialmente con la bossa nova de João Gilberto, Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, quienes tuvieron gran influencia en los desarrollos del jazz tanto en

⁹⁴ Comunicación personal. Entrevista. Marzo 14 de 2004

América Latina como en Europa, por su capacidad para la experimentación y mezcla de nuevos estilos. Aunque ya en la década de los treinta habían pasado por Austria algunos músicos puertorriqueños y cubanos, quienes se insertaron rápidamente en la tradición del jazz, podría decirse que las influencias provenientes de la bossa nova se convirtieron en la primera presencia importante de la música latinoamericana en Austria. Esta presencia, según García, es todavía de gran relevancia, si se observa que los músicos brasileños son quienes gozan del mayor reconocimiento en Austria, aún por encima de otros músicos latinoamericanos, como es el caso del guitarrista Alegre Correa, quien recientemente recibió el premio al mejor músico en el género del jazz y la música no clásica. Una etapa posterior ocurre durante las décadas de 1970 y 1980, particularmente luego del golpe de estado en Chile, cuando se produjo la inmigración de muchos chilenos a Austria, desplazando en alguna medida la primacía de la música brasileña y abriendo espacios a otros ritmos sudamericanos, en especial la música andina que comenzó a ser tocada en los locales latinos para un público esencialmente latino. A finales de los años de 1980 y principios de la década de 1990 se produce, sin embargo, un tránsito paulatino hacia la música tropical, la cual era desconocida en el contexto de Viena, pese a su presencia fuerte en otras ciudades europeas. Este período coincide con el fenómeno de los inmigrantes provenientes del Caribe, entre los que se contó una cantidad significativa de cubanos, puertorriqueños y dominicanos. En los inicios de esta etapa, entre 1989 y 1993, muchos de los músicos que estaban vinculados con los ritmos sudamericanos comenzaron a incursionar en la música tropical. Uno de los primeros grupos de esta transición fue *Tairona* que bajo la dirección del colombiano Jorge Luis García Pérez se convirtió en escuela tanto para aquellos músicos latinoamericanos que no contaban con mucha experiencia en los ritmos caribeños, como para muchos músicos austriacos que provenían del jazz. A partir de 1994, con la entrada al país de músicos cubanos y puertorriqueños se da un giro al desarrollo que estaba tomando la música tropical en ese momento. Estos músicos traían alguna formación profesional, elevando el nivel local y orientándolo más hacia la música cubana que en sus inicios se presentó con algunas innovaciones pero que pronto retornó a lo "tradicional", manteniéndose así hasta hoy. Algunos de los grupos que surgieron dentro de esta tendencia fueron *Sur Genesis*, *Sabrosón* y *Afrocaribe*, y posteriormente, *Habana Son*, *Sanmera*, *Fuego Latino*, *Wienersalsa (orquesta femenina)* y *Solistas de América*. Si se entiende la salsa

como una mezcla de ritmos, no sería posible afirmar que la escena de la música en vivo en Viena sea eminentemente salsera. Lo que se observa en Viena, según García, es una tendencia hacia la música cubana influenciada quizás por la industria del cine, principalmente por la película *Buena Vista Social Club* (1998) del director y guionista alemán Wim Wenders, un documental sobre la música cubana realizado en colaboración con el músico estadounidense Ry Cooder y que reúne a algunos de los músicos más importantes en la historia de la música de la isla como Ibrahim Ferrer, Compay Segundo, Rubén González, Eliades Ochoa, Barbarito Torres, Omara Portuondo, Manuel Mirabal, Alberto Valdés, Orlando López y Manuel Licea. La difusión internacional de esta película ha tenido un fuerte impacto en las demandas del mercado en Viena, sobre todo en el campo de la música en vivo. Sin duda, ésto guarda relación con la inserción de la música cubana en la industria y el mercado internacional, manejados principalmente desde los Estados Unidos. Como lo describe Pacini Hernández,

“En los 90s, los límites entre los dominios del Latin music y el world beat llegaron a ser más permeables. De manera interesante, ésto se debió en gran parte a la reaparición de la música cubana en los Estados Unidos después de décadas de exclusión. Cuando las restricciones al intercambio de materiales culturales entre los Estados Unidos y Cuba se relajaron a comienzos de los años 90, las músicas de baile cubanas volvieron a entrar al mercado de los Estados Unidos- pero no como se habría podido esperar, por la vía del Latin music. Por el contrario, el rechazo (por razones políticas) de la industria del Latin music con base en los Estados Unidos a promover la música de Cuba desvió mucho del flujo de la música cubana en el domino de los sellos del world beat [...]”⁹⁵.

Ésto no sólo demuestra que las tendencias de la industria musical a nivel global influyen directamente los comportamientos en el plano local, sino que ciertos procesos en el ámbito de la política internacional son capaces de afectar las dinámicas de los mercados culturales, favoreciendo o rechazando ciertos productos e insertándolos dentro de relaciones de poder que se extienden más allá del campo exclusivamente musical. Más aún, ciertos discursos de identidad nacional, elaborados y expresados a través de la música, pueden llegar a determinar su participación en el mercado internacional.

⁹⁵ PACINI HERNÁNDEZ, Op.cit., p. 24

“Estos sellos fueron atraídos por la música cubana, en parte, debido al grado al cual sus características afro-cubanas fueron puestas en primer plano –el resultado de la política cubana de largo término de afirmar públicamente su herencia africana. [...] El punto más alto del interés del world beat, inspirado en la música afro-cubana, llegó en 1997 con la ampliamente exitosa puesta en cartelera de la película Buena Vista Social Club, producida por Ry Cooder (CD 79478)”⁹⁶.

En el caso de Viena, esta tendencia internacional por la música afro-cubana ha marcado las predilecciones de los consumidores locales y, al mismo tiempo, ha motivado y fortalecido su identificación con aquello que se considera como lo más “auténtico” en la salsa. Este fue un aspecto recurrente en las entrevistas y en las conversaciones informales que sostuve con algunos consumidores, principalmente austriacos, para quienes la salsa representa ante todo una inmediata conexión con la música cubana y con diversos imaginarios sobre Cuba. En el próximo capítulo intentaré ampliar este tema. Por lo pronto puedo señalar que el ingreso de la salsa a Viena constituye un proceso de negociación entre las pautas que el mercado internacional impone y la iniciativa y participación de los migrantes latinoamericanos en la transmisión de sus tradiciones musicales y en la configuración de la escena local. Aficionados, músicos y, como lo veremos más adelante, bailarines han actuado como canales de acceso y circulación de la salsa en Viena.

3.3. Los locales latinos y la escena del baile

El desarrollo de la escena de la salsa en relación con el baile ha estado vinculado con la consolidación de los espacios para su consumo dentro de la ciudad. Los locales, clubes y discotecas, concebidos y manejados por latinoamericanos, han servido de centros de distribución de la música, pero también de núcleo para la generación de la escena local del baile y han logrado, de esta manera, situar a Viena en medio del escenario internacional de la salsa.

⁹⁶ Ibid.

3.3.1. Cronología de los locales de salsa en Viena

La historia de los locales latinos en Viena se inicia en los años de 1980 con la llegada de un número considerable de inmigrantes chilenos. Según el chileno Erick Zott⁹⁷, quien reside en Viena desde 1976 y dirige en la actualidad el bar Floridita, fué en esta época cuando comenzaron a surgir los primeros sitios latinos -*Macondo*, *Macondito*, *Andino*- que funcionaron como restaurantes de comidas típicas, en los cuales era posible apreciar diferentes estilos y géneros de música latinoamericana, sobretodo la música andina, pero donde el baile no constituía la atracción central. Algunos continúan hoy vigentes y otros de este tipo han surgido en años recientes, como es el caso del local colombiano *Brot und Rosen*, en el distrito 12. No obstante, estos locales constituyeron la plataforma desde la cual algunos profesores fueron lanzando las primeras propuestas para enseñar salsa. El colombiano Javier Marín, uno de los pioneros en la enseñanza de este baile en Viena recuerda:

*“como nadie me conocía, comencé a hacer cursos gratis de promoción. Hice un show en Volksgarten –donde había una noche latina todos los jueves- hace once años atrás. En Macondito, en Donauinsel, también hice uno de mis primeros shows. [...] Ahí pusimos propaganda para los primeros cursos y, entonces, comencé en una escuela de baile a hacer cursos y luego en un local que se llama “Andino”. Ahí también dí yo clases. [...] Antes, también había un local que se llamaba “Macondo” que era en el distrito cinco, ahí también dí unas clases, y ahí fue donde comenzó la salsa en Viena”*⁹⁸

Estos locales son todavía recordados por el público como los primeros sitios que tocaron ritmos latinoamericanos en Viena. Algunos de ellos siguen funcionando hasta hoy. Sin embargo, el desarrollo de los locales de salsa está muy unido al interés por la enseñanza y aprendizaje del baile. La escena del baile como tal se inició alrededor de 1987 con una discoteca de nombre *Titanic*. Aunque esta no era un local latino propiamente dicho, fue muy famoso por organizar fiestas latinas un día a la semana y fue allí donde primero empezó a sonar la salsa y, posteriormente, se fueron integrando otros ritmos como el merengue, además de la cumbia y la samba. Todos los martes, el

⁹⁷ Comunicación personal. Entrevista. Noviembre 14 de 2003

⁹⁸ Comunicación personal. Entrevista. Diciembre 16 de 2003

Titanic era el punto de encuentro para los latinoamericanos, quienes conformaban casi el 90% del total del público asistente. Durante los años siguientes persistió esta modalidad de grandes discotecas que celebraban fiestas latinas una noche a la semana. A principios de los años de 1990, las más famosas fueron “Salsa-Nights” en *Volksgarten*, uno de los jardines más tradicionales de Viena, localizado en el primer distrito y en el cual, aún hoy, se organizan diferentes eventos latinos, principalmente durante el verano. En 1993 fue abierto el primer sitio que funcionó como local latino dedicado a la salsa y otros ritmos caribeños durante todos los días de la semana. Ubicado también en el primer distrito, este local recibió el nombre de *Limberg*, según el DJ dominicano Robert Castro⁹⁹, en alusión al primer hombre que atravesó el Atlántico en un aeroplano de Nueva York a París y que sirvió de metáfora a los migrantes latinoamericanos que cruzan el Atlántico persiguiendo sueños en Europa. *Limberg* comenzó a hacerse famoso no sólo al interior de la comunidad latina en Viena, sino también entre un número creciente de austriacos y extranjeros quienes encontraron allí, cada noche -además de la oferta musical y de cocteles y bebidas del Caribe-, la posibilidad de aprender a bailar salsa con profesores latinoamericanos. Podría decirse que aquí comenzó un nuevo período en la historia de los locales de salsa en Viena porque sólo hasta entonces, quien quisiera aprender salsa debía recibir clases en estudios de baile dirigidos por austriacos, quienes – en opinión de algunos- no poseían muchos conocimientos acerca de la salsa y sus estilos no se asemejaban a la “estética” de los bailes del Caribe. Los cursos de baile en *Limberg* motivaron la expansión del pequeño mercado de la salsa en Viena y captaron rápidamente a un público mucho más heterogéneo, quienes poco o ningún contacto habían tenido antes con estos ritmos. Esto significó un cambio en el desarrollo de la escena hasta ese momento. De ser un producto consumido mayormente por latinoamericanos, se convirtió en la atracción de austriacos y extranjeros y, en esta medida, los profesores de salsa buscaron responder a esta nueva demanda. Paralelamente, la salsa fue creciendo también en otros distritos y nuevos sitios fueron surgiendo. Una zona de la ciudad de gran importancia para la escena ha sido la *Donauinsel*. Este es un complejo de restaurantes, discotecas y sitios recreativos localizados en una isla en medio del Danubio, el cual está dividido en dos

⁹⁹ Comunicación personal, 16 de diciembre de 2003.

zonas: Copa Cagrana y Sunken City, ambos de gran actividad desde mayo y durante todo el verano. A partir de 1994 se abrieron allí otros sitios latinos, “*La Habana*” y “*Carabela*”, en la recién inaugurada Sunken City y “*La Rumba*”, en Copa Cagrana, los cuales alcanzaron gran popularidad. Estos locales incorporaron también los cursos de baile al aire libre, gozando de un éxito enorme durante la temporada, como lo describe Javier Marín:

“Eso la gente iba desde las siete de la noche a los cursos hasta las cinco o seis de la mañana y todos los días el local estaba lleno. El verano fue espectacular y en ese tiempo (eso fue en el 94) fue la época del “meneito”. Yo traje el meneito aquí, pero con otra canción que se llamó “Reggae con coco”, y eso todo el Donauinsel lo bailó, en todos los locales -hasta los que no tenían que ver con música latina- colocaban esa canción. Ahí comenzó la escena latina a crecer, a crecer, y el local se llenaba todo los días, no había días que estuviera vacío ese local”.

Luego del verano, la demanda de la salsa siguió en ascenso. Para continuar con este tipo de eventos fue necesario entonces alquilar el *Palais Eschebach*, una suntuosa construcción inaugurada por el Kaiser Franz Joseph I en 1872. Cada viernes se celebraba allí la fiesta latina conocida como el Clubbing de la Salsa “*La Habana-Eschenbach*”, evento que reunía entre mil y milquinientas personas y que incluía cursos gratis de baile desde tempranas horas con el propósito de animar al público y crear el ambiente propicio para iniciar la fiesta después de las diez de la noche. Las fiestas en el *Eschenbach*, terminaron en 1998 y empezaron a funcionar en el *Reigen*, en el distrito 14, organizadas por Erick Zott y el cubano Mario Castillo. Conservando el mismo estilo del *Titanic* y el *Palais Eschenbach*, estas fiestas, celebradas únicamente los sábados, disfrutaron de gran éxito durante dos años, tiempo después del cual experimentaron un descenso en la cantidad de público asistente, debido a las preferencias de la gente por los locales ubicados en el primer distrito.

En 1997, el *Limberg*, bajo la dirección de Erick y Mario, se convirtió en el *Havanna Club*, y en el 2002 cambió nuevamente su nombre por el *Club Habana*. Por esta misma época, otro local de nombre *Buena Vista* fue abierto también en el primer distrito y a la cabeza de un administrador chileno, quien mantuvo el mismo concepto de

los cursos de baile. Algún tiempo después, este local pasó a llamarse *Nueva Vista*¹⁰⁰. En el 2003, luego de que el Habana ya había adquirido gran popularidad, Erick se separa e inaugura el *Floridita Dance Bar* con parte del personal que, hasta ese momento, trabajaba en el Habana. La apertura de este local ha sido un hecho importante, pues ha motivado la competencia fuerte con los demás locales, en el plano de lo que constituye la principal estrategia de mercadeo: los cursos. Abierto bajo el concepto de academia de baile, además de la idea tradicional de “bar”, Floridita comenzó a ofrecer una variedad de cursos en diferentes estilos de baile con un grupo numeroso de profesores y profesoras. Según Erick, la intención detrás de esto era entender y proyectar la salsa como una expresión cultural, más que como un producto para el lucro personal. Durante la época de mi trabajo de campo, los tres locales parecían empeñados en diversificar y ampliar aún más la oferta de los cursos, introduciendo estilos que han tenido gran éxito en otras ciudades del mundo y adaptándolos a la demanda vienesa.

Aunque estos tres locales, ubicados todos en el centro de la ciudad, cuentan hoy con un público numeroso y representan los sitios de mayor movimiento salsero en toda Viena, existe la consciencia de que el desarrollo de la escena de la salsa en la capital austríaca es todavía incipiente, si se compara con las dinámicas experimentadas en otras ciudades de Europa. Muchas de las personas que entrevisté coinciden en señalar que Viena es aún “provincia” en la escena internacional del baile o que, por lo menos, se encuentra muy lejos de las escenas de Zürich o Berlín, en donde, por ejemplo, la infraestructura de los locales es más compleja porque se trata de grandes edificios en los cuales se toca un ritmo diferente en cada piso y en donde la asistencia de público es realmente masiva. La escena en Viena es, en la opinión de sus actores, directamente proporcional con el tamaño de la población latinoamericana.

3.3.2. Localización y tamaño

Para entender de qué se trata la escena de la salsa en Viena, quisiera comenzar con la descripción de los locales, en términos de su oferta. Si bien es cierto que su propuesta central gira en torno a la música del Afro-Caribe -salsa, merengue y bachata-, el

¹⁰⁰ En la actualidad (2007), este local funciona bajo el nombre del El Dorado

escenario material/formal sobre el cual la salsa es puesta a disposición constituye también un objeto de consumo que merece ser considerado antes de abordar la música. Los locales, como espacios socialmente construidos, no solamente le dan al público un lugar para el consumo de la salsa, sino que, a su vez, son productos consumibles, elaborados en medio de condiciones particulares. Aeste respecto, dos aspecto fueron señalados reiteradamente en las entrevistas: la ubicación y el tamaño de los locales. En primer lugar, la ubicación de los locales dentro de la ciudad constituye uno de los aspectos de la oferta adicional a la música y se relaciona con determinantes de territorialidad urbana. De los 23 anillos en los que Viena está dividida, el primero corresponde al área central y casco antiguo, una de las más importantes zonas históricas, culturales y turísticas y, al mismo tiempo, sede de una gran actividad comercial de negocios, cafés, discotecas y restaurantes. Construcciones del período gótico, como la Catedral de San Esteban que data del siglo XIV, además de edificios barrocos del siglo XVII y XVIII como el Parlamento, el Ayuntamiento, el Teatro Nacional, la Ópera y la Universidad, conforman la arquitectura más representativa de la *Innere Stadt*.

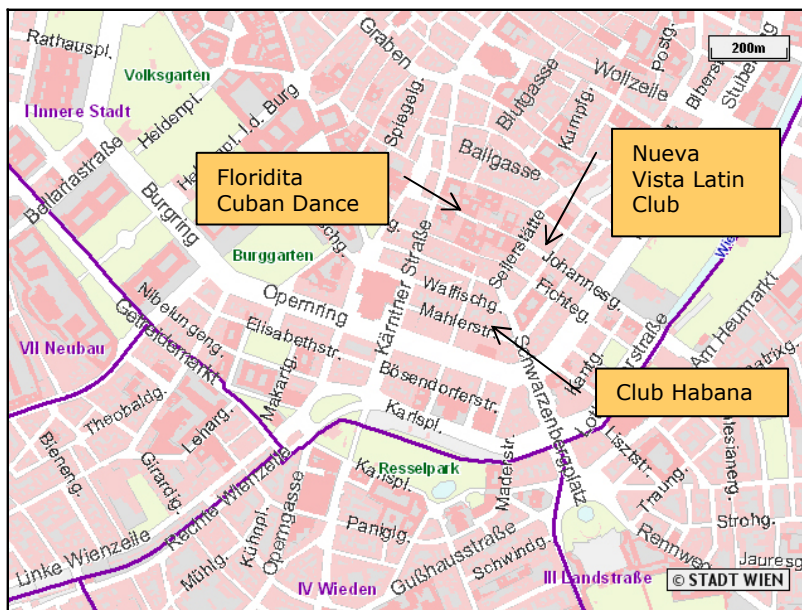


Figura 1. Localización de los clubes de salsa en Viena. Fuente: <http://www.wien.gv.at/stadtplan/>

Durante todo el año, pero en mayor medida durante la estación invernal, la escena de la salsa se sitúa predominantemente allí, al interior de los tres locales latinos más conocidos de la ciudad: *Floridita Cuban Dance Bar* en Johannesgasse 3, *Club Habana* en Mahlerstrasse 11 y *Nueva Vista* en Johannesgasse 21 (Ver Figura 1). Esta ubicación de la escena dentro del área delimitada del primer distrito ha constituido un factor de selección clave para el público, como lo explica Robert Castro:

“[...] la mayoría de conglomerado se ha fijado un punto, que es el distrito número 1: la región central de Viena. Lo que se llama “la ciudad”. Entonces, qué pasa? La gente se ha acostumbrado a que de aquí no salen. Ellos visitan todo lo que está alrededor o adentro, pero los locales que quedan ya más alejados son menos frecuentados. Porque por ejemplo, si yo vengo aquí, al Habana Club, y si no me gustó, me voy y en dos minutos estoy en Floridita; en tres minutos estoy en el Nueva Vista. Pero, si yo estoy aquí, para irme al distrito 8 que queda como a 6 kilómetros, lo pensaría muy bien, ves? Y además, lo que te ofrecen allá no es de tanta calidad como lo que te ofrecen aquí. Esa es mi opinión.”

Para el público, acudir a los locales del primer distrito significa la certeza de estar donde está la escena, la posibilidad de acceder y pertenecer a ella en toda su extensión: una oferta altamente apreciada por la facilidad de ingreso, de movilidad interna y de toma de decisiones en la selección del local, de la música, del ambiente, etc. Durante la estación de invierno, en particular, no existe nada por fuera de este anillo que perdure y tenga las dimensiones en infraestructura, oferta y público de los locales allí ubicados. Algunos intentos de establecer bares y sitios de baile en otras zonas de la ciudad -llevados a cabo por dominicanos y colombianos, por ejemplo- han funcionado básicamente como proyectos de corto término, siendo el déficit de visitantes la causa principal para su cierre temprano, pese a que, en muchos casos, los conceptos han constituido propuestas novedosas e interesantes¹⁰¹. Sin embargo, me parece que la localización como oferta tiene que ver también con la posibilidad que tienen los consumidores de sentirse parte del espacio urbano donde se encuentra la cultura¹⁰² o, por lo menos, algunos de sus referentes más significativos de la ciudad. No sólo es apreciable estar donde está la

¹⁰¹ Un ejemplo de esto fue *La Mula*, un local colombiano abierto en 2005, en el cual se intentó combinar la oferta de música latinoamericana y salsa para el baile con la proyección de películas en español y otra serie de actividades culturales.

¹⁰² La cultura entendida como arte y conocimiento, más que en el sentido antropológico del término.

escena, sino que la identificación con el imaginario de sector cultural tradicional por excelencia juega aquí un papel igualmente esencial al darle un lugar y un sentido a la escena en relación directa con la construcción social de la ciudad. Los tres locales están ubicados en un espacio estratégico, tanto en términos espaciales/urbanísticos, como en el sentido simbólico y de representación, el cual es posible de ser apropiado a través de la participación directa en la escena de la salsa. Otro elemento de la oferta se relaciona con la estructura física de los locales y, en particular con el tamaño, el cual actúa como determinante central de su adaptabilidad para la práctica de la danza. En comparación con otros sitios ubicados fuera del distrito primero, *Floridita*, *Habana* y *Nueva Vista* constituyen, sin duda, los locales latinos más grandes de toda la ciudad. *Nueva Vista*, el más pequeño de los tres, se encuentra ubicado en el extremo suroccidental del anillo y cuenta con dos salones que tocan simultáneamente géneros diferentes de música. Estos pueden oscilar entre tropical en una sala, y pop/dance americano en la otra, tropical vs. otros géneros de música en español o salsa vs. bachata y merengue. Aunque este local reúne a un grupo numeroso de asistentes a los cursos y los fines de semana atrae a un público considerable, la demanda no es tan grande como en los otros dos locales, en parte debido a lo que muchas personas consideran como “limitaciones de espacio”. La práctica del baile y la oferta de los cursos representan en el *Nueva Vista* una adaptación a las condiciones espaciales, esto es, la ejecución de estilos que no requieran demasiado amplitud y el manejo de grupos más pequeños que en los otros dos locales. El *Habana*, por su parte, ha experimentado una leve disminución de público desde la apertura del *Floridita* pero continúa gozando de gran popularidad sobre todo los fines de semana cuando su capacidad llega al límite. La distribución de su espacio en "L", sin embargo, hace muy difícil el manejo de grupos grandes en las clases y reduce las posibilidades para la ejecución de estilos, limitando su oferta a los cursos de estilo clásico, el merengue y la bachata, durante la época en la de mi trabajo de campo. Esto ha empujado a buena parte de su antiguo público hacia la búsqueda de nuevas posibilidades en *Floridita*, como le ocurrió a Andreas Sturm, salsero austriaco:

“Ich bin einen Jahr ins Habana gegangen, da es nur Habana gab. Floridita hat’s nicht gegeben. Und im Februar dieses Jahres hat das Floridita offen gemacht. Und dann habe ich gewechselt von Habana ins Floridita, weil Floridita viel grösser ist. Du kannst viel besser

tanzen, du kannst besser Figuren tanzen und viele Tanzlehrer sind von Habana ins Floridita übergegangen.”¹⁰³

La amplitud del Floridita, con dos salsa de gran tamaño, lo han hecho atractivo principalmente para el público que desea aprender una mayor variedad de estilos. Desde sus inicios, este local ha sido reconocido por la práctica de la Rueda de Casino, un estilo que tradicionalmente requiere de espacios abiertos o grandes salones y que ha tenido una demanda significativa en el último año. Otros estilos como el L.A., el New York o el Clásico se enseñan y practican allí cómodamente, con la posibilidad de llevar a cabo dos cursos diferentes de manera simultánea. Al momento de mi trabajo de campo, este local era el de mayor movimiento en la escena del baile y reconocido como la principal escuela de salsa, merengue y bachata en Viena al contar no sólo con un número significativo de profesores provenientes de diversos países, sino con el lugar físico apropiado para funcionar como academia de baile.

3.3.3. El público

Esta orientación de los locales hacia la enseñanza del baile está ligada a un tipo particular de público que entiende los cursos como una actividad de tiempo libre novedosa y diferente al resto de actividades de la vida diaria. Ya que para la mayoría de latinoamericanos la salsa ha estado presente en sus procesos de socialización y, por tanto, ha sido un elemento integrante de su propia cotidianidad, los cursos no representan el centro de su atención. En otras palabras, la mayoría de latinoamericanos entienden la dinámica del baile y cuentan con una experiencia práctica en su ejecución, recolectada a lo largo de sus vidas. Aunque esto no significa que todos los latinos saben bailar salsa o que todos han estado familiarizados con ella de la misma manera, ni tampoco que a todos les gusta la salsa y el baile, sí constituye una tendencia general, sobre la cual son elaborados una serie de discursos de los cuales hablaré en el próximo capítulo. Por lo pronto, estas circunstancias, unidas al hecho de que los cursos son la oferta principal de los locales, hacen entendible que el público sea mayoritariamente

¹⁰³ Comunicación personal. Entrevista. Diciembre 9 de 2003

austriaco y extranjero, a diferencia de lo que ocurría con los primeros sitios latinos en la década de 1980. De acuerdo con algunos expertos de la escena, en la actualidad, la mayor parte de los asistentes corresponde a austriacos y extranjeros en un 80%, dentro de los que se cuenta gran cantidad de salseros provenientes de los países del este. Los latinoamericanos componen, según estos estimativos, tan sólo un 20%. Además de que la oferta de los cursos se concentra en el público no-latino, algunos atribuyen este porcentaje relativamente bajo a dos factores adicionales: 1) las leyes de migración y 2) el ritmo de vida de los migrantes latinoamericanos en Viena. La legislación migratoria pertenece al campo de las disposiciones políticas del Estado austriaco en relación con el ingreso de extranjeros al país y, como ya lo mencioné, se caracteriza por sus medidas fuertemente restrictivas, lo que dificulta el arribo y permanencia de latinoamericanos. Igualmente, las obligaciones laborales y familiares de muchos de ellos reducen sus posibilidades de tiempo libre y les impone una estructura de actividades diarias, en la cual la visita frecuente a los locales no representa una prioridad. Los latinoamericanos que asisten con mayor frecuencia (una o dos veces por semana) son, por lo general, jóvenes estudiantes o empleados, quienes poseen una agenda de actividades un poco más flexible. Sin embargo, los austriacos y extranjeros son los visitantes más asiduos. Muchos asisten varios o casi todos los días de la semana con el propósito de tomar los cursos y/o disfrutar de una carta variada de cocteles y bebidas como caipirinha, piña colada, mojito, cuba libre y margarita, además de la música y del ambiente. Todos los lunes, el Floridita es especialmente concurrido debido a su oferta de conciertos y presentaciones en vivo de orquestas y artistas internacionales.

3.3.4. Los cursos de baile

Los cursos de baile representan el producto más importante al interior de los locales, pues ellos actúan como un “gancho” publicitario y determinan, en gran medida, la asistencia masiva de personas, aún en la temporada de invierno cuando el movimiento de la escena no es tan fuerte. Estos cursos son principalmente ofrecidos vía internet y en categorías diferentes, de acuerdo a niveles de práctica que van desde principiantes hasta avanzados en los diferentes estilos. Algunos de ellos se imparten gratuitamente al público, mientras otros tienen un costo que puede variar de acuerdo con el nivel o incluso, en algunos casos, pueden existir precios diferenciales para hombres y mujeres,

dado que los hombres requieren de un grado mayor de entrenamiento para liderar el baile y dirigir los movimientos de su pareja.

Al igual que los desarrollos musicales, el desarrollo de la salsa como danza ha significado también procesos de hibridación. Lo que podemos apreciar en Viena es la práctica de diferentes estilos, surgidos en medio de la escena internacional, en el ámbito de la difusión y el consumo transnacional de salsa. En Viena, como en otras ciudades de Europa y Estados Unidos, se practican algunos estilos que componen versiones sistematizadas de las formas del baile normalmente practicadas en América Latina y el Caribe. Entre estos estilos se encuentra la *Rueda de Casino*, un estilo de origen cubano, considerado como el de mayores influencias africanas. Según el cubano Jorge Morales, profesor y pionero de este estilo en Viena, en Cuba esta es una forma de baile de carácter colectivo que se ejecuta tradicionalmente entre los vecinos de barrio o entre grupos de amigos¹⁰⁴. Caracterizada por la constante improvisación y la carencia de reglas estrictas, la *Rueda de Casino* se baila entre varias parejas dispuestas en círculo, las cuales realizan movimientos y vueltas siguiendo los comandos de un líder. La constante rotación e intercambio de parejas es una característica fundamental, permitiendo que los hombres tengan acceso a todas las mujeres durante el baile y haciendo del liderazgo del hombre, un aspecto preponderante. Las vueltas son variadas y complejas, y se ejecutan de acuerdo con diferentes comandos (*Dame, otra, Dame dos, enchufla, enchufla doble, enchufla doble moderno, príncipe bueno, príncipe malo, policía, yogurt, etc*), algunos de los cuales son de invención local. En su mayoría, éstos componen movimientos que aducen directamente a actitudes eróticas, las cuales son expresadas en una forma "picaresca". La *Rueda de Casino* ha tenido bastante aceptación, sobretudo en *Floridita*, donde la amplitud del espacio permite su ejecución, aunque los otros locales han empezado a desarrollarlo también, adaptándolo a las condiciones del espacio, éste es, un número reducido de parejas y movimientos menos complejos. Otro estilo bastante común en los locales es el denominado *Salsa Clásica*, un estilo que se asemeja más a los movimientos que caracterizan el baile en Colombia y Venezuela, es decir, un marcado predominio de los pasos y movimientos comúnmente bailados en las fiestas, mucha improvisación y pocas reglas. No posee vueltas

¹⁰⁴ Comunicación personal. Entrevista 16 de Noviembre de 2003

complicadas e implica mucho contacto corporal, lo que obliga a una fuerte dirección por parte del hombre. Este estilo es uno de los que más se enseña, principalmente en los primeros niveles, pues constituye la base para los demás estilos. Los tres locales cuentan con un número significativo de profesores de *Salsa Clásica*, predominantemente venezolanos, colombianos, costarricenses y peruanos.

El *L.A. o Los Angeles-Style*, por otra parte, es una mezcla de elementos latinos con elementos acrobáticos originada en la costa oeste de los Estados Unidos. Constituye un estilo que se adecúa más a la danza "show" y por tanto es uno de los estilos más corrientes en la escena de las competencias. Los movimientos son rápidos y fuertes: en el caso de las mujeres, provocativos y cargados de sensualidad, mientras el hombre acentúa su actitud dominante. Este estilo ha tenido algún desarrollo, principalmente en Floridita, aunque en comparación con la Rueda de Casino no cuenta con tantos seguidores. Profesores austriacos, filipinos y árabes son los más experimentados en este estilo en Viena. Así mismo el *New York-Style*, una variación del L.A. ha comenzado a ser practicado también en Floridita con la dirección de una profesora de Nigeria. Este constituye un punto intermedio entre improvisación y la danza estándar. Los movimientos se caracterizan por ser elegantes y suaves tanto para hombres como para mujeres. La mujer juega un papel fundamental, a través de la ejecución de movimientos más "sexys", aunque persiste el dominio masculino.

Aunque cada uno de estos estilos está definido por rasgos particulares expresados en movimientos, figuras y vueltas, su práctica implica procesos creativos, principalmente al nivel de la enseñanza. En Viena, su ejecución depende de la re-elaboración de las tendencias provenientes de Estados Unidos, el Caribe y Sudamérica, a través de las preferencias de los profesores en cuanto a métodos de enseñanza, su experiencia y habilidades individuales, su formación -en la mayoría de los casos, empírica- y las destrezas de los aprendices. Esto significa que aunque existen pautas generales para cada uno de los estilos, su ejecución no se restringe a un formato establecido, sino que da espacio a la innovación y a la creatividad. Ésto comprueba que la salsa como danza tampoco es un producto meramente "importado" de Latinoamérica y directamente puesto en circulación en los locales en Viena. La escena del baile es el resultado de procesos de mezcla cultural y de las influencias del mercado transnacional. En otras palabras, es un conjunto de prácticas formales en constante reelaboración a través de su

tránsito por diferentes localidades, apropiado de manera particular en los locales latinos de Viena. La danza ha tomado fuerza en los últimos años con la realización de congresos internacionales de salsa en toda Europa, las cuales reúnen gran cantidad de participantes de diversos países y, de esta manera, le dan impulso a las pequeñas escenas locales. Los congresos no representan únicamente el escenario ideal para los competidores experimentados, sino que involucra la participación de una cantidad siempre representativa de fanáticos de la salsa, quienes encuentran allí la oportunidad de practicar lo aprendido en las escenas locales y ponerse al día en los nuevos movimientos. En Austria se celebró recientemente el primer Congreso de Salsa en Innsbruck, contando con la participación de más de 2.000 personas entre participantes e instructores. En Zürich (Suiza), Berlín y otras ciudades alemanas, se llevan a cabo desde hace ya bastante tiempo.

4. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN

Cada noche, la experiencia del baile celebra la sublimación de los cuerpos danzantes y, con ella, la liberación del espíritu, los sentidos y las emociones. La noche a ritmo de salsa es otro mundo porque ella todo lo transforma. El invierno vienés se convierte en el Caribe caluroso, en playa, sol y mar y la frontera habitual entre mente y cuerpo se hace difusa para dar lugar a una racionalidad de los sentidos y los movimientos cuyo lenguaje no es otro que el gesto codificado. Salud, belleza física, sensualidad y erotismo son allí narrativas predilectas. El exilio, por su parte, se transforma en la patria querida, en la posibilidad de regreso al lugar de las nostalgias y los recuerdos, a las raíces y a los paisajes lejanos para no perderse en el mar de las múltiples culturas que también habitan Viena. En medio de las motivaciones individuales de los consumidores y la experiencia colectiva de la fiesta y el baile, los locales se convierten en el punto de encuentro de muchas historias escritas con música. La salsa en Viena es un lugar físico, pero también un sitio simbólico donde los salseros elaboran formas particulares de representación: múltiples modos de significado que ellos integran a sus vidas para definirse a sí mismos.

Como ya lo mencioné en el segundo capítulo, el lenguaje actúa como un sistema representacional y, en este sentido, resulta central a los procesos de producción de significado. Mi interés en este capítulo se dirige a analizar el papel de los significados y las representaciones en la generación de los discursos de identidad en el contexto de la salsa en Viena. Ya que la elaboración de significado es central a los procesos de producción de identidad y diferencia, sobre todo a través de prácticas sociales como el consumo¹⁰⁵, me gustaría examinar a continuación las estructuras de interpretación, las prácticas de uso y los actos de representación (por medio de palabras, historias,

¹⁰⁵ HALL, 1997a, Op.cit., p. 3

imágenes, etc.) que están involucrados. Intentaré presentar algunos de los textos más persistentes en la escena de la salsa, es decir, algunas narrativas inscritas en el consumo transnacional de salsa y que encuentran en Viena un campo de re-elaboración. La idea central aquí es entender la salsa como un sitio polisemántico¹⁰⁶.

4.1. El cuerpo como texto. Salsa, baile e identidad

El componente central de la escena de la salsa en Viena, alrededor del cual se concentra la mayor parte del público tanto latino como no-latino, es el baile. Bien sea como una práctica transcultural o como la afirmación de la propia identidad, bailar salsa estructura procesos que están estrechamente relacionados con la construcción social del cuerpo y que, como los desarrollos musicales, están anclados en contextos históricos y narrativas particulares. La danza, escriben Celeste Fraser Delgado y José Muñoz, “pone la política en movimiento al reunir a la gente en afinidad rítmica, donde la identificación toma la forma de historias escritas en el cuerpo a través del gesto”¹⁰⁷. En la danza, el cuerpo actúa como un texto escrito. Con su lectura, afirma Desmond,

*“nosotros podemos expandir nuestro entendimiento acerca de cómo las identidades sociales son señalizadas, formadas y negociadas a través del movimiento corporal. Podemos analizar cómo las identidades sociales son codificadas en estilos de performance y cómo el uso del cuerpo en la danza está relacionado con, duplica, resiste, amplifica o excede normas de la expresión corporal no dancística dentro de contextos históricos específicos. Podemos trazar cambios históricos y geográficos en complejos sistemas kinestésicos y podemos estudiar comparativamente sistemas simbólicos basados en el lenguaje, la representación visual y el movimiento”*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ APARICIO, 1998, Op.cit.

¹⁰⁷ DELGADO, Celeste Fraser and MUÑOZ, José Esteban. 1997. “Rebellions of Everynight Life” in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz. Duke University Press. Durham and London. p. 8

¹⁰⁸ DESMOND, Jane C. 1997. “Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural Studies” in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz. Duke University Press. Durham and London. P.p. 33

El fundamento de esta perspectiva, la cual se desprende del trabajo de Bourdieu sobre el gusto, descansa en la comprensión del “estilo de movimiento” como un “texto social” por medio del cual es posible leer afiliación – en el sentido de género, raza, etnia, clase e identidad nacional- y como algo que, “por lo general, esbactivamente aprendido o pasivamente absorbido en el hogar y la comunidad”¹⁰⁹. La danza, según Desmond, corresponde a una subserie dentro del campo de estudio del movimiento, cuyo “significado es situado tanto en el contexto de otras formas de moverse pre-escritas socialmente y socialmente significativas, como en el contexto de la historia de las formas de danza en sociedades específicas”¹¹⁰. Las sociedades no tienen percepciones idénticas del movimiento. En la medida en que la danza es una actividad corporal que involucra no sólo la inscripción -siempre cambiante- de las relaciones sociales en el cuerpo, sino también su producción a través de él, implica reconocer que los discursos que sustentan la relación cuerpo-movimiento en la salsa se transforman constantemente como consecuencia de su difusión transnacional. Sobre esta base, mi intención aquí es presentar el tema de la escena del baile de la salsa en Viena desde el enfoque de sus desarrollos discursivos, es decir, la producción de narrativas a través del movimiento, teniendo en cuenta que Viena es tan sólo un punto ligado a un sistema de discursos transformados a lo largo del tiempo en diferentes locaciones, a una historia contada y elaborada por medio del cuerpo a ritmo de salsa.

4.1.1. El legado africano y europeo en la danza afro-caribeña

En el campo de su desarrollos dancísticos -como en los musicales- salsa, merengue y bachata son el resultado de la confluencia de diversas tradiciones en el escenario caribeño. La cultura contemporánea de las danzas caribeñas, de la cuales la salsa hace parte, es un complejo variable de ritmos y bailes de base africana con influencias europeas y, en algunos casos, indígenas, en el que, a veces, algunos elementos se mantienen y predominan más que otros o, en otras ocasiones, en los que procesos de innovación y creatividad son el elemento fundamental¹¹¹. Ya que, a nivel musical, los

¹⁰⁹ Ibid., p. 36

¹¹⁰ Ibid., p. 37

¹¹¹ SLOAT, Susanna. 2002. „Introduction” in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville. p. x

componentes principales de la salsa provienen de Cuba y Puerto Rico, pienso que es importante considerar brevemente los aportes formales de las tradiciones del baile de estas islas para poder ubicar y darle sentido al desarrollo de la danza en Viena hoy, como parte de esta historia de encuentros culturales y, en este sentido, como sitio para la negociación de identidad.

Un panorama de la danza en Cuba es ofrecido por Yvonne Daniel en su artículo “*Cuban Dance. An Orchard of Caribbean Creativity*”¹¹², en el cual ella expone las formas en que las influencias africanas y europeas penetraron las danzas tradicionales cubanas. En primer término, ella explica que la llegada de los europeos significó también la llegada del zapateo español y la contradanza francesa. El primero de ellos traía ya fuertes influencias nordafricanas, debido a la invasión de los moros a España, mientras que la segunda constituyó un fuente indirecta de influencia africana ya que penetró a Cuba con los esclavos que acompañaron la huída de los colonos franceses de Haití, luego de producirse su independencia y, en esencia, era un estilo de baile europeo adaptado e interpretado por estos esclavos. Ambos estilos, afirma Daniel, “fueron responsables de los principales elementos de una nueva cultura de la danza cubana: postura erguida, contacto del hombre y la mujer, estrofa con estilo de canción en verso e interés en el ritmo (visto en los patrones de zapateo y cierto movimiento de la cadera)”¹¹³. En segundo término, ella presenta otra fuente de influencia africana, la cual corresponde a cuatro grandes tradiciones estilísticas de baile africano (Kongo, Arará, Carabalí y Yoruba) que sintetizan la enorme cantidad de grupos étnicos que llegaron provenientes de África y entre las cuales existen grandes diferencias. Las principales características de estas familias dancísticas, como descritas por Daniel, son:

- *Kongo*: es la tradición de más influencia en la cultura del baile y la música de Cuba. Su aporte musical más importante han sido diversos tipos de instrumentos de percusión, entre los cuales los más destacados son los tumbadores (*conga drums*). Como danza, esta tradición ha sido central, desde tiempos coloniales, en el acompañamiento de las procesiones católicas, lo que todavía se conoce con el

¹¹² DANIEL, Yvonne. 2002. “Cuban Dance. An Orchard of Caribbean Creativity” in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville. P.p. 23 – 55

¹¹³ Ibid., p. 32

nombre de conga o *comparsa* y cuya característica principal era que cada persona bailaba individualmente y, sin embargo, al mismo tiempo, “todos los bailarines conformaban un todo unificado, una línea de baile, una cadena de interconectividad, una comunidad étnica”¹¹⁴. Otro aporte lo constituye la estructura del baile: no hay contacto entre el hombre y la mujer, pero sí un acercamiento y retroceso alternos, con el empuje de la región abdominal hacia adelante y, posteriormente, la ejecución de giros. El retroceso tiene lugar luego de un movimiento pélvico en dirección al compañero/a de baile. El coqueteo juega aún hoy, un papel importante en muchas danzas Kongo en América Latina (makuta, congo, kumina, samba). También esta tradición le ha aportado a Cuba una forma de danza de arte marcial que fue conocida como el *juego de maní*, pero que en la actualidad no es practicada. La capoeira del Brasil es la continuación de este tipo de danza congoleña.

- *Arará*: Estas danzas provienen de una región de Benín en África Occidental y es una mezcla de diferentes tradiciones. Se caracterizan por su énfasis en el movimiento de los hombros, por encima de cualquier otro movimiento del cuerpo y se relacionan con un conjunto de creencias religiosas del occidente del continente africano¹¹⁵.
- *Carabalí*: Fue traída por miembros de sociedades secretas de grupos étnicos del río Calabar en Camerún y Nigeria, que poseían una diversidad de danzas de máscaras, de las cuales sólo Abakuá ha sobrevivido en Cuba hasta la actualidad. Se caracteriza por sus movimientos suaves, posturas de caída sostenidas y posiciones en las que el bailarín tiene que apoyarse en los dedos de los pies, flexionar de manera rígida y permanecer así. La danza es una representación de danza ceremonial en la que los bailarines (Íremes, dibalitos o Ñañigos) elaboran gestos de limpieza del cuerpo. En la actualidad, existen todavía sociedades secretas que practican este tipo de baile ceremonial.
- *Yoruba*: “es reconocible por sus impresionantes símbolos visuales y su diverso conjunto de divinidades. Las divinidades, llamadas *orichas*, entran en el cuerpo

¹¹⁴ Ibid., p. 34

¹¹⁵ Ibid., p. 36

de los que participan del culto y bailan ferozmente”¹¹⁶. Consta de secuencias de movimientos que representan las diversas personalidades de las divinidades y que básicamente constituyen ondulaciones verticales desde el área pélvica, a lo largo del pecho, hombros, cuello y cabeza, como lo describe Daniel. Algunas de estas divinidades son: Elegba, Ochun, Ogun, Yemaya, Changó, Oya, Ochosi, Obatala, Babaluaye, cada una de las cuales posee una danza propia.

A partir de esta base africana, se desarrollaron en Cuba otras tradiciones de danza, las cuales Daniel llama “creaciones cubanas” y que divide en cinco familias: el son, la rumba, el danzón, el punto guajiro o campesino y la canción cubana, esta última pertenece a la música que no es bailada y, por tanto, no es descrita por Daniel¹¹⁷.

- *Son*: se compone de elementos europeos y africanos y sus variaciones, los cuales pueden ser claramente distinguidos. El aporte europeo es apreciable en el contacto con la pareja a través de las manos, la cintura de la mujer, los hombros del hombre, e incluso el pecho y la parte superior e inferior del abdomen. Así mismo, la espalda erguida es un legado de las danzas de corte europeas. El elemento africano es principalmente visible en el movimiento de las caderas en coordinación con el patrón rítmico de los pies. “El énfasis en las caderas permite al torso dividir su potencial de movimiento y crear ritmos visuales separados, poliritmos entre la parte superior e inferior del torso”¹¹⁸. Los más recientes descendientes del son desde la década de los 40 hasta hoy son la salsa y el mambo. Daniel explica que “la salsa es una variante contemporánea del son cubano, pero que fue desarrollada fuera de Cuba, particularmente en los Estados Unidos entre los afro-americanos y más particularmente entre los músicos y bailarines puertorriqueños. El baile de salsa contemporáneo es llamado *casino* y posee un sinfín de variaciones. Salsa y casino son identificados por su interesante ritmo rápido, virtuosidad extrema y las secuencias casi continuas de cambio de pareja. Ellas son bailadas en el patrón de pies básico del son (y en el

¹¹⁶ Ibid., p. 38

¹¹⁷ Ibid., p. 41

¹¹⁸ Ibid., p. 43

estilo internacional del mambo, pero el casino en Cuba es también desarrollado en la forma de grupo, *casino de la rueda* (circle casino)”¹¹⁹.

- *Rumba*: Se desarrolló principalmente en Matanzas y La Habana durante el siglo XIX, al interior de las comunidades africanas. Una de sus características centrales es que se concentra en el ritmo y en la improvisación. “La danza se ha desarrollado desde un paso básico a varios tipos de modelos clasificados. [...] El patrón de la rumba, en su forma más simple, es un paso de lado con el pie derecho y luego, un retorno del pie con los pies juntos. El mismo patrón ocurre hacia la izquierda y se mantiene alternando. No es posible describir todo lo que pasa en el cuerpo, en la medida en que este patrón de pies continúa, pero de eso se trata la complejidad de la rumba. Es suficiente con decir que el objetivo de la rumba es incrementar, decorar y ornamentar el patrón de ritmo de clave en tiempo absoluto, pero cuidando de la sincopación y con el uso de cualquier y cada parte del cuerpo que pueda moverse, especialmente las caderas”¹²⁰. La rumba constituye el símbolo de la “afrocubanidad”.
- *Danzón*: se desprende de la contradanza francesa y su versión africana, la tumba haitiana, de las cuales preserva la posición en hilera de las bailarinas, en frente de sus parejas masculinas, en una postura vertical. Además de la contradanza existen varias variantes: danza, danzón, danzonete y danzonchá, cada una de las cuales se diferencia tanto en la estructura musical como en los movimientos.
- *Punto guajiro o campesino*: Corresponde a la música de las áreas rurales de la parte más occidental y la zona central de la isla. Los elementos más característicos son el polirritmo y el frecuente zapateo.

También las danzas de Puerto Rico evidencian la confluencia de elementos africanos y europeos. Alma Concepción en su artículo “Dance in Puerto Rico: Embodied Meanings” afirma que a finales del siglo XIX existían tres tradiciones de música y danza en Puerto Rico. La primera, una tradición con un predominio del legado español; la segunda, la derivación de tradiciones provenientes de África Occidental y la tercera,

¹¹⁹ Ibid., p. 45

¹²⁰ Ibid., p. 49

una tradición híbrida¹²¹, la cual se desarrolló con mayor fuerza a comienzo del siglo XX y que constituye una fusión de elementos musicales y dancísticos europeos, africanos y de otras islas del Caribe. Como parte de estas tradiciones se encuentran los siguientes bailes:

- *Contradanza*: fue un baile de las élites sociales en Puerto Rico de origen español que, como otros, estuvo inmerso en rápidos procesos de creolización. Aunque se desconocen sus vías de acceso exactas a la isla, se sabe que se trata de un baile de figura comandado por un bastonero y que comenzó a bailarse en parejas en la segunda mitad del siglo XIX.
- *Danza*: es una variación de la contradanza que se basa en el baile de pareja. El contacto estrecho entre el hombre y la mujer fue una característica importante de la danza. El estilo musical de la danza en Puerto Rico fue desarrollado principalmente por mulatos de clase obrera.
- *Seis*: se originó en las zonas rurales de Puerto Rico. Se baila con seis parejas y existe una gran variedad regional de estilos, muchos de los cuales parecen tener influencias africanas, reconocibles “principalmente en la pulsación, la sincopación y en [algunos elementos de] ritmos cubanos tales como la guaracha, la habanera y el tumbao”¹²². En la actualidad esta danza no es practicada, pero su forma musical es empleada en las canciones de navidad conocidas como aguinaldos y en la décima, la cual constituye una forma de poesía oral de carácter histórico basado en la improvisación.
- *Bolero*: es la canción romántica que se originó en Cuba a finales del siglo XIX y que se expandió al resto de Latinoamérica y en la actualidad sigue gozando de gran popularidad. El baile en pareja, al estilo europeo, es “lento, romántico e íntimo”.
- *Bomba*: es una de los estilos musicales y dancísticos con más claras influencias africanas, expresadas fundamentalmente en “los ritmos sincopados y los

¹²¹ CONCEPCIÓN, Alma. 2002. „Dance in Puerto Rico. Embodied Meanings” in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville. p. 167

¹²² Ibid., p. 168.

instrumentos de percusión”. Sus orígenes “han sido históricamente asociados con las vidas y rituales de los esclavos que vivieron en las plantaciones y ha sido ligado por los académicos con la sobrevivencia de identidad negra.”¹²³ En la bomba confluyen elementos de diferentes grupos étnicos africanos, entre los que se destacan, “el estilo improvisatorio y la participación de la audiencia. La música es inseparable del baile y el diálogo entre el tambor y el balarín conlleva un proceso que ha sido transmitido de generación en generación”. El baile es estructurado alrededor de la improvisación en conexión con la música y se caracteriza por el movimiento de la falda en las mujeres y el mantenimiento de los brazos del hombre pegados al cuerpo, la inclinación del cuerpo, la marcha en dos pasos y luego en tres, el movimiento estacionario y la dirección del baile a partir del movimiento de los músculos de los pies.

- *Plena*: según Concepción, es la mejor expresión de la fusión entre la herencia africana y española. En su forma tradicional, “las mujeres mueven usualmente la falda con un fluído libre del cuerpo y un salto ligero hacia el lado en un paso de contrapunto; los hombres mantienen los brazos atrás cuando las parejas se entrecruzan”. La bomba y la plena constituyen los elementos musicales y dancísticos básicos para la salsa.

En este sentido, la música y la danza han jugado un papel central en ciertos procesos de construcción de identidad en el Caribe desde la época de la esclavitud y así nuevas fusiones, nuevos estilos de movimiento surgidos del contacto siguen siendo importantes en la actualidad dentro del contexto de la globalización, a través de la migración y de los medios de comunicación. La danza constituyó un instrumento aglutinador de los diferentes grupos étnicos que llegaron a América provenientes de África, una “lengua franca”, cuyas características centrales fueron “la segmentación y deslineación de varias partes del cuerpo, incluyendo caderas, torso, cabeza, brazos, manos y piernas; el uso del metro múltiple como sensibilidad polirítmica; la angularidad; los múltiples centros de movimiento; la asimetría como balance; la presentación percusiva; la presentación mimética; la improvisación y la burla. Estos puntos estéticos y técnicos comunes continuaron gobernando los principios, al mismo tiempo que la danza se movió desde

¹²³ Ibid.

su contexto sagrado a los numerosos usos seculares que adquirió bajo la esclavitud”¹²⁴. La danza que inicialmente estaba delimitada al campo de lo divino llegó a convertirse, durante la época de los esclavos africanos, en América en una herramienta de lucha por la memoria cultural y continúa siéndolo hoy para la gente de Latino América y el Caribe como un mecanismo de resistencia a la historia de subyugación de los tiempos coloniales y perpetuada en los tiempos actuales bajo otras formas y en contextos diferentes. El cuerpo danzante diaspórico –afirman Delgado y Muñoz- “se convierte en el vehículo para la articulación de cultura bajo sitio. La danza literalmente re-memora prácticas culturales represadas durante siglos de conflicto”¹²⁵.

4.1.2. *El baile de la salsa: entre resistencia y aceptación*

“La mayoría de las formas del baile de salsa reflejan negociaciones transculturales entre prácticas dancísticas africanas y europeas, en las cuales el encuentro colonial es reconocido a través el cuerpo danzante”¹²⁶. Al nivel de los componentes formales de la salsa, el principal aporte europeo ha sido el baile en pareja, un legado directo de la contradanza. Entre los elementos africanos más reconocibles en la salsa, Renta identifica los siguientes:

- *Policentrismo/Polirritmo*: es el movimiento con centro en diversas partes del cuerpo, los cuales pueden operar simultáneamente, de manera tal que, por ejemplo, los pies se mueven a un ritmo determinado, mientras que otras partes del cuerpo lo hacen a otro ritmo. Esta característica de la herencia africana en la salsa es totalmente contrapuesta a la tradición europea del baile, en la cual el movimiento está centrado en un único punto del cuerpo.
- *Improvisación*: como el aporte individual del bailarín a la danza
- *Danza como parte de la vida en comunidad*, aspecto que constituye la expresión colectiva de resistencia y reafirmación cultural.

¹²⁴ Hazzard-Gordon citado en DELGADO Y MUÑOZ, Op. cit., p. 15

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ RENTA, Priscilla. 2004. “Salsa Dance: Latino/a History in Motion” in *Centro Journal*, Fall, año/vol. XVI, número 002. City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños. New York. p. 145

A pesar del papel central que ha tenido el baile en el desarrollo de la salsa, resulta evidente la escasa investigación en este campo, si se compara con los estudios orientados a la música. De acuerdo con Renta¹²⁷, los dos únicos trabajos que abordan el tema de la danza en la salsa corresponden a las obras, ya citadas, de Delgado y Muñoz, *Everynight Life: Culture and Dance in Ltino/o America*, publicada en el año de 1997 y de Sloat, *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*, del año 2002, los cuales componen compilaciones de artículos dirigidos a explorar el papel de las danzas afrocaribeñas en la historia de las culturas populares de Latinoamérica y el Caribe. Esta autora ha atribuído la escasez de trabajos acerca de la salsa como danza a dos factores: 1) La división entre mente y cuerpo que ha gobernado las ciencias sociales y que ha afectado los estudios sobre la danza, en general; y, 2) la marginalización de las danzas propiamente afro-latinas dentro del campo académico como consecuencia de una historia de subyugación que se remonta a los ancestros de la salsa, en los tiempos de la esclavitud, cuando los bailes de los africanos representaban una amenaza para los europeos debido a su poder de movilización militar, razón por la cual fueron tratados de una manera ambivalente: Por un lado, fueron permitidos a los esclavos con el objetivo de asegurar su productividad, pero por otro, esta aprobación llegó a ser limitada y sometida a fuertes controles. Aunque ignorada por la academia, lo cierto es que la lucha por el mantenimiento de estos bailes expresa el carácter de resistencia a esa historia de opresión colonial. La salsa ha heredado ese elemento de oposición y ha servido, de esta manera, como factor aglutinador de sectores específicos de la sociedad. No en vano, Berríos-Miranda se refiere al carácter liberador de la salsa entre los migrantes puertorriqueños en la década de los 70 en la ciudad de Nueva York:

“[...] Esta identidad entre estilo de salsa y vida de barrio amplificó la emocionante comunión de la música y el movimiento y ayudó a la gente a trascender la inseguridad de sus circunstancias, por lo menos por un rato, bailando con su propia gente y sus propios músicos, en un momento de liberación. En cambio de sucumbir a la presión de sus vidas, ellos bailaban y ninguno podía despojarlos del baile”¹²⁸.

¹²⁷ Ibid., p. 140

¹²⁸ BERRÍOS MIRANDA, MARISOL. 2004. „Salsa Music as Expressive Liberation“ in *Centro Journal*, Vol. XVI, N° 002. City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños. New York. p. 165

Sin embargo, mientras de un lado la salsa ha sido capaz de convertirse en un mundo alternativo desde el cual es posible la manifestación inconformista de la propia realidad, la expansión que la salsa ha alcanzado en las últimas décadas ha llevado también a su despolitización, es decir, la eliminación de su contenido como expresión de los sectores excluidos de la sociedad, y su reemplazo por un tipo de imaginario similar al imaginario europeo con relación a los esclavos y sus danzas, como Renta lo afirma:

“La ambivalencia europea hacia el cuerpo danzante de color está relacionada con la percepción de su movimiento como profano. El baile de la salsa ha heredado este prejuicio y, como tal, es frecuentemente reducido al “otro” exótico y erótico unidimensional promovido por los medios y la cultura de la sociedad estadounidense [...] El baile de la salsa es frecuentemente despojado de su política cultural –enraizada en una historia de esclavitud y colonización en el Caribe y Latinoamérica– para el consumo de masas”¹²⁹.

La historia del baile de la salsa se inscribe en medio de procesos de negociación cultural que implican tanto liberación como aceptación. Al igual que en el caso de la música, los desarrollos en la danza corresponden al producto de la inevitable intersección de lo popular y lo masivo, allí donde los grupos subordinados se expresan y definen a sí mismos a través de los medios de circulación masiva. En Europa, el desarrollo del baile de la salsa tuvo lugar de manera paralela al auge de la música en la década de 1990. Como lo describe Wieschiolek el “boom” de la salsa en Europa estuvo relacionado con “el entusiasmo por la música cubana que se logró después de la abolición parcial del bloqueo de los Estados Unidos a Cuba, lo cual abrió la isla al turismo de masas. El interés creciente en Cuba fue promovido por el éxito del CD *Buena Vista Social Club* y la película acerca de los músicos cubanos”¹³⁰. Al igual que la música, la salsa –que llegó inicialmente a Londres– se difundió por el continente europeo hasta alcanzar buena parte de los países del Este. Esta escenas del baile están ligadas, como en el caso de Viena, a los ámbitos de su enseñanza, principalmente al interior de las discotecas y locales latinos. Algunos rasgos particulares del baile de la salsa que la diferencian de otras prácticas dancística en Europa, según Wieschiolek¹³¹ son los siguientes:

¹²⁹ RENTA, Op.cit., p. 142

¹³⁰ WIESCHIOLEK, Heike. 2003. “Ladies, just follow his lead! Salsa, gender and identity” in *Sport, dance and embodied identities*. Edited by Noel Dyck and Eduardo P. Archetti. Berg. Oxford. p. 122

¹³¹ Ibid.

- Los practicantes de salsa no pertenecen a grupos de edad joven, ni a grupos marginalizados.
- La salsa es el primer baile, después del rock'n roll en ser bailado en parejas y con contacto corporal.
- El baile de la salsa es aprendido en cursos o a través de la enseñanza dirigida, debido a su alto grado de dificultad fundado en su carácter polirítmico.
- La salsa no hace parte de los bailes de competición, como sí es el caso de otros bailes de salón, debido a que no ha sido posible su regulación.

4.1.3. *Del Danubio Azul a la “Vida es un Carnaval”. Salsa en Viena*

Antes de conocer Viena, siempre relacioné esta ciudad con la música clásica, el Danubio Azul y el vals, y fue con ocasión de mi trabajo de campo que tuve la oportunidad de percibir, aunque de manera muy general, el sentido de esta asociación. Siguiendo por televisión la transmisión en vivo del *Opern Ball*¹³², me fue posible contemplar uno de los contextos del vals más reconocidos en Viena. Anunciado como el “evento del año” a través de los medios de comunicación, el Opern Ball despertó mi curiosidad, pues constituía una muestra importante de lo que muchos protagonistas de la escena de la salsa identificaban como la tradición de baile más representativa de Austria y, de esta forma, logré captar algunos aspectos generales: 1) que el Opern Ball es uno de los muchos bailes celebrados en la época de *Fasching* o Carnaval, entre enero y febrero de cada año; 2) que éste, en particular, es el Ball de las clases altas y dirigentes en Austria; y, 3) que el vals es su elemento central, siendo ejecutado por 200 parejas de jóvenes en una demostración de belleza, estética y coordinación. Desde el punto de vista del performance, la ocasión me permitió observar las principales características del vals: posición erguida, sin movimiento de brazos, hombros, ni caderas, ubicación de los brazos alrededor de la pareja, baile en giros alrededor de un punto central y un paso por cada tiempo musical, sin pausa alguna. Si, como frecuentemente lo escuché durante mi trabajo de campo, el vals constituye la tradición de baile más preponderante en Austria, la estética del cuerpo y de movimiento que las personas aquí mayormente aprenden, con

¹³² Transmisión del 19 de Febrero de 2004 por ORF 2

la cual están más familiarizadas y la cual es referida como parte de la identidad nacional, surge entonces la pregunta acerca de qué motiva a muchos a aprender un sistema de baile totalmente diferente como la salsa y, en particular, cómo aprenden los nuevos códigos corporales que la ella exige.

Para el practicante austriaco, aprender a bailar salsa representa la necesidad de aprender otro tipo de corporalidad que opera en función del carácter polirítmico de la música. “Poliritmicidad significa que diferentes instrumentos tocan ritmos diferentes, de manera tal que los bailarines tienen que entrenar el oído para entender cuáles ritmos son importantes”¹³³. La adquisición de nuevos conocimientos acerca de cuáles acciones aplicadas sobre el cuerpo se adecúan más a los objetivos de la danza es el punto central de este proceso. Muchos consumidores latinos piensan, sin embargo, que el resultado es tan sólo una práctica sistemática, fija, en cierto sentido, fría y alejada de lo que significa “realmente” bailar salsa “con sentimiento”. Para los maestros, de otro lado, es una adecuación estandarizada de las diversas formas en que el cuerpo latino se crea en la práctica cotidiana del baile en Latinoamérica a unos cuerpos configurados alrededor de sistemas de baile diferentes. La mayoría de los profesores sostienen que enseñar salsa les ha significado un proceso de desmantelamiento de las acciones que -con los años y la repetición constante- hacían ya parte de su sistema de movimientos corporales considerados “automáticos”. Esto les ha obligado a hacer una retrospectiva del manejo del cuerpo en el baile y a elaborar el análisis de cada uno de los actos involucrados en su interacción con la música, en búsqueda de métodos eficientes para enseñar. En palabras de algunos, esto se ha traducido en “des-aprender” a bailar para poder transmitir reglas de uso del cuerpo específicas.

Aunque los métodos de enseñanza varían de acuerdo con los estilos y las destrezas de los profesores y, en muchos casos, con su procedencia, en términos generales, el proceso de aprendizaje comienza con los movimientos básicos de los pies y las manos. El entrenamiento se realiza dentro del grupo de aprendices, ejecutando los pasos de manera individual bajo las instrucciones del profesor. El movimiento inicial se lleva a cabo en ocho pasos, bien sea hacia atrás y adelante, o hacia los lados,

¹³³ Ibid., p. 123

comenzando en 1 (1,2,3, - 5,6,7,-) con pausa en el 4 y el 8. El 1 se ejecuta con el pie izquierdo hacia atrás, el 2 se marca con el pie derecho en el punto de inicio y el 3, adelantando el pie izquierdo. El 5, 6 y 7 son una repetición de la serie anterior. También se puede comenzar en 3 (3,4,5, -7,8,1), con pausa en el 6 y el 2. Las manos, a la altura de la cintura, realizan al mismo tiempo, círculos alternos continuos, dándole mayor elegancia a los movimientos. Estos elementos fundamentales pueden experimentar algunas variaciones dependiendo del estilo que se ejecute, pero para aquellos quienes inician el curso son éstos los primeros ejercicios de práctica. El movimiento de la cadera, el tronco y los pies, constituyen una combinación que debe ser coordinada, diferente a la práctica del vals en el cual prima la velocidad de los pasos (1,2,3 con acento en el 1) y los giros constantes. Esto representa el primer elemento novedoso en el entrenamiento del cuerpo para la práctica de la salsa, pues involucra el factor de la ejecución simultánea de diversos movimientos. La tarea es, con base en la repetición, adiestrar el cuerpo de los practicantes para la realización de movimientos armónicos y coordinados con la música. David Quesada, profesor de salsa en el Habana menciona algunos de los problemas que los aprendices en Viena tienen que enfrentar en esta primera fase del aprendizaje:

“Aquí lo difícil es que ellos son una cultura totalmente diferente. En ocasiones se estresan porque todo es nuevo para ellos. Por ejemplo, el ritmo: es una música que ellos nunca han escuchado. No como la ventaja que nosotros tenemos en Latinoamérica que en el bus, en la radio, en todo lado escuchamos salsa, merengue, bachata. Ellos no. Para ellos es algo nuevo. Entonces tienen que empezar con el ritmo, con cómo muevo mi cuerpo porque aquí en Europa no se mueve mucho la cintura al bailar. El primer curso es difícil para ellos porque tienen que aprender a hacer el paso, a coordinar porque en la salsa se requiere más coordinación, el movimiento de cintura y el ritmo. Eso es mucha información para ellos!” (David Quesada, costarricense, profesor en el Habana).

El segundo paso del procedimiento tiene que ver con las vueltas. Con base en los pasos aprendidos, se procede a la puesta en práctica de los giros. Comenzando la serie en 1, la vuelta base se ejecuta al marcarse el 5, girando a lo largo del 6, cayendo en el 7 y haciendo pausa en el 8. Variadas figuras conforman otras vueltas con grados diversos de dificultad, muchas de las cuales se ejecutan principalmente en el estilo Rueda de Casino, pero que sirven también para otros estilos. Estas vueltas requieren el juego

conjunto de las manos y el desplazamiento y reclaman un alto grado de entendimiento entre los ejecutantes. Una diferencia con el vals es que las vueltas no se realizan en línea con la pareja. Esto plantea otro elemento importante en la formación del cuerpo: Los giros en la salsa demandan una interacción constante entre el hombre y la mujer con el fin de realizar movimientos coordinados. Aquí, el punto central se relaciona con la comunicación entre el hombre y la mujer. Aparte del vals, no existen dentro del repertorio de posibilidades en Viena, bailes que puedan ser practicados en pareja. Según Jorge Marín, aunque el Boogie y el Rock n'roll lo fueron hasta hace ya bastante tiempo, hoy son considerados por muchos como « estilos muertos », pasados de moda. En Viena, por tanto, la salsa constituye uno de los pocos ritmos que pueden ser bailados en pareja. En la salsa, el propio cuerpo se construye con relación al compañero de baile. El hombre dirige los movimientos de la mujer y ella baila para él. Esa es la premisa básica transmitida por los profesores en los cursos. La idea es bailar de manera sincronizada, siendo capaz de transmitir los mensajes corporales y de recibir aquellos que el cuerpo de la pareja realiza. Bailar salsa significa un diálogo corporal. Este es un componente fundamental para la combinación de movimientos y figuras, lo cual constituye el tercer paso del proceso. Entender las señales que el cuerpo envía requiere reconocer los códigos de ese lenguaje. Prepararse para la ejecución de una figura en particular y saber el tipo exacto de movimientos que deben ser ejecutados al segundo siguiente para empatar con precisión en otra figura, requiere la capacidad de leer el cuerpo del otro. Saber bailar se trata de eso. La idea es que en tanto el hombre dirige los movimientos, sobre la mujer recae el peso de la interpretación. El papel del hombre se centra en transmitir los mensajes adecuados en el momento adecuado e interpretar la información que la mujer envía acerca de las posibilidades de movimiento para determinar qué comandos específicos deben ser transmitidos. Aquí interviene la aplicación de acciones precisas, muchas de ellas aprendidas directamente a través de los profesores, otras, a través de la experiencia práctica. Ésto influye, por ejemplo, la selección de un conjunto de técnicas corporales específicas, traducidas en definir qué estilo en particular se acopla no sólo con la música, sino con las habilidades propias y de la pareja para interpretar estos códigos o en ejecutar señales que involucran también consideraciones estéticas como mirarse a los ojos o tomar con firmeza a la pareja, e incluso realizar un tipo de presión media sobre la mano de la pareja o movimientos de

“prueba” para establecer los términos del diálogo corporal. Andreas Sturm describe, a modo de ejemplo, la forma en que él mismo lleva a cabo este proceso de toma de decisiones.

“Ich mag viele Figuren machen und durch verschiedene Kurse haben mir die Tanzlehrer gesagt, ich vergesse in die Augen von der Frau zu schauen. Ich vergesse mir die Frauen anzuschauen. So Sie sagen, dass was eine Frau als Tänzerin schön macht, wäre gern schauen, was sie macht und sie hatten Recht. Ich hab’ früher heruntergetanzt und da ich 10 Minuten später nicht mehr in die Augen ihr zu schauen wusste, jetzt ist das so, dass ich viel mehr auf die Partnerin schaue und eingehe. Ich schaue was sie kann, was ich kann und wenn wir schauen, dann können wir harmonisieren [...] Wenn ich die Musik höre, dann denke ich mir: „Was tanze ich jetzt? Und mit wem tanze ich?“ Weil wenn es ein bisserl langsamer ist, dann gehe ich her in die L.A. Style. Wenn es schnell ist, dann gehe ich in Kubanische oder wenn es etwas von Rhythmus ist, wo ich Rueda tanzen kann, dann tanze ich Rueda, wenn die Partnerin Rueda kann [...] Also, Kubanische kannst du mit fast jeder Partnerin tanzen, weil es relativ leicht geht, ob du die Partnerin kennst, sonst du fragst nur: „Tanzt du L.A.?, Tanzt du Rueda?, oder bleibst du im Kubanischen?“ so mache ich. Ich möchte nicht L.A. mit jemanden tanzen, der nicht L.A. kann. Sie tanzt es auch nicht gerne, ich würde sie überfordern.” (Andreas Sturm, austriaco, practicante de salsa)

Sin embargo, esta lógica acerca de las acciones específicas en el baile no se aprende en corto tiempo. Para ello, se requiere de la práctica constante en un período de tiempo relativamente largo, de la repetición continua de los movimientos en búsqueda de la automatización, es decir, la respuesta espontánea, irreflexiva e instantánea del cuerpo a la música y a las circunstancias específicas en el baile. Por esta razón, muchos de los nuevos aprendices renuncian ante las primeras dificultades y sólo aquellos que se dedican con constancia y disciplina al aprendizaje de la salsa, alcanzan el entendimiento de estos procesos del cuerpo en el movimiento. La mayor dificultad, radica precisamente en que la tradición de baile en Austria y en Europa, en general, está estructurada alrededor de principios diferentes a aquellos de las formas de baile afrocaribeñas. Wieschiolek explica que tanto en las cortes europeas hasta el siglo XVIII, donde bailar era una parte importante de la educación de la realeza, así como en las escuelas de baile de la burguesía, “los movimientos fueron sistemáticamente registrados, organizados, codificados y aprendidos” en función de la forma y el estilo, “con una tendencia básica a las configuraciones que

estructuran el espacio”¹³⁴. En contraste, en el caso de los movimientos policentrados de las danzas africanas, “los patrones espaciales y las secuencias de movimientos” no son tan comunes. Pienso que se trata de dos lenguajes del cuerpo totalmente diferentes y, en este sentido, el trabajo tanto de los maestros en la traducción de esta estructura de movimientos, como de los alumnos en su entendimiento, me parece loable, aunque o, precisamente porque, en principio, se basa en una contradicción: se trata de sistematizar aquello que se define a través de la no- regulación, es decir, convertir la salsa en una secuencia de movimientos ordenados cuando ella se funda en lo opuesto, todo con el fin de transmitirla y ponerla a disposición de los practicantes en Viena.

4.2. “El fascinante mundo de los latinos”. La experiencia de la diferencia

*"The latin Club in Vienna. NUEVA VISTA CLUB. Der Latin Night Club im Herzen Wiens! Der Nueva Vista Club, bekannt als ein Ort der Lebensfreude, bietet all jenen die das lateinamerikanische Ambiente lieben die Möglichkeit in die faszinierende Welt der Latinos einzutauchen. Neben ausgewählten Cocktails sorgen DJs - the best latin beat in town- auf zwei Ebene für heißen Rhythmen und Unterhaltung bis in die frühen Morgen und garantieren für Bombenstimmung [...] Ob Sie nun den karibischen Urlaub auffrischen, dem Alltag entfliehen oder unter gleichgesinnte sich amüsieren möchten - im Nueva Vista Club ist immer etwas los!"*¹³⁵

Una de las representaciones más marcadas en la escena de la salsa en Viena tiene que ver con la producción y exhibición de latinidad: un discurso sobre identidad latina fuertemente influenciado por los medios y el mercado transnacional de la música, pero que al mismo tiempo hace parte de procesos de auto-construcción y expresión por parte de los latinoamericanos en Viena. En primer término, se puede afirmar que la forma en que la salsa genera aquí representación e identidad se encuentra relacionada con la manera en que la latinidad ha sido construida en otros contextos sociales y políticos, en particular, en los Estados Unidos, la cual ha sido parte importante del contenido

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Fragmento de texto publicitario. www.nuevavistaclub.com. Abril 24 de 2004.

histórico y simbólico de la música salsa. El término “Latino/a” es una denominación que históricamente ha aludido a la comunidad de migrantes latinoamericanos en ese país y que -como lo demuestra Aparicio¹³⁶- implica dos discursos contrapuestos. Por un lado, la versión de una identidad latina “tropicalizada” que consiste en un “Otro” elaborado y presentado como “objeto mudo” por la hegemonía colonial anglo. *Tropicalizar* se refiere aquí a “colmar un espacio, geografía, grupo o nación particular con una serie de rasgos, imágenes y valores”¹³⁷, es decir, con constructos ideológicos que son promovidos desde una locación social privilegiada y distribuidos a través de textos, historias, literatura y medios oficiales. Estos discursos han estado profundamente ligados a “la historia de las agendas políticas, económicas e ideológicas de los gobiernos y las instituciones sociales” en los Estados Unidos y, en muchos sentidos, están emparentadas con “la larga historia de las representaciones de occidente acerca del Otro primitivo y exótico”¹³⁸. De otro lado, se encuentra también el discurso producido a través de la re-elaboración y re-significación de estas construcciones por parte de los latinos como una manera de subvertir los estereotipos y crear una versión propia de su identidad. El eje central de este discurso es el “imaginario latino”. Según Juan Flores, éste corresponde a una noción de pan-agrupación proyectada desde adentro: “es la ‘comunidad’ representada por ‘sí misma’, una unidad elaborada creativamente sobre la base de la memoria y el deseo compartidos, las historias congruentes y las utopías interconectadas”¹³⁹. Es una comunidad que se funda en los países de origen, los paisajes y las formas de vida en Latinoamérica y en la experiencia de la migración, sus causas históricas y el lugar de los latinos en la sociedad receptora, por lo cual supone un componente contestatario. Sin embargo, Flores demuestra que el imaginario latino es también auto-referencial: “se protege de los elementos de un ethos alternativo, un conjunto de valores y prácticas creadas en su propio derecho y para sus propios fines

¹³⁶ APARICIO, Frances R. 1997. "On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States" in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England. p. 195

¹³⁷ APARICIO, Frances R. and CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. 1997. "Introduction" in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England. p. 8

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ FLORES, Juan. 1997. "The Latino Imaginary. Dimensions of Community and Identity" in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England. p. 188

[...] La identidad latina es imaginada no sólo como la negociación de lo no-Latino, sino como la afirmación de realidades y posibilidades culturales y sociales inscritas en su propia trayectoria humana”¹⁴⁰.

Ya que los medios de comunicación y la música popular constituyen uno de los escenarios más comunes para la lucha entre estos dos tipos de discursos, no es sorprendente que la escena de la salsa en Viena constituya también un espacio para diversos procesos de negociación de identidad latina sobre la base de estas representaciones y para la reafirmación de sí misma. Si partimos de la idea que ciertas imágenes de latinidad viajan con la música a través de las redes del mercado transnacional y los medios, es comprensible que muchas de las imágenes y discursos que componen la escena correspondan tanto a construcciones tropicalizadas, muy al estilo “*anglo*”, de aquello que se cree o se supone significa ser “latino”, como a su contraparte política, el imaginario latino extendido a Austria. En este sentido, en la escena de la salsa en Viena se observan dos elementos: 1) la demanda hacia un Otro cultural, similar al de los estereotipos elaborados y difundidos alrededor del mundo desde uno de los centros más importante de producción y comercialización de la música del Caribe como es los Estados Unidos y, 2) la adecuación creativa de esta elaboración por parte de los latinoamericanos en Viena, con miras a la práctica y la representación de su propia identidad a través de la música y el baile. Esta identidad es expresada en términos de “comunidad diaspórica” o, como Flores la llama, “transnación deslocalizada”¹⁴¹, es decir, una comunidad bastante heterogénea, capaz de proyectarse a sí misma, más allá de la diferencias culturales, sociales, económicas que caracterizan las sociedades de los países latinoamericanos.

Escogí el texto publicitario citado arriba para introducir el tema de representación e identidad porque pienso que ilustra esta doble discursividad desde la cual creo que es posible entender cómo se vive la experiencia de la diferencia en el consumo de salsa en Viena. El “fascinante mundo de los latinos” es una narrativa que habla de un ideal paradisíaco, materializado en el espacio físico del club de salsa: un universo diferente a la rutina diaria en el que es posible vivir la música, la alegría, la diversión, el buen estado de ánimo y el bienestar “propio” de los latinos. En este

¹⁴⁰ Ibid., p. 189 - 190

¹⁴¹ Ibid., p.190

mundo, todos, por igual, pueden ser partícipes de la experiencia de la diferencia cultural, bien sea por el deseo de consumirla o por la necesidad de reafirmarla como propia a través de la música. De un lado, este tipo de representación puede interpretarse como la proyección del otro deseado, la cual se funda en la reducción de los latinos y su mundo, a un conjunto de características que trazan una idea plana y, generalmente, unidimensional de su esencia. Ejemplos de esta clase de imágenes son fáciles de encontrar en MTV y/o VIVA. Videos como el del tema *Obsesión* del grupo *Aventura* - una bachata que fue éxito en las emisoras radiales y en las listas de MTV durante la época de mi investigación- ilustran las narrativas visuales de la diferencia así construída. Existen dos versiones de este video: la primera¹⁴², dirigida exclusivamente al público en Latinoamérica y la segunda¹⁴³, producida y distribuída para el mercado europeo. Desde el punto de vista visual, existen notables diferencias entre las dos. La versión para Europa se desarrolla en la playa, en un escenario de fiesta donde un grupo de parejas, quienes ocupan el primer plano la mayor parte del tiempo, baila al lado del mar. El video hace énfasis en los movimientos que comunican sensualidad y la escenificación del cuerpo está orientada al reforzamiento de los papeles diferenciales de género y de etnicidad (mujeres sexys y “machos” latinos). Por el contrario, la versión latinoamericana tiene lugar en un escenario urbano (presumiblemente la ciudad de Nueva York) y las imágenes están centradas en los rostros de cantantes, músicos y actores más que en el cuerpo, como ocurre con su contraparte europea. Escenas de baile no existen en esta versión. La canción es la misma, como también los son los cantantes y músicos, pero el escenario es totalmente diferente, comunicando dos mensajes igualmente diferentes. Las escenas del video para América Latina corresponden más con el entorno social real de los integrantes de la banda: jóvenes de origen dominicano radicados en Nueva York. La danza y el cuerpo, incluída la sobre-exaltación de lo erótico, no constituyen aquí la perspectiva central del video, como tampoco lo hace la idea de un paraíso tropical de arena, sol y mar.

Lo fascinante en el “mundo latino” para una gran parte del público europeo está en esas asociaciones homogeneizantes de significado entre la salsa, el Caribe como destino vacacional y los latinos como objeto de los imaginarios de hiper-sexualidad. En

¹⁴² <http://www.myvideo.de/watch/1139031>

¹⁴³ http://kingofperu.imeem.com/video/_A5tfaMP/obsesion/

Viena, muchos de los consumidores de salsa conocen este tipo de representaciones y las adoptan como parte de un conjunto de referentes de auto-identificación. Por ejemplo, algunos de los entrevistados me contaron acerca de sus viajes a Cuba y otros me manifestaron su intención de viajar a la isla durante las vacaciones como una forma de acercarse a lo que ellos identifican como la cuna y esencia de la salsa, pero que básicamente se refiere sólo a la imágenes idílicas de los catálogos de las agencias de viajes que poco tienen que ver con la historia social y/o musical de la salsa. Muchos otros, intentan asumir ciertos roles que corresponden a imaginarios de latino/a sexy, principalmente expresados en la puesta en escena de una masculinidad/feminidad reforzada a través de las actitudes, las acciones corporales y verbales y el vestuario, y que, en la mayoría de los casos, no van más allá de una fina coquetería con personas del sexo opuesto.

Pero en Viena, este discurso de latinidad es apropiado por los latinoamericanos para establecer autoría sobre la diferencia cultural. El “fascinante mundo de los latinos” no es sólo la proyección del objeto deseado -una idea expandida por los medios a nivel global-, sino que es un discurso local en el que también “lo no-latino” es tematizado y elaborado como estrategia de empoderamiento a través de la oferta de salsa y que igualmente tiene lugar en otros ámbitos de la vida cotidiana. La producción colectiva de los “otros” juega un papel importante en la experiencia de ser latino/a. Ella es llevada a cabo principalmente por medio de la elaboración de ciertas dicotomías que buscan sustentar una autodefinición positiva frente a la identificación del otro como lo opuesto negativo. No es extraño escuchar como parte de las narrativas personales y diarias de muchos latinoamericanos, afirmaciones sobre el carácter “frío” e “individualista” de Austria y los austriacos vs. la “calidez”, la “apertura” y el sentido colectivo de Latinoamérica y los latinos, o sobre el temperamento “serio”, “programático” y “aburrido” de los unos vs. la “alegría”, la “espontaneidad” y el “buen humor” de los otros. Este tipo de generalizaciones constituyen los términos básicos para la negociación de identidad: imaginarios diseñados a través del lenguaje para objetar una nominación externa y ajena, más allá de la diversidad cultural que impera al interior de la comunidad latina. La latinidad es construída sobre la base de un opuesto discursivo que revierte los estereotipos con los que los latinos son definidos y reconocidos. La lucha por esta auto-definición es expresada en la concepción y promoción de los locales de

salsa, de una manera en que estos estereotipos son asumidos como parte de la propia identidad, reforzados y, en vista de que el propósito es resaltar aquello que establece diferencia, son intencionalmente exagerados en la forma de un “mundo latino” del tipo del paraíso tropical. Una de las características más sobresalientes de esta construcción en el ámbito de la escena de la salsa en Viena es el predominio de los símbolos de cubanidad resignificados. Se trata del mundo de los latinos representado principalmente a través de los íconos de identidad nacional cubana. La Habana, la revolución en la figura del Ché Guevara o de Fidel Castro, el mojito y los habanos son algunas de las imágenes mayormente acentuadas tanto en el ámbito de lo visual como en las narrativas orales y escritas acerca de los clubes, aún por encima de otros íconos de Latinoamérica y el Caribe e incluso, de las representaciones que evocan las grandes estrellas de la salsa de todos los tiempos, tan populares en las escenas latinoamericanas. Es el imaginario cubano el que ocupa el primer plano de la escena local. De hecho los nombres de los tres clubes están directamente conectados con Cuba: el *Habana*, por la ciudad capital, el *Floridita* por el legendario bar y restaurante de su mismo nombre en Cuba y el *Nueva Vista* en alusión a los músicos cubanos de Buena Vista Social Club.

Esta preponderancia de Cuba en las representaciones de salsa e identidad latina obedece, según mi opinión, a dos factores fundamentales. De un lado, el hecho de que, para muchos expertos de la escena, Cuba sigue siendo el punto de origen, el lugar donde se encuentran las raíces de la música salsa (más que Puerto Rico o Nueva York) y, de esta manera, su énfasis a través del discurso adhiere un ingrediente importante al aspecto de la autenticidad de la oferta de los clubes. Pienso que, en general, este aspecto es el que sustenta el concepto y finalidad de los locales, una intencionalidad dirigida a reproducir lo “genuino” al nivel del discurso, aunque en la práctica la variedad del repertorio sea amplia, incluyendo desde salsa puertorriqueña, venezolana, colombiana, newyorkina, hasta el merengue y la bachata dominicanos y el hip-hop latino. La representación primaria en la concepción y publicidad de la escena es básicamente un conjunto de asociaciones con la isla, las cuales son fácilmente reconocidas por el público, en general. Estas asociaciones entre salsa y Cuba fueron bastante evidentes a lo largo de mis conversaciones informales con consumidores austriacos, muchos de los cuales se referían con frecuencia a los artistas del son y el bolero cubanos y específicamente de los músicos del Buena Vista Social Club, como Omara Portuondo e

Ibrahim Ferrer- como los representantes más sobresalientes de la música salsa, mientras otros señalaban a Cuba como la “meca” de todo salsero, es decir, el destino turístico obligado por lo menos una vez en la vida. Sin embargo, desde el punto de vista de la representación, estas asociaciones no se limitan exclusivamente al campo de la salsa y sus raíces, ni a los discursos que le otorgan autoría a Cuba. La isla representa también trópico y el marco más propicio para situar el mundo exotizado de los latinos.



Figura 2. „La alegría no debe ser un privilegio,, Publicidad en la Internet. Fuente : <http://clubhabana.at/>

El segundo factor se relaciona con el hecho de que ciertas imágenes de la historia política de Cuba son empleadas como metáforas para transmitir un mensaje particular acerca de la música y los locales. Recordemos que durante las décadas de los 70 y 80, en diferentes países de Latinoamérica, la izquierda política se identificó con la salsa por constituir la expresión de las clases obreras, principalmente de raza negra y de los sectores más excluidos de la sociedad, y porque mucho de su contenido proyectaba un fuerte sentido de resistencia, muy acorde con la ideología de esa izquierda intelectual. En la escena de la salsa en Viena, algunas de las imágenes políticas de Cuba son resignificadas y adaptadas a la idea de un mundo alternativo y contestatario, disponible en los locales a través de la música y expresado visualmente por medio de las figuras del Ché Guevara, Fidel y la revolución, tan fascinantes como transgresoras. La oposición es planteada simbólicamente no como la lucha de clases de antaño, sino como una lucha por la diferencia cultural y por la autoría del propio discurso. La Figura 2 ilustra la forma en que dichas representaciones son re-elaboradas a la luz de la oferta del

club de salsa. La imagen corresponde a un afiche del Ché Guevara distribuido por el Club Habana y anunciado en la página de internet y cuyo texto hace referencia a la alegría como un bien común. En el primer plano, el Ché aparece sonriente y fumando un habano. En la sección inferior es posible visualizar parte del logotipo del *Havana Club*, la marca de ron cubano reconocida internacionalmente, mientras que en la parte superior se destaca la información de venta con precio y sitio de compra. El mensaje central del afiche es una reivindicación que utiliza elementos de la identidad nacional cubana como el ron y los cigarrillos y, particularmente, la figura del Ché, en una forma en que resignifica los contenidos políticos de la revolución y los ideales comunistas, poniéndolos al servicio de los principios del club de salsa, en la imagen de una “alegría” sin prebendas. En la medida en que es un producto asequible al interior del club de salsa, este poster sintetiza también su ideal identitario y, al mismo tiempo, el del mundo de los latinos: el lugar de la alegría en donde todos, sin distinción, pueden disfrutar de ella. Me parece que este predominio de Cuba en la representación de la escena está orientada a fortalecer el imaginario de los clubes como sitios de liberación y colectividad, un espacio “revolucionario” construido para marcar diferencia y oposición en relación con la rutina diaria, con el sentido individualista de la sociedad y con el ritmo acelerado de la gran ciudad, impersonal para el migrante latinoamericano. La salsa ofrece aquí un “mundo diferente” -como textualmente algunos protagonistas de la escena lo definen-, un mundo fundado en la antítesis cultural de la realidad por fuera de los clubes.

4.3. “Nuestra Cosa Latina”: el aspecto de la autenticidad

Sobre la base de esta contradicción, muchos latinos elaboran un discurso de autenticidad que involucra la puesta en escena de la diferencia cultural. El aspecto fundamental aquí es el cuestionamiento constante acerca de cómo la identidad latina es construida y expresada por medio de la práctica de la salsa, cuando su expansión transnacional la ha llevado a otras localidades y la ha transformado en uno de sus elementos más intrínsecos: su estructuración por fuera de los cánones de codificación europeos y su lenguaje corporal no occidental dirigido a la libertad y espontaneidad de los

movimientos, el legado más importante de africanidad. ¿Qué es en realidad la salsa en Viena y a quién le pertenece en el marco de su consumo transcultural? Jorge Alois expresa la cuestión de la autenticidad de la siguiente manera:

"[...] Ésto pasa, por ejemplo, con el estilo L.A.Style, una forma de bailar sistemáticamente norteamericana que se parece al New York Style -que prácticamente es lo mismo-. A nosotros, la mayoría de los latinos arraigados, no nos gusta el L.A. Style porque pensamos que eso no es natural. Hacer una cosa mecánica, no es bueno. [...] La gente que aprende L.A.Style, si no es latina, aprende a bailar un sistema. Entonces es una cosa así como un caballo con gríngola. No es lo que a nosotros nos gusta. Ahí también hay un problema cultural. Todos los latinos quieren que su cosa sea auténtica, pero entonces nadie sabe a ciencia cierta qué es auténtico y que no" (Jorge Alois, profesor de salsa).

Entre los latinos, sobretodo por fuera de los locales, existe la opinión crítica de que los austriacos bailan salsa de manera “artificial”, pese a reconocer que estética y visualmente se trata de una danza coordinada, elegante y bella. Su contraparte, la forma “natural”, es definida por los latinos sobre la base de una relación particular entre música, cuerpo y movimiento. La norma básica en esta definición de autenticidad en la salsa es bailar “con sentimiento”, una referencia a la capacidad de entender la música, su poliritmia, sus letras y su sentido histórico colectivo e individual. Este discurso de lo auténtico en relación con la salsa en Viena expresa la intencionalidad de los latinos por definir y delimitar aquello que ellos consideran como “propio” y que los identifica como migrantes provenientes de Latinoamérica y el Caribe, alrededor de dos elementos básicos de la danza: la naturalidad dentro de la práctica formal y la capacidad de entendimiento del conjunto total de sus valores. Es por esta razón que el discurso de autenticidad en el baile de la salsa plantea un sitio para la reafirmación cultural aún cuando sea difícil hablar de orígenes y de prácticas estáticas e inmutables en los tiempos actuales. A través del baile, los latinos ejercen la autoría de una narrativa acerca de su propia identidad cultural y de su presente como comunidad de migrantes en Viena. Con ésto, no pretendo negar o desconocer que el baile de la salsa, al igual que su música, tiene una historia y que los cambios en sus estructuras de movimiento y el desarrollo de nuevos estilos constituyen un componente significativo de ella. Lo que quiero señalar es que la salsa también posee aquí un sentido político y que éste se encuentra muy ligado con la forma en que muchos migrantes latinoamericanos se autodefinen y, al mismo

tiempo, construyen resistencia cultural. Este aspecto es bastante evidente si se observa el valor que ellos le otorgan a los locales de salsa, en particular como espacios para el re-encuentro y la práctica de algo que se considera una parte importante de su cultura. A este respecto, Javier Marín sostiene que:

"[para] la mayoría de los latinos que vienen a bailar, ésto [el local] es como un pedacito de su tierra porque oyen su música, hablan su idioma, encuentran gente y se sienten bien. Tú sales de aquí, y tú estás perdida, en otro mundo. Tú llegas aquí y haz de cuenta que ésta es una parte de tu país. Y mucha de la gente viene buscando eso, porque están trabajando, tienen estrés, tan sólo [tener que hablar] en alemán! Entonces vienen aquí y ésto representa unas cortas vacaciones y un mundo diferente". [Javier Marín Colorado, profesor Floridita]

Desde el punto de vista de profesores y managers latinoamericanos, esta intencionalidad de re-escribir la identidad a través de la salsa en Viena y su consecuente discurso de autenticidad encuentra argumentos en la idea de convertirse a sí mismos en embajadores de la “cultura latina” y seguir extendiendo la salsa como práctica cultural hacia más localidades trans-nacionales con el propósito de recibir reconocimiento y aceptación a un nivel colectivo y, al mismo tiempo, servir de canal de comunicación con otras culturas. Desde este punto de vista, se trata de un mecanismo para re-politizar la salsa en el marco de la globalización y, en este sentido, está involucrada en la búsqueda de visibilidad de los latinos como comunidad diaspórica en el mundo.

4.4. Fitness y tiempo libre

Adicional al texto de autenticidad, la salsa en Viena está asociada con representaciones de salud y *fitness*, principalmente entre los consumidores austriacos y europeos. La salsa es vista como una actividad de tiempo libre que incluye ejercicio físico, diversión y esparcimiento y, en este sentido, es entendida como el medio ideal para el logro de cuerpos y mentes saludables, de la misma manera en que lo son otras prácticas transculturales en Viena como el yoga, las artes marciales, el Tai Chi, el tango, las danzas africanas y orientales y la capoeira. Este aspecto se relaciona con lo que Scheper-

Hughes y Lock¹⁴⁴ llaman *la cultura de la conciencia del cuerpo y lo saludable*, según la cual, “el cuerpo políticamente correcto para los dos sexos es delgado, fuerte, andrógono, y de forma físicamente ‘fit’, a través del cual los valores culturales del centro relacionados con autonomía, resistencia, competitividad, juventud y autocontrol son fácilmente manifiestos.” Bailar salsa representa para muchos de los consumidores austriacos -cuyo rango de edades oscila entre los 20 y los 70 años- un ejercicio físico estimulante, una actividad corporal completa que ayuda a mejorar la coordinación, la flexibilidad y el equilibrio, estimula la circulación arterial y actúa como un excelente relajante y antidepresivo. Sudar, moverse y divertirse constituye una parte importante de aquello que los consumidores - especialmente los no latinos- buscan en los cursos.

“Salsa ist für mich in erste Linie eine sportliche Betätigung. Anstatt ins Fitness Studio zu gehen, tanze ich zwei mal pro Woche, zwei Stunden. Ich tanze und schwitze viel und danach fühle ich mich körperlich und geistig fit. Sag ma so, die Musik gefällt mir sehr gut und hilft mir zusammen mit dem Tanzen Stress abzubauen”. [Erika, aprendiz de salsa]

En el caso de los latinos que acuden a los locales, sobretudo los fines de semana, el sentido de la salsa como una actividad física de tiempo libre en Viena representa una percepción diferente, acostumbrados a entender el baile más como una forma de contacto interpersonal, de socialización y no directamente como el medio y fin de una práctica saludable. Sin embargo, ambas formas de vivir la salsa en el baile tienen propósitos que guardan relación con el esparcimiento, el entretenimiento y con la búsqueda consciente de un cierto tipo de liberación física y mental a través de la danza. Esta idea de liberación se basa en la idea de la salsa como una práctica alternativa a la rutina diaria en el contexto del local latino, un espacio destinado a la comunicación y al contacto con otros seres humanos, donde no existen restricciones, ni inhibiciones severas con respecto al contacto corporal porque el baile mismo lo permite y legitima. Pienso que esta liberación está dirigida a la búsqueda de un nuevo estilo de vida en el

¹⁴⁴ Pollit, 1982 citado en SCHEPER-HUGHES, Nancy & LOCK, Margaret M. 1987. “The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology” en *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, Vol 1, No. 1 (March, 1987), p. 25

que la interacción con otras personas y la comunicación ocupan un lugar central. Se trata de una actividad de tiempo libre orientada, por un lado, al diálogo interpersonal por medio del cuerpo y el movimiento, y por otro lado, a la participación en una forma de asociación, de pertenencia a una comunidad de personas que comparten el mismo interés por la salsa y, por tanto, plantea la posibilidad de establecer círculos de amistad y camaradería, sobre todo para aquellos quienes asisten regularmente a los cursos. Es una actividad que abarca el concepto de bienestar tanto físico/corporal como emocional.

4.5. Vivir la fantasía en el baile

“El público en general, el que aprende a bailar salsa, aprende a vivir de una manera diferente la vida. Aprende a conocer algo para olvidarse de cosas [negativas]. O sea, ‘estoy bailando salsa’, ‘este es mi momento con la salsa’, ‘yo soy salsa’. Y a los hombres se les mete el espíritu del macho latino, y a las mujeres se les mete el espíritu de la mujer sexy, y todos viven su fantasía, su utopía” (Jorge Alois, profesor de salsa).

Lejos del componente ideológico con el cual la salsa nació y se expandió por Latinoamérica desde Nueva York, su consumo en Viena está más relacionado con los procesos globales de despolitización generados en su comercialización y apropiación por parte de otros grupos culturales y con la frecuente “tropicalización” de Latinoamérica y el Caribe, a la cual ya me he referido. La mayoría de los consumidores austriacos y no latinos desconocen los diferentes aspectos de su historia como música popular, su profunda relación con importantes procesos sociales y la variedad de significados que artistas y audiencias han elaborado a través del tiempo en el campo de su producción y consumo. La idea predominante acerca de la salsa, principalmente en las primeras fases del aprendizaje, se asemeja más a las formas de representación de los medios centradas en el componente erótico, las cuales corresponden, en muchos aspectos, a aquello que Aparicio y Cháves-Silverman señalan como “una variante poderosa y persuasiva de tropicalización hegemónica [...] que circula y explota los mitos y los estereotipos de género acerca de la sexualidad latinoamericana y de los latinos/as”. En ausencia de su contenido político, el público no latino ha tendido a

adoptar el significado erótico y sexual con el cual la salsa se ha expandido en el plano global y que, en el caso de Viena, ha encontrado en el cine y la televisión un canal de ingreso. Películas como “Dance with me”, “Dirty dancing“ o “Salsa & Amor” son muy populares entre el público austriaco que frecuenta los cursos y, en algunos casos, han constituido una fuente explícita de motivación a la hora de elegir la práctica de la salsa como hobby. En términos generales, estas películas giran alrededor de historias de amor intercultural nacidas en el baile, cuyos personajes centrales son un hombre cubano y una mujer americana/europea quien aprende a bailar salsa gracias a él. Las escenas de baile se caracterizan por su énfasis en el elemento sexual: una acentuación tanto en el contacto físico de la pareja como en los movimientos y el vestuario, donde la hiper-masculinidad del hombre, expresada en el papel del macho latino, y la femineidad exuberante de la mujer, son elementos intencionalmente resaltados (Ver Figuras 4, 5 y 6).



Figura 3. Poster.
„Dance with me.
Salsa, Lust und Leidenschaft“

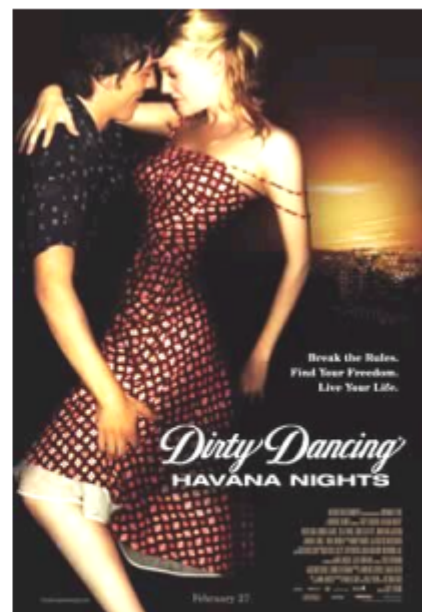


Figura 4. Poster.
„Dirty Dancing. Havana Nights.
Break the rules, find your
freedom, live your life“



Figura 5. Poster. „Salsa & Amor“

Esta forma de representación en el cine se refiere a la salsa como el sitio para la vivencia de una fantasía centrada en la experiencia directa con una corporalidad diferente, cuyo componente étnico está sintetizado en el imaginario de sexualidad latina. En el plano de la escena de la salsa en Viena, tales representaciones motivan el desarrollo de un ideal de performance que demanda la adopción y actuación de roles de género específicos, traducidos fundamentalmente en la idea del macho latino y la mujer sexy. Es la correcta apropiación de sus papeles lo que permite a los bailarines la legítima explicitéz de lo sexual e íntimo, una desinhibición socialmente aceptada en el contexto del performance y que define la regla fundamental de la estética del baile. Pasión y sensualidad es el mensaje que se quiere transmitir, pero sobre todo es aquello que se desea vivir, experimentar, corporalizar. La salsa como performance es el escenario en el cual los bailarines pueden asumir como propia una identidad de género que, en otros espacios, sobrepasaría los límites de la norma social, pero que, en este caso en particular, los libera de la sanción o de, entre otras cosas, la obligación de un compromiso sentimental serio. La salsa es la posibilidad de vivir una fantasía de intimidad, de comunicación y fisicalidad compartida.

En la práctica, aunque existen ciertas reglas que podríamos llamar “de técnica corporal” relacionadas directamente con la representación de erotismo y sensualidad (por ejemplo, los instructores de salsa hacen mucho énfasis en el contacto visual con la pareja y en la posición del cuerpo, especialmente del hombre rodeando con sus brazos a la mujer), ellas no constituyen determinantes fijas. Aquí, existe la ventaja de que los límites de esta escenificación pueden ser impuestos por la pareja de baile en el mundo “real”, bien sea haciendo uso del lenguaje corporal durante el performance o expresándose verbalmente al otro. Al tocar el tema del contacto físico y la forma en que el erotismo opera en el baile, muchos de los aprendices insistían en que son ellos mismos quienes deciden cuán estrecho debe ser ese contacto y hasta dónde debe llegar, dependiendo de con quién se está bailando y si existe una relación más cercana con esa persona más allá de la danza (es muy diferente bailar con el novio/a o esposo/a a bailar con alguien a quien apenas se conoce en los cursos). También el nivel de aprendizaje de la pareja juega aquí un papel fundamental pues el contacto debe estar acompañado de coordinación, algo que se logra después de algún tiempo de práctica.

Al nivel de la representación, esta relación entre salsa y sexualidad constituye una figura frecuentemente adaptada y distribuida en las escenas regionales y locales, a través de la imagen visual y los medios escritos (revistas, anuncios publicitarios, Internet). Un ejemplo de tales adaptaciones es el uso de un tipo particular de representación del baile de la salsa como oferta cultural. Las Figuras 6 y 7 ilustran la similitud entre las imágenes que promocionan las películas y aquellas usadas en las escenas regional y local como parte de las estrategias de publicidad. La Figura 6 corresponde a la portada de una revista latina de circulación en la región del lago Constanza, en la frontera entre Austria, Suiza y Alemania y la Figura 7 es un volante de promoción de los cursos de salsa en Viena del profesor Julio Núñez, el cual adquirí en el Club Buena Vista. Como en los afiches de las películas, en estas figuras, el primer plano está dominado por el enfoque en la estrechez del contacto y el efecto de “posesión” del hombre con respecto a la mujer. Aunque la mujer muestra una actitud más pasiva que en las otras imágenes, esta aparente pasividad puede estar relacionada con uno de los elementos más resaltados de la técnica del baile: el hombre lidera y la mujer sigue sus comandos. Como

expresión erótica significa una manera de entregarse, de poseer y ser poseída, y es precisamente esta forma de significación la que me parece más sobresaliente, recurrente e inmediata en estas imágenes.



Figura 6. Portada de Revista. "Eurotropicana. El Magazin Latino" Suiza, Alemania y Austria



Figura 7. Volante publicitario. "Salsa Original. Merengue, mambo, rueda de casino". Obtenido en el Club Buenavista Viena

El peligro del uso de estas adaptaciones visuales y de significado está en que el público tiende a reducir la salsa a tan sólo uno de sus componentes (quizás uno de los menos importantes), eliminando cualquier otro tipo de contenido. Con esto no quiero negar que, de hecho, el erotismo y las representaciones de género que de él se desprenden hacen parte fundamental de la relación de salsa, cuerpo, movimiento y estética. Fue precisamente éste uno de los componentes que contribuyó a su fuerte sentido de resistencia de clase y de raza entre ciertos sectores sociales en la década de los 60 en ciudades como Cali y que escandalizó a los sectores más conservadores de la sociedad colombiana. No me puedo imaginar el baile de la

salsa sin el contacto que permite la comunicación con otro cuerpo y la conexión que hace posible su unidad y coordinación con la música. Aunque en muchos casos existen esfuerzos conscientes de los latinos por hacer de la escena del baile un territorio para la expresión cultural en Viena, en un sentido de divulgación y transmisión de una parte de la cultura latinoamericana (como ha sido la intención de la Academia de Baile del bar Floridita), es indudable que el impacto de las representaciones mediáticas despolitizadas a través de la expansión global de la salsa en la búsqueda de nuevos mercados, ha sido enorme. Quizás sea ésta una de las razones por las cuales pocos de los aprendices de salsa austriacos mostraron algún interés por conocer algo de la historia de la salsa y de su importante papel en la cultura musical del Caribe y Latinoamérica. La prioridad, para muchos de ellos, está en aprender la “mecánica” del baile y acceder, de esta manera, a una corporalidad, que si bien, hasta cierto punto, está cargada de clichés y estereotipos, se traduce, para ellos, en una forma de liberación personal.

5. CONCLUSIONES

Desde su nacimiento, la salsa ha sido un fenómeno cultural de dimensiones transnacionales que ha evidenciado las complejas relaciones de lo popular con lo masivo, de lo tradicional y lo moderno. Además de ser una forma musical caracterizada por la mezcla de ritmos afrocaribeños, la salsa ha sido un sitio importante para la elaboración de identidad y diferencia a lo largo de diversos procesos sociales allí donde ella ha estado presente. Surgida como expresión musical urbana en contra del imperialismo norteamericano y de las condiciones de exclusión de la comunidad de migrantes puertorriqueños en Nueva York durante la década de 1960 y 1970, la salsa se ha desplazado más allá de las fronteras nacionales, reconfigurando nuevos textos de identidad y sirviendo como locus de representación. En Latinoamérica, la salsa fue un elemento aglutinador y representante de las clases obreras, principalmente afrodescendientes, las cuales conformaban los sectores más deprimidos, invisibilizados y racialmente discriminados de la sociedad, en el contexto del desarrollo de las nuevas urbes. Debido a la acelerada e inevitable intervención de las industrias culturales -las cuales han controlado su producción y distribución-, la salsa perdió parte del sentido político de resistencia en procesos que algunos autores llaman de *blanqueamiento* y *erotización*, principalmente al nivel de la música y las letras, para luego ser inscritas dentro de los discursos nacionales como símbolo cultural de la nación. La salsa es un producto híbrido que encarna la historia de contactos, de intercambios y préstamos que se remontan a la mezcla de elementos africanos con elementos europeos tanto en la música como en el baile y se extiende a los aportes creativos en medio de su consumo transcultural en Europa y Norteamérica. La salsa, tal y como fue definida en el presente trabajo constituye un *sitio polisemántico* –como Aparicio lo denomina- desde donde es posible leer los múltiples textos que ella produce, las diversas narrativas de lucha y negociación de las identidades y, por tanto, de la diferencia.

Con este transfondo, el objetivo del presente trabajo fue explorar algunos de los textos que son producidos en el consumo de salsa en Viena, entendido éste como una práctica social de apropiación del mundo material ligada a la identidad, a través de la cual se produce significado y que, por tanto, implica representación. Como lo presenté en los planteamientos teóricos, en la medida en que los significados no son inherentes a los objetos sino que son el producto de convenciones sociales y culturales, ellos poseen un carácter histórico, es decir, son mutables y dependen de relaciones sociales y de poder particulares igualmente cambiantes. Al indagar los textos de la salsa en Viena, me fue posible detectar algunos de los significados, conceptos e ideas más importantes que generan y representan diferencia en la escena local y que se relacionan con lo que Bourdieu llama “estilos de vida”.

Antes de presentar estos textos, me gustaría sintetizar algunas de las principales características de la escena local. En primer lugar, el ingreso de la salsa a Viena fue precedido por los flujos migratorios de otras tradiciones musicales como la bossa nova y el jazz brasileño, las cuales fueron pioneras en la difusión de los ritmos provenientes de Latinoamérica en Viena. Su ingreso, sin embargo, se localiza en los primeros años de la década de 1990 con los medios de comunicación y la industria de la música latina que, desde su centro en Estados Unidos, ha difundido la salsa a una variedad de locaciones alrededor del mundo. En segundo lugar, la consolidación de la escena ha estado vinculada con la migración de latinoamericanos hacia Viena, quienes han contribuido con su conocimiento y su participación activa en la generación de la oferta de la salsa como producto para su distribución local. Tercero, no obstante, Viena constituye una escena relativamente pequeña si se compara con otras ciudades como Berlín y Zürich, concentrada en tres clubes ubicados en el primer distrito: *Habana*, *Floridita* y *Nueva Vista*. Este tamaño reducido es atribuido principalmente a las estrictas leyes migratorias que imperan en Austria y que han dificultado, en general, el ingreso al país de personas provenientes de estados diferentes a los de la Unión Europea. Cuarto, el consumo de salsa en la escena de Viena gira predominantemente en torno a las demandas de austriacos y europeos quienes superan en número a los consumidores latinoamericanos. Por ejemplo, la oferta de los clubes se orienta más a la enseñanza de la danza cuyo grupo objetivo es un público para el cual la salsa no había sido parte de su cotidianidad,

de sus espacios de vida, ni del conjunto de sus prácticas culturales y que, por consiguiente, necesita aprender toda una mecánica de movimientos y figuras.

Dentro de este contexto, examiné las formas en que productores y consumidores significan y representan la salsa y cómo ellos inscriben diferencia cultural, de género y raza en el marco de su consumo. Bailar salsa involucra no solamente una estructura de movimientos, sino que se trata, al mismo tiempo, de un conjunto de ideas ligadas al cuerpo, la música y el Caribe, las cuales son apropiadas por los practicantes para generar una noción de sí mismos y de su espacio social, en otras palabras, salsa en Viena implica toda una mecánica del cuerpo compuesta por técnicas particulares de aprendizaje, préstamos y adaptaciones de movimientos desde la escena internacional del baile y, por otro, un conjunto heterogéneo de ideas y valores con relación a la salsa, a Latinoamérica y su gente, a partir del cual los latinos también elaboran un espacio para la negociación de su propia identidad. En este sentido, representación e identidad en la escena de la salsa vienesa están configurados básicamente en función de la danza, en especial, en los procesos de significación de los locales como espacios donde ella es aprendida y apropiada, y el cuerpo como sitio de inscripción de varios textos. Luego de aplicar el análisis de contenido pude determinar cuatro categorías/textos, los cuales presenté en este trabajo de la siguiente manera:

1) El fascinante mundo de los latinos

Muchas de las representaciones de la salsa en Viena corresponden a un tipo de ideas que relacionan la salsa, Latinoamérica y el Afro-Caribe con un mundo exótico. Basados en una idealización de los latinos y Latinoamérica/Caribe, sostengo que los textos predominantes en la escena se refieren a lo que llamé el “paraíso tropical” desde el cual se reproducen las proyecciones acerca de un otro “primitivo” históricamente generadas por occidente. Es una forma de construir diferencia a través de procesos de *tropicalización* de las identidades latinas -utilizando el término de Aparicio-, a través en el consumo de la salsa y corresponde a un texto identidad cultural latina exógeno.

2) Nuestra cosa latina

Este texto de tropicalidad es adaptado, re-elaborado y re-significado de manera creativa por los latinos con el objetivo de subvertirlo y generar, a su vez, textos de identidad y

diferencia propios. Aquí se trata de un texto de identidad endógeno fundado en una noción de pan-agrupación, una comunidad diaspórica latinoamericana y caribeña en Viena que trasciende las diferencias culturales entre nacionalidades, clases sociales, de género, etc., y cuyo papel en la escena de la salsa en Viena se centra en la puesta en funcionamiento de un espacio para el diálogo intercultural en medio de la oferta y el consumo de salsa. La lucha entre el texto exógeno y el endógeno de identidad latina se expresa principalmente en la manera en que los latinoamericanos afirman autenticidad en el baile de la salsa en contra de las adaptaciones formales (las técnicas de movimiento) como de representación (el énfasis en su aspecto erótico) que han sido necesarias para poder transmitirla a un público no latino.

3) *Fitness y tiempo libre*

El texto de la salsa en Viena como actividad de tiempo libre está asociada con representaciones de salud y *fitness*. Como una actividad que incluye el ejercicio físico, la diversión y el esparcimiento, la salsa responde a los ideales socialmente establecidos de cuerpos y mentes saludables, generando un tipo de agencia que se asemeja mucho al de las prácticas deportivas. Salsa como hobby, como un conjunto determinado de estrategias corporales orientadas a la producción de un cuerpo que es al mismo tiempo natural y simbólico.

4) *Vivir la fantasía*

Este texto se refiere a las representaciones que enfatizan el elemento erótico y sexual del baile, las cuales constituyen el reflejo de conceptos históricamente construídos alrededor del cuerpo y la danza, especialmente en relación al carácter pagano y amenazante que le fue atribuído a los ancestros de la salsa en la época de la esclavitud africana. Este tipo de textos son reproducidos en la actualidad a través de los medios de comunicación globales y, en particular, del cine en directa asociación con la salsa sobre la base de una sexualidad idealizada. Es un tipo de asociación entre salsa y erotismo bastante reconocido por los consumidores austriacos que prioriza las diferencias de género en el baile -elaboradas exclusivamente sobre el plano de la sexualidad- por encima de otros textos de diferencia y que le otorga, al mismo tiempo, un sentido étnico

en las figuras del *macho latino* y la *mujer sexy*. Se trata de una identidad latina sexualizada y etnicizada.

En síntesis, estos textos de representación e identidad en la escena de la salsa en Viena toman lugar a tres niveles:

- 1) *Cuerpo*. En el contexto de la escena de la salsa en Viena, el cuerpo constituye un espacio para la inscripción de etnicidad, una lucha constante entre las representaciones de los latinos como un ‘otro cultural’ y la experiencia auto-referencial del cuerpo como forma de construir y vivir la diferencia cultural y de género. En el fondo de la relación entre salsa y cuerpo se encuentran las ideas de sexualidad y erotismo, a partir de las cuales la salsa puede actuar bien como el escenario donde es posible la materialización de una fantasía intercultural o como el campo en el cual es posible realizar identidad y resistencia. Así mismo, salsa sirve a la inscripción de otros textos relacionados con la idea de salud y belleza muy común en las sociedades occidentales contemporáneas y con imaginarios de liberación corporal y mental.
- 2) *Diáspora*. En relación con la comunidad de migrantes latinoamericanos en Viena, salsa representa un sitio para la elaboración y re-afirmación de la propia identidad cultural. Tal representación implica, a su vez, un conjunto de percepciones de autenticidad, las cuales, de un lado, defienden un fuerte sentido de autoridad sobre la práctica, convirtiéndola en un símbolo de “pan-latinidad”, y, de otro lado, sirven como escenario para el diálogo y el intercambio cultural y, en este sentido, es entendida como un mecanismo por el cual los latinos integran y hacen posible la participación de ‘otras culturas’ dentro de la propia cultura.
- 3) *Comunidad de salseros*. En Viena, la salsa representa colectividad, pertenencia e identificación. Ella se presenta como un poderoso instrumento para la interacción con otras personas, el establecimiento de lazos de amistad y la configuración de la idea de comunidad. A nivel local, este tipo de agencia

se encuentra ligada con los bares latinos como espacios para su práctica. Sin embargo, existe una comunidad mayor que involucra un sinnúmero de escenas locales, más allá de las fronteras nacionales. Aunque ésta constituye ante todo una comunidad virtual fundada en el ejercicio de un tipo específico de transculturalidad, el sentido de pertenencia a ella es materializado, generalmente, con la participación directa de los practicantes en los congresos internacionales alrededor del mundo. Los salseros son una comunidad basada en la identificación con un trans-nacionalismo elaborado a través de la música.

La salsa en Viena está conectada con una historia de hibridación de tradiciones musicales y dancísticas de distinta índole, de intercambios culturales e innovación. Una historia que habla de encuentros, dominaciones y resistencias. La salsa en Viena es un híbrido que sigue reproduciéndose para escribir la historia de muchos latinoamericanos, migrantes empeñados en ser los autores de su propia identidad, en escribir diferencia más allá de los estereotipos y las construcciones exotizadas de otredad, pero también es la historia de muchos austriacos que han hecho de su práctica una parte importante en sus vidas, readaptándola y resignificándola de acuerdo a sus propios códigos culturales. El valor de la salsa en Viena es que ella sirve como un espacio simbólico para discutir diferencia e identidad. Es un espacio de diálogo intercultural entre latinos y austriacos con miras al mutuo conocimiento, la interacción y el intercambio.

LISTA DE ENTREVISTAS

- Mario Castillo (Cuba) Noviembre 5 de 2003 (conversación telefónica)
- Erick Zott (Chile) Noviembre 14 de 2003
- Lida (Brasil) Noviembre 16 de 2003
- Jorge (Cuba) Noviembre 28 de 2003
- Andreas Sturm (Austria) Diciembre 9 de 2003
- David Quesada (Costa Rica) Diciembre 10 de 2003
- Daniel Friedmann (Austria) Diciembre 10 de 2003
- Jorge Alois (Venezuela) Diciembre 16 de 2003
- Robert Castro (República Dominicana) Diciembre 16 de 2003
- Javier Marín (Colombia) Diciembre 16 de 2003
- Astrid (Austria) Enero 11 de 2004
- David García (Colombia) Marzo 14 de 2004

Bibliografía

- APARICIO, Frances R. and CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. 1997. "Introduction" in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England: 1 - 17
- APARICIO, Frances R. 1997. "On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States" in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England: 194 - 212
- APARICIO, Frances R. 1998. *Listening to Salsa. Gender, Latin popular music and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan University Press. Hanover.
- APARICIO, Frances R. 2002. "La Lupe, la India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 135 – 160
- APARICIO, Frances R. and JÁQUEZ, Cándida F. 2003. "Introduction" in *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York: 1 – 10
- ARIAS SATIZÁBAL, Medardo. 2002. "Se prohíbe escuchar salsa y control: When salsa arrived in Buenaventura, Colombia" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 247 - 258

- BERRÍOS MIRANDA, Marisol. 2003. "Con sabor a Puerto Rico. The reception and influence of puerto rican salsa in Venezuela" in *Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York: 47 – 67.
- BERRÍOS MIRANDA, MARISOL. 2004. „Salsa Music as Expressive Liberation“ in *Centro Journal*, Vol. XVI, N° 002. City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños. New York: 158 - 173
- BOGGS, Vernon W. 1992. *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press. Westport, Ct.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt am Main.
- BREIDENBACH, Joana und ZUKRIGL, Ina. 2000. *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg
- CHAMBERS, Ian. 1994. *Migración, Cultura, Identidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- CONCEPCIÓN, Alma. 2002. „Dance in Puerto Rico. Embodied Meanings“ in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville: 165 – 175
- DANIEL, Yvonne. 2002. "Cuban Dance. An Orchard of Caribbean Creativity" in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville: 23 – 55
- DELGADO, Celeste Fraser and MUÑOZ, José Esteban. 1997. "Rebellions of Everynight Life" in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by

Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz. Duke University Press.
Durham and London: 8 – 32

DELGADO GODOY, Leticia. 2002. *La inmigración en Europa: Realidades y Políticas*.
Unidad de Políticas Comparadas – Consejo Superior de Investigaciones
Científicas. Documento de Trabajo 02 18. Madrid.

DESMOND, Jane C. 1997. “Embodying Difference. Issues in Dance and Cultural
Studies” in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by
Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz. Duke University Press.
Durham and London: 33- 63

DIETRICH-ORTEGA, Luisa., et.al. 1996. “Latinoamericanos en Austria. Inmigración y
Cooperación. Tendencias de Opinión” en *Lateinamerika Aspekte*. N° 16.
Lateinamerika Institut. Viena

DUANY, Jorge. 1992. “Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of
Salsa” in *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York
City*. Edited by Vernon W Boggs. Greenwood Press. Westport CT: 71 – 89

FLORES, Juan. 1997. “The Latino Imaginary. Dimensions of Community and Identity”
in *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*. Edited by
Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman. New England: 183 -193

FRIEDMAN, Jonathan. 1994a. “Introduction” in *Consumption and Identity*. Hardwood
Academic Publishers. Chur: 1-22

FRIEDMAN, Jonathan. 1994b. *Cultural Identity and Global Process*. Sage Publications.
London

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1995. „*Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving
modernity*“. University of Minnesota Press. Minneapolis.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2005. “Ni folclórico, ni masivo. ¿Qué es lo popular?” en *Diálogos de la Comunicación. Revista Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. Edición 17. <http://www.felafacs.org/dialogos-17>

GERARD, Charley and SHELLER, Mary. 1989. *Salsa! The Rhythm of Latin Music*. White Cliffs Media Company. Crown Point, In.

GUEVARA, Gema R. 2003. “La Cuba de Ayer y de Hoy. The politics of music and diaspora” in *Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York: 33 – 46

HALL, Stuart. 1997a. “Introduction” in *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London: 1 - 11

HALL, Stuart. 1997b. “The Work of Representation” in *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications. London: 13 -74

HANNERZ, Ulf. 1996. *Transnational Connections. Culture, People, Places*. Routledge. London.

HOSOKAWA, Shuhei. 2002. “Salsa no tiene fronteras. Orquesta de la luz and the globalization of popular music” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 289 – 311

- HOWES, David. 1996. "Introduction. Commodities and cultural borders" in *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*. Edited by Howes. Routledge. London and New York: 1 - 16
- MAYRING, Philipp. 2003. *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Beltz Verlag. Weinheim und Basel.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. 2003. "Amalgamating musics. Popular music and cultural hybridity in the Americas in *musical migrations*" in *Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Volume I. Edited by Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. New York: 13 - 32
- QUINTERO RIVERA, Angel. 1998a. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores. México.
- QUINTERO RIVERA, Angel G. 1998b. "Salsa de la gran fuga la democracia y las músicas mulatas" en *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotonio Dos Santos*. Francisco López Segrera (ed.). UNESCO, Caracas, Venezuela.
- QUINTERO RIVERA, Angel. 2002. "Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo" en *Revista Transcultural de Música*. No. 6. Junio
- QUINTERO RIVERA, Angel. 2004. "Salsa y democracia" en *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Académica del Ecuador. Quito. Ecuador: 20 - 23
- RENTA, Priscilla. 2004. "Salsa Dance: Latino/a History in Motion" in *Centro Journal*, Fall, año/vol. XVI, número 002. City University of New York. Centro de Estudios Puertorriqueños. New York: 138 -157
- RONDÓN, César Miguel. 1980. *El Libro de la Salsa. Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Editorial Arte. Caracas.

- ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. 1999. *The making of latin London. Salsa, music, place and identity*. Ashgate. London.
- ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. 2002. "The making of a salsa music scene in London" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 259 – 287
- SANTOS FEBRES, Mayra. 1997. "Salsa as Translocation" in *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteben Muñoz. Duke University Press. Durham and London: 174 – 188
- SCHEPER- HUGHES, Nancy & LOCK, Margaret M. 1987. "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology" en *Medical Anthropology Quarterly, New Series, Vol 1, No. 1 (March, 1987): 6 - 41*
- SLOAT, Susanna. 2002. „Introduction" in *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk. How Movement shapes Identity*. Edited by Susanna Sloat. University Press of Florida. Gainesville: vii - xix
- ULLOA, Alejandro. 1992. *La Salsa en Cali. Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*. Ediciones Universidad del Valle. Cali, Colombia
- VALENTÍN ESCOBAR, Wilson A. 2002. "El hombre que respira debajo del agua: Trans-Boricua memories, identities and nationalisms performed through the death of Héctor Lavoe" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 161 – 186
- WADE, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. The University of Chicago Press. Chicago.

- WASHBURNE, Christopher. 2002. "Salsa Romántica: An Analysis of Style" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 101 - 121
- WAXER, Lise. 2000. "Hay una discusión en el barrio: El fenómeno de las viejotecas en Cali (Colombia). Actas del III Congreso Latinoamericano de Música Popular Latinoamericana. Agosto: 1- 11.
- WAXER, Lise. 2002a. *The city of musical memory. Salsa, record grooves and popular culture in Cali*. Wesleyan University Press. Middletown Conn.
- WAXER, Lise. 2002b. "Situating Salsa: Latin Music at the crossroads" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 3 -22
- WAXER, Lise. 2002c. "Llegó la salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia" in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Edited by Lise Waxer. Routledge. New York: 219 - 245
- WIESCHIOLEK, Heike. 2003. "Ladies, just follow his lead! Salsa, gender and identity" in *Sport, dance and embodied identities*. Edited by Noel Dyck and Eduardo P. Archetti. Berg. Oxford: 115 - 137

Fuentes de Internet:

www.floridita.at

www.clubhabana.at

www.nuevavistaclub.com

www.salsaaustria.com

Grupo Aventura. Video “Obsesión” – Versión 1
http://kingofperu.imeem.com/video/_A5tfaMP/obsesion/ (Agosto 23 de 2007)

Grupo Aventura. Video “Obsesión” – Versión 2
<http://www.myvideo.de/watch/1139031> (Agosto 23 de 2007)

Statistik Austria. Ausländer/innen nach der Staatsangehörigkeit 2002 – 2006.
<http://www.wien.gv.at/statistik/daten/pdf/ausland-staatsb.pdf> (Julio 14 de 2007)

Stadt Wien. Stadtplan
<http://www.wien.gv.at/stadtplan/> (Junio 3 de 2007)

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit ist eine Annäherung an die Salsamusik als soziales Phänomen im Rahmen ihres transkulturellen Konsums und konzentriert sich auf die in der Identitäts- und Repräsentationskonstruktion der Wiener Salsa Szene implizierten Bedeutungsprozesse. Das Grundprinzip ist die Wahrnehmung der Salsamusik als polysemantischer Ort für die Kulturverhandlung, ein diskursives Feld der Identitäten von Gender, Ethnizität und Rasse, das sich durch die Globalisierung in multiple Lokalitäten der Welt verbreitet hat und als hybrides Produkt betrachtet wird. Salsa ist ein Musikstil, der stark mit den kulturellen Industrien und den Massenmedien also mit der Moderne aber auch mit der Geschichte von lokalen und traditionellen Prozessen in Verbindung steht. Von der anthropologischen Perspektive des Konsums als sozial bedingte Praxis, wo Bedeutung und Repräsentation eine wichtige Rolle spielen, werden die Formen der Aneignung der Salsamusik in den Latino-Lokalen in Wien innerhalb dieser Diplomarbeit untersucht. Insbesondere werden die von den Akteuren der lokalen Szene produzierten Texten in dieser Diplomarbeit analysiert und präsentiert. Als Methode wurde die qualitative Technik der Zusammenfassung in der Inhaltsanalyse der mit den Akteuren der Szene durchgeführten Interviews und der Werbung der Lokale eingesetzt. Das Ergebnis sind vier Texte, in denen die Differenz konstruiert wird: 1) Die wunderschöne Welt der Latinos, 2) Unsere Latino-Sache, 3) Fitness und Freizeit, 4) das Erlebnis einer Phantasie. Die Hauptschlussfolgerung bezieht sich auf die Differenzverhandlung zwischen den Ideen über das exotische Andere und einer Selbstdarstellung der Latino-Identitäten, die als Dialogform und gegenseitige Erkennung der österreichischen Konsumenten und der Latinos/Latinas betrachtet wird.

Lebenslauf

- 1976 in Bogotá, Kolumbien geboren
- 1994 Beginn des Studiums der Anthropologie und Archäologie bei der Nationalen Universität Kolumbiens
- 1998 - 1999 **Institution: Nationale Universität Kolumbiens – Universität Antioquias – Empresas Públicas de Medellín**
Tätigkeiten: Forschungshilfe bei der archäologischen Prospektion des Einflussgebietes des hydroelektrischen Projektes San Andrés in Antioquia – Kolumbien
- 2000 - 2001 **Institution: Soziales Forschungsinstitut der Nationalen Universität von Kolumbien - Umweltministerium Kolumbiens**
Tätigkeiten: Assistentin bei der Datenerhebung und Analyse der kulturellen und sozialen Interaktion Stadt/Land in der Region Bogotá innerhalb des Projektes „Mission des Studiums für die Definition der politischen Vorgaben für die integrierte Entwicklung der Sabana de Bogotá“.
- 2001 - 2002 **Institution: Nationale Universität Kolumbiens – Autonome Regionale Körperschaft von Río Grande de la Magdalena**
Tätigkeiten: Forschungsassistentin bei der Ethnische Gruppen-Abteilung im Bereich der Datensammlung und Beschreibung der indianischen Gruppen, AfrokolumbianerInnen und Bauern der Magdalena Flussgebiet für den Vorschlag einer ethnischen Politik.
- 2003 Beginn des Studiums am Institut für Kultur und Sozialanthropologie de Universität Wien
- 2004 Absolventin beim Institut für Anthropologie/Archäologie der Nationalen Universität Kolumbiens
- 2006 **Institution: Caritas Vorarlberg**
Tätigkeiten: Nebenamtliche Mitarbeiterin für die Wochenende- und Nachtbetreuung von minderjährigen AsylwerberInnen in den Sommerferien. Feldkirch, Vorarlberg
- 2007 **Institution: Caritas Vorarlberg**
Tätigkeiten: Nebenamtliche Mitarbeiterin für die Wochenende- und Nachtbetreuung von minderjährigen AsylwerberInnen in den Sommerferien. Feldkirch, Vorarlberg
- 2007 - 2008 **Fünf monatiges Praktikum bei den Vereinten Nationen. UNODC Vienna. Anti-human Trafficking Unit**
Tätigkeiten: Durchführung von Recherche über Menschenhandeln und Menschenschmuggel in Lateinamerika und die Karibik, organisatorische Unterstützung vom Vienna Forum in Februar 2008, Revision und Sammlung von Berichte und Dokumente in Bezug auf Menschenhandeln und Menschenschmuggel, Ausarbeitung von Zusammenfassungen für die UNODC MitarbeiterInnen