

Este tonto cuerpo que danza: reflexiones estéticas en el movimiento, el cuerpo y los instrumentos del poder

Alakxter Oyola

Historiador y Filósofo de la Universidad Industrial de Santander. Danzarín profesional. Correo electrónico: alauishistoria@gmail.com
alauisfilosofia@gmail.com

Artículo recibido: 27 de octubre de 2015

Modificado: 10 de diciembre de 2015

Aprobado: 12 de diciembre de 2015

Resumen

Este ensayo busca realizar un ejercicio de reflexión estética en el baile, para analizar implicaciones sociales, culturales, políticas y económicas, que tienen tres ritmos musicales y dancísticos en América Latina y el Caribe; a saber: *la samba*, *la salsa* y *el reggaetón*. Pretendo reparar en la forma como éstos se ejecutan y su relación con el mundo representacional de las colectividades en el área continental mencionada. Igualmente, sostengo que los movimientos que se realizan en estos ritmos, obedecen no solamente a factores históricos, culturales y artísticos, sino también a efectos que surgen de las relaciones de poder de las estrategias del mundo capitalista contemporáneo. En este orden, es que dicha tesis desarrolla también una noción: la “cinestética” o crítica del movimiento estético, la forma y contenido cinético y su mundo simbólico. Dicho movimiento, en suma, es maraña de una serie de significados y modos de representación simbólica del entorno social y geoestratégico latinoamericano en el que se está.

Palabras clave: Cinestética. Baile. Danza. Postmodernidad. Poder. Movimiento.

This stupid body that dance: aesthetic reflections on the movement, the body and the power instruments

Abstract

This essay pretends to develop and search an aesthetic analysis about dance, and its relations with social, cultural, political, and economics implications. There are three dances: Samba, Salsa, and Reggaetón. These culture's phenomena are tied with the symbolic human world; besides, the movements of these dances are not only the effect of historical, cultural and artistic reasons, but for the causes of the power relationships inside the actually capitalism environment. In this order, I develop the following concept: *kinaesthetic*, or critical interpretation of the movement in dance. The movement is, in consequent, a complex of symbolical reasons from the social and geostrategic area where people are located, in this field, America Latina.

Keywords: Kinaesthetic. Dance. Postmodernism. Power. Movement.

Este tonto cuerpo que danza: reflexiones estéticas en el movimiento, el cuerpo y los instrumentos del poder

Introducción

El siguiente ensayo busca reflexionar en torno a una estética de la dimensión rítmico-corporal en algunos bailes latinos. Como reflexión, es una lectura de una estética corporal muy particular, que se localiza en tres movimientos ya “institucionalizados” dentro de la cultura del llamado “latinoamericano”; estos movimientos son: los realizados con la cintura pélvica, el tronco y la cintura escapular (o mejor aún, el tren superior del cuerpo), en los ritmos: Samba, Salsa y Reggaetón. Aunque el interés apunte tan solo a una pequeña área de la expresión rítmica corporal de la danza, se busca lograr el desarrollo de un concepto, hasta ahora emergente, el de “cinestética”, *concepto que da cuenta de la forma de darse un tipo de expresión corporal cargada de sentido e historia*. Con este concepto se sintetiza gran parte de la interpretación estética sobre la percepción obtenida en la *forma* “institucionalizada” para bailar hoy día la Samba, la Salsa y el Reggaetón.

Cabe señalar que el concepto de “cinestética” se desarrolla a partir de la noción de *ontología política del movimiento*, que estudia André Lepecki¹. Solo que más allá de ver en lo meramente *cinético* una forma de darse el movimiento como fenómeno, con valores y sentidos políticos, se entrevé en *éste* la expresión y presentación inmediata como historia y sentido del imaginario colectivo; el “mundo simbólico” y el horizonte que en su manifestación deja entrever una amalgama de interacciones, luchas, tensiones y voluntades individuales y colectivas tejidas históricamente.

El concepto de “cinestética” entiende al cuerpo en escena o en la simple fiesta, donde se baila, se toma y se goza, como *receptáculo de significaciones y memoria ancestral*. En este texto entiendo que los movimientos son el constructo constante de la vida que se teje como una maraña de interacciones y experiencias; nada ni nadie escapa a la interpretación corporal, es ahí a donde se alojan las diversas vivencias físicas,

¹ Siguiendo a *Peter Sloterdijk*, Lepecki señala que la danza en la modernidad, en su básica concepción política e histórica, es mera imparable motilidad; esto es, un flujo y continuidad de movimiento (Lepecki 2006, 15).

emocionales, intelectuales y espirituales, en esa *toponimia* corporal, que como señala Alice Miller, pone al “cuerpo como guardián de nuestra verdad, porque lleva y vela por que vivamos con la verdad de nuestro organismo” (Miller 2005, 25) vivo y existente.

Alice Miller señala además, que es mediante los síntomas como se expresa esa verdad solapada e *incardinada* entre los tejidos, los músculos, los huesos, la piel, la conciencia y la misma inconsciencia. Aquí se asevera que junto a esto último, también es con la *hexis*² corporal, como se refleja lo que se es por dentro y por fuera, luego de que los mecanismos de poder social y político institucionalizan en los cuerpos la manera como deben desenvolverse en la cotidianidad, e incluso, en la eventualidad: la celebración, el baile.

Los autores, que resultan importantes por el desarrollo teórico en esta propuesta ensayística son Michel Foucault, y su análisis de las dimensiones del poder, Ernst Cassirer y el universo simbólico del hombre, André Lepecki y su tema de ontología política del movimiento y/o cinética, Pierre Bourdieu y la *hexis* corporal, Michel Serres y la negación de la verdad del cuerpo, como aquello físico, material pero también espiritual y, Franco Rella y su análisis de la costumbre como tedio. Así mismo, tendré en cuenta otros autores que de una u otra manera han tocado partes de este tema.

Es claro que el método principal con el que se trama este ensayo es la interpretación y/o análisis estético del movimiento rítmico corporal; es decir, se aborda la dimensión física del movimiento desde posibles lecturas de sentido. Para el autor es entendible que hasta ahora sean muy pocos los trabajos, tanto en estética como en historiografía o semiótica, entre otras disciplinas, que se concentren en este tipo de ejercicios investigativos. De los referentes que conozco y a los que les he echado un vistazo, tan solo puedo citar los trabajos de André Lepecki: *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, la compilación de textos para la investigación historiográfica de Hilda Islas: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en danza*, de Lynne Fauley Emery: *Black Dance, from 1619 to today*, algunos de los trabajos de Alberto Dallal:

² La noción de *hexis* corporal la analiza Pierre Bourdieu desde una perspectiva política; ésta es el resultado de la disposición política *incardinada* en el cuerpo, “convertida en disposición permanente” (Islas citando a Bourdieu 2001, 109), o forma de ser y hacer en la vida diaria.

Cómo acercarse a la danza, El aura del cuerpo, Estudios sobre el arte coreográfico y La danza contra la muerte, de Susan Au: *Black & Modern Dance*, de Robin D. Moore: *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana 1920-1940*, de Alain Badiou: *Handbook of inaesthetics*, de Sonia Sajona: *Bajo el signo de la danza*, el interesantísimo y ya antiguo texto de Feuillet: *Chorégraphie ou l'Art de Décrire la Dance*, de 1701, de Ángel G. Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura: las músicas 'mulatas' y la subversión del baile*, de Gabriela Noyola: *Geografías del cuerpo: por una pedagogía de la experiencia*, de Mark L. Knapp: *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno* y, para no extender más la lista, los trabajos consignados en la antología *Pensar la danza*, que fue premio de ensayos en danza en el 2003.

Muy posiblemente existen más trabajos de esta naturaleza. De hecho, quedan por mencionar otros títulos, que pudieren llegar a resultar interesantes para el público, solo que no es el interés inmediato de este trabajo. Además, se extendería más el diálogo entre autor y lector, y bueno, no se busca eso. Lo primordial aquí es que se tenga presente que sí hay trabajos que se concentren en analizar la situación del cuerpo como ente de representación simbólica, que está sujeto a unas *tecnologías institucionales para la corporeidad*. Quizás los anteriores trabajos no empleen el método que aquí se ha propuesto, el de leer en una serie de movimientos específicos, posibles razones de sentido y carga histórica. Sin embargo, no dejan de resultar interesantes para lo que se quiere aquí.

Ahora bien, el cuerpo del trabajo estará constituido de la siguiente manera: el primer capítulo se titula "Cinestética en la Samba, la Salsa y el Reggaetón", allí se desarrolla toda la lectura posible de los sentidos e historias incardinadas en el movimiento como "receptáculo" del imaginario colectivo y el devenir histórico. Es decir, se busca presentar lo formal y también lo sustancial de la apariencia del movimiento realizado en estos ritmos. El segundo capítulo se titula "La toponimia corporal restrictiva", donde se discuten los límites de la ejecución y la melancolía por lo espectral poscolonial. El tercer capítulo se titula "La caída cinética" y en esta parte se hace hincapié en la 'tontera' restrictiva en la que ha caído la denominada cultura latinoamericana o hispana, luego de la 'interiorización' de los procesos de sugestión y coerción de las tecnologías institucionales para la corporeidad. Puedo decir con antelación, que este último capítulo encierra toda la base teórica que expongo, de

acuerdo al ejercicio de interpretación de mi objeto de investigación: el movimiento y el cuerpo dentro de las formas de representación mental y las disposiciones de los instrumentos del ejercicio del poder.

Fundamentalmente, todo el ensayo busca inquietar en el hecho cultural de la identificación como mecanismo de inclusión y exclusión, propio de las tecnologías culturales, políticas y económicas de las sociedades regidas por la propuesta *Estado-Nación* de la *transculturización* de la posmodernidad. El baile y la danza, finalmente institucionalizados y ejercidos como resultado de un proceso histórico y de recrudescimiento simbólico, por lo visto en estos tres ritmos “geoestratégicos”, no es más que uno de los productos de la cultura dominante, la occidental. Con esto es que el siguiente texto abre la discusión -a futuro-, para sustentar la tesis que señala que la forma de interpretación de la Samba, la Salsa y el Reggaetón, ha caído en una forma específica de ejecución rítmico-corporal restrictiva, que obedece a los procesos de sujeción, coerción y sugestión de las tecnologías institucionales para la corporeidad e identificación cultural de occidente.

Por caer “víctima”³ de esos procesos culturales, es que el texto denuncia al cuerpo, al movimiento del “intencionalmente” llamado latino o hispano, como tonto. Un tonto “víctima” de una tontera social, valga la redundancia, y entendiendo a ésta como la analizó Covarrubias, según el sentido de la voz latina “tondus” o vacío (Covarrubias 1611, 998), aquello que no tiene nada dentro. Pues bien, así parecen andar muchas de las sociedades actuales, sin nada más que música y moda dentro de la cabeza. Dentro de esas lógicas, es que se enmarcan los estereotipos de movimiento realizados con la cadera, el torso y los hombros, como comúnmente suele llamarse. Por eso se intitula este ensayo como *Este tonto cuerpo que danza*, pues, además de dar cuenta de un proceso cultural netamente político y económico, y desde luego, histórico, enseña sobre

³ El término víctima se utiliza aquí con el sentido de Covarrubias, el cual señala que este término deviene posiblemente de la voz latina “vincio”; ésta significa atar, encadenar, sujetar (Sopena 1935, 1698), pero también hace referencia a aquello que era escogido en la antigua Roma como sacrificio a las deidades. Esto mismo tiene mucho que ver con el sentido que aquí recibe este término, pues la víctima, el vencido, es quien es escogido para un propósito final: las masas, los compradores, los ciudadanos de los actuales modelos democráticos, siguiendo la idea de Zygmunt Bauman, cuando se refiere a esa nueva sociedad a la cual se estimula a creer que poseer y consumir ciertos objetos y llevar determinado estilo de vida, es condición para la felicidad (Bauman 2005, 115). Los escogidos o los destinatarios, o en términos económicos, la demanda, aquellos a quienes llegarán los productos del actual modelo neoliberal. En suma, el término víctima sigue la lógica del sujeto, quien está atado al régimen de la cultura dominante.

ese imaginario colectivo que ha servido de sustento al proyecto expansionista identitario de la posmodernidad y el neocapitalismo.

1. Cinestética en la Samba, la Salsa y el Reggaetón

Esta parte del trabajo no pretende hacer un análisis exhaustivo de la valoración de la fuerza y función muscular, como componentes fundamentales del movimiento y estado postural. No es un tratado de fisioterapia, ni cualquier otra cosa que se le parezca. Si bien es cierto, no pretende profundizar en aspectos fisiológicos, sí mantiene la regla universal de utilización de su terminología especializada. El propósito de usar algunos de estos términos técnicos, es para unificar criterios de algo que ya está estipulado en la literatura universal del área de la salud.

En este sentido, es necesario se repare en tres tipos de movimientos, que son recursivos a la hora de ver bailar cualquier tema de samba, salsa y reggaetón, a saber, los movimientos realizados con la cintura pélvica, el tronco y la cintura escapular (o el tren superior del cuerpo), o lo que es lo mismo, siguiendo la jerga del sentido popular, los movimientos con las caderas⁴, el torso y los hombros.

Para empezar, aquellos movimientos unificados y ejecutados en una máxima complejidad de realización, que se hacen con la cintura pélvica, son movimientos de diversa índole y características, donde se involucran múltiples músculos para dirigirse dentro del plano sagital del cuerpo. En teoría, la articulación pélvica puede hacer movimientos de anteversión, cuando la pelvis se va hacia la parte posterior del cuerpo; retroversión, cuando la pelvis se conduce hacia la parte anterior del cuerpo; inclinación, ya sea al lado izquierdo o derecho; y rotación, o de desplazamiento de la pelvis hacia los costados en el mismo plano sagital.

⁴ Hay que aclarar, que aquello que el sentido popular identifica como cadera, por ejemplo, es un área articular del cuerpo, diferente de la pelvis, que es con lo que se hace la relación. Normalmente, las personas, al ver realizar movimientos con la cintura pélvica, dicen que aquellos son movimientos con la cadera. En las expresiones vulgares se dice: “tiene buen movimiento de cadera”; y con esto se hace referencia a movimientos realizados de manera rítmica y coordinada (de acuerdo a los esquemas impuestos o de moda, y esto, en base a las tecnologías institucionales de *corporalización*). Aclarando, la cadera es un área del tren inferior, cuyas funciones articulares se resumen en la flexión, la extensión, la abducción, la aducción, la rotación interna y la rotación externa (Hislop, Montgomery 2002, 168).

1.1 La samba, baile y erotismo en el Carnaval de Río

Los movimientos predominantes en los ritmos “exóticos” de América Latina, son realizados mayoritariamente con la cintura pélvica. La samba de Brasil es un ritmo y una expresión popular donde se ejecutan a grandes velocidades y de diversas maneras, movimientos con la cintura pélvica, que han estado relacionados con el erotismo y la sensualidad. En este mismo sentido, también han estado presentes ideas que entretejen la pobreza y la clandestinidad con todo aquello que implica erotismo y calle.

Tanto en la samba, como en la salsa y el reggaetón, lo que se ha vuelto común y ha constituido un “sello” distintivo a la hora de la ejecución rítmico-corporal, es el “meneo” con la zona pélvica; éste ha sido el sello (erótico) particular, que como en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura, adquieren una serie de atributos y características para marcar la distinción entre lo formal y lo informal, lo exótico y lo normal (habitual), en resumen, lo que representa al centro y lo que representa a la periferia. Casi todos los movimientos en la samba, que se logran en conjunto, se ejecutan con la zona pélvica y esto quiere decir que una sucesión de movimientos pélvicos se integran en múltiples direcciones, desplazamientos y velocidades, para adquirir un tipo de calidad de movimiento integral, llamado *meneo*. Meneo que vincula, como he dicho, distintas cualidades, dinámicas, ritmos, motivaciones y diseños cinéticos, que tienen como referente simbólico el erotismo típico de un área regionalmente ubicada: el trópico, el lugar de la eterna primavera, el paraíso erótico donde el sol, el mar y la playa se juntan con el placer y la sensualidad; de ahí las estrofas rimbombantes de la canción caribe y antillana del compositor colombiano Rafael Campo Miranda:

*[...] Playa, brisa y mar
Es lo más bello de la tierra mía*

Esta integralidad es lo que se ha identificado como el meneo de la cadera. Es muy recursivo, sobre todo, hoy día en los videoclips de los hits musicales y los festivales y/o carnavales nacionales e internacionales, donde se congregan miles de turistas, provenientes de diversas partes del mundo, que asisten, no solamente en busca de deleite turístico y cultural, sino también de deleite en nuevas experiencias en el sexo, las drogas, el alcohol y la rumba generalizada.

En estos, aparecen los bailarines moviéndose, dentro de esa amalgama de posibilidades que integran velocidades, desplazamientos, direcciones, muchas veces opuestas y contradictorias. La samba tiene una particularidad, y es que en ésta el elemento principal coreográfico es la mujer que aparece semidesnuda, exótica, erótica y provocativa, esa fiera “salvaje”, que pareciera ser liberada y lanzada al asecho. El *sambódromo*, instalación para los desfiles de las escuelas de samba en Brasil, o mejor aún, pista de baile y topos de exhibición de una libido entre soslayada y entre voyerista, se convierte en el espacio donde el foco de atención, entre otras cosas, es la cintura pélvica, el meneo constante y vertiginoso que señala la incitación a una especie de coexistencia con el acto sexual al aire libre y la competencia cinética y artística.

Dirigiendo la atención hacia la historia de la samba, este ritmo brasileño como ritmo actual de carnaval tiene un pasado bastante rico y complejo, que no está exento de aciertos y desaciertos, producto de fanatismos e intereses políticos nacionalistas o de identificación del imaginario colectivo. Como fenómeno social, el baile de la samba es la síntesis de reciprocidades, cambios y permanencias de una amalgama cultural, donde surge un *hibrido*⁵ de elementos africanos, indígenas y europeos. Como señala José Jorge de Carvalho, citado por Manuel Moreno Friginals “en el Brasil las danzas portuguesas se africanizaron, mientras las danzas africanas se europeizaron” (Carvalho 1987, 295). De esta forma, la samba, como expresión popular, donde agrupaciones humanas estigmatizadas y señaladas buscaban recrear imaginarios colectivos de ontogénesis y espacios de distensión de las cargas cinéticas y de la libido, es el producto de una forma de concepción de mundo, el mundo inmediato de la plantación, y luego, el mundo del recuerdo y la memoria recreada en el contexto carnavalesco.

⁵ El término *hibrido* se utiliza siguiendo el examen exhaustivo, que hace el profesor Jaime Valenzuela Márquez. Para este historiador chileno, lo que ocurre en las colonias del Sur de América, es un proceso de hibridización, donde formas culturales de los tres elementos sociales principales, lo africano, lo indígena y lo europeo, se integran y se mezclan en una síntesis de concordancia y reciprocidad, creando un *organismo social simbólico* de respuestas culturales a una demanda institucional. El sermón, uno de los temas que utiliza este autor, es un ejemplo de tales procesos. Al respecto señala el autor: “el sermón eclesiástico se presenta como un discurso persuasivo “audio-visual”, en la medida en que combina una serie de elementos exteriores que catalizan emotivamente la transmisión de su contenido” (Valenzuela 2002, 2). Hay que señalar también, que Valenzuela sigue muy de cerca, al análisis de Carolyn Dean y Dana Leibsohn. Para estas autoras el proceso de hibridación (Hybridity, hibridez) ni es inherente, ni describe objetos o actividades específicas. Más bien, la hibridez es producida y promulgada cuando particulares formas de cosas o prácticas devienen juntas en una suerte de cambios y cuestionamientos de las normas presuntamente establecidas (Dean, Leibsohn 2003, 6).

En su manifestación empírica, la samba adquiere unas formas específicas de representación. La “ombligada”, o el contorno y meneo de la pelvis entre las parejas de bailarines, es un recurso estético obligatorio. Este es el sello distintivo que le caracteriza, entre otros elementos claro está. Empero, la ejecución rítmica y estética con la zona pélvica, es un rasgo muy importante que inmediatamente identifica y localiza, no solamente un ritmo y baile particular, sino a un sector social y a un *ethos* colectivo. En el estudio de José Jorge de Carvalho, se recuerda y hace hincapié en lo anteriormente aseverado, “en la samba (semba de los angoleños, donde los danzadores de *batuque* dejaban pasar su turno para bailar), esta danza, la más difundida en todo el territorio nacional, se caracterizó inicialmente por el movimiento de contacto pélvico de las parejas denominado ombligada” (Carvalho 1987, 295). En la samba, casi todo el recurso *cinético* se halla concentrado en la zona pélvica⁶ del cuerpo, pues es allí donde el bailarín canaliza gran parte del ritmo heredado de aquello que recuerda de la ancestral y lejana África. Esto es lo que se supone y se da por sentado en lo que comúnmente se relaciona con lo africano, el movimiento erótico, enérgico y convulsivo del cuerpo. Desde luego, esto no deja de tener un tinte determinante y excluyente, fruto de todo un proceso de estigmatización social, heredado de la época colonial.

No se puede afirmar que todos los recursos cinestéticos en las danzas africanas y de origen africano como la samba, localicen a la zona pélvica como centro de atención. Hay muchas prácticas ceremoniales y expresivas que en nada recurren al movimiento de circunducción, anteversión y retroversión pélvica, o en palabras comunes, lo que se entiende por meneo y sacudida. De éstas se pueden mencionar la mayor parte de las expresiones rituales y estéticas de los pueblos que fueron islamizados⁷. Igualmente, las danzas de los wanyamwezis, los wasibas, los yorubas del oeste, los angonis del África Central, los hereros del Sudoeste, los mangbetus y los suk del antiguo protectorado de

⁶ Sobre este aspecto, señala Curt Sachs, que “el vaivén y el balanceo son hasta tal punto características africanas que nos tientan a designar en general a las danzas bantús como danzas de balanceo [...] y esto demuestra cómo el bailarín llega a comportarse de modo cada vez más salvaje y apasionado” (Sachs 1944, 34). Hay que aclarar, no obstante, que la idea universalizante de Sachs, en su investigación historicista, es de carácter hegeliano. Curt Sachs pertenece a la corriente hegeliana, que busca llevar a cabo un tipo de historia universal donde se concentre o se sintetice el *ethos* particular de cada pueblo.

⁷ El proceso de islamización se da tras la muerte del profeta Mahoma, en el 632 después de la era cristiana; “dos años después comienzan las invasiones conquistadoras de los beduinos, que van a construir un inmenso imperio para el Islam; en el momento de su mayor extensión, la dominación musulmana alcanzará desde los Pirineos hasta el Senegal, desde el Atlántico hasta el Irán” (Bertaux 1983, 41).

Uganda en el Nilo, a los cuales Curt Sachs ubica como pueblos de carácter patrilineal, donde se da la danza abierta (Sachs 1944, 40), o de tipo ganadero que refleja el poderío masculino, que son danzas donde no se recurre a los movimientos pélvicos. Fundamentalmente en éstas últimas expresiones cinestéticas y religiosas, se realizan desplazamientos de corte ceremonial, se utilizan los brazos, los cuales se levantan y se extienden en acción de respeto, piedad y regocijo, el cuerpo se inclina señalando la unión entre la tierra, el bailarín (el hechicero y/o el mago; en suma, el mediador) y el cielo, pues es en base a esta comunicación, como los participantes conciben que recibirán los favores y la misericordia de las deidades⁸.

Hay que recordar que frente a todo tipo de determinación científico social⁹, se tiende a caer en vaguedades de corte excluyente. Esto lo demuestra la misma situación que sufre el proceso de islamización de la mayor parte de los pueblos del África “negra”, que aunque varios autores señalen que sí existió un cambio radical en la cosmovisión de los pueblos insertados en el tránsito islámico, hay otros autores que indican que en ese proceso cultural y religioso “el islam no exigía en África negra, ninguna transformación de los modos de vida ni aun de las concepciones religiosas” (Deschamps 1962, 86), y es que tanto el pagano como el inicialmente converso, veían y sentían en el mundo musulmán, un medio de cohesión y protección, que además, otorgaba *importancia social*. Es más adecuado decir que los procesos de inserción, recepción, extracción y transmisión de valores cinestéticos entre las comunidades en contacto, no está determinado por factores culturales que aseguren el éxito y efectividad de los cambios culturales. Si algunas veces se obtienen elementos de una cultura dominante, otras veces ocurre una especie de resistencia que deja que valores tradicionales, se mantengan en un periodo de tiempo más duradero.

⁸ Un aspecto muy importante, dentro del mundo cosmológico de la mayor parte de las religiones africanas es que hay una clara diferencia entre el *hechicero* y el *mag*o; a saber, se expone en el texto dirigido por Henri-Charles Puech, “el hechicero y la realidad de la que forma parte se sitúan en el lado del mal, de la noche, de la destrucción, de lo antisocial, mientras que el mago pertenece al bien, a la luz y al día, a la construcción, a lo social” (Puech 1982, 109).

⁹ Aunque la determinación, como proceso metodológico, sirve para sintetizar y agrupar ideas, generalizar, tiende a reducirse al interés imperante del momento, como señala Michel Onfray, en cuanto a los mecanismos de fijación historicista, “la escritura de los vencedores, su *historia* [...] la transfiguración del interés político de las civilizaciones judeocristianas, que celebran lo que las legitima y las justifica, constituye la razón de Estado de la institución filosófica” (Onfray 2008, 19).

La samba es el claro ejemplo de tales conclusiones. En ésta se puede ver cómo los cambios culturales que de hecho son procesos de larga duración, han tendido a moldearse en los últimos años, resultado de la acelerada globalización y su cohorte posmodernista de moda, estilo, imperio y vaguedad.

Los movimientos de la pelvis, en esta danza, son la caracterización geoestratégica que los movimientos independentistas, y ulteriormente de reafirmación nacionalista, han tenido que asentar como modelo de identificación, luego que las prácticas políticas y económicas del dominio de Occidente cifraran en América Latina, África, algunos pueblos de Oriente y la Oceanía, los objetivos de impacto comercial y financiero. Pero es con más razón América Latina la elegida en estas prácticas político-económicas, la que más puntos ha acumulado en esa maratón de enriquecimiento transnacional.

Por su historia, los países de esa parte continental poseen una mezcla exótica que se ajusta a las dinámicas publicitarias y de propaganda de la actual sociedad de consumo. Es decir, el eslogan de la transnacionalización¹⁰ de los bienes y servicios y de productos de consumo cada vez más al alcance de los sectores sociales antes incapaces a estos accesos: viajes, equipos de entretenimiento, moda, belleza corporal (mediante la compra de cirugías estéticas y gimnasios que modifican el cuerpo y lo ajustan al modelo anglogermánico), turismo, etc., en fin, la sobremultiplicación de elecciones (Lipovetsky 2008, 18), se hace cada vez más agudo y sutil en las dinámicas de seducción y estimulación neurosensorial y psicoafectiva.

El turismo, un bien servicio que ha aumentado en las últimas décadas, posee una particularidad, es esa misma que llama la atención por el exotismo y la sensualidad, que está concretada y canalizada en las vías de excitación sensorial de una particular cinestética, la forma del movimiento exótico, sensual y provocativo, que pareciere tan

¹⁰ Los resultados de la transnacionalización, donde los tres bloques centrales y dominantes: *América del Norte, Europa y Japón y los llamados "Tigres asiáticos"* (Cervantes y otros 1999, 38), quienes son los que imponen las reglas de juego y las dinámicas de inclusión y exclusión, son las determinaciones y autodeterminaciones, que en la mayoría de los casos caen los mismos pueblos "dependientes" o de la periferia. En estas dinámicas culturales y de relaciones de poder, es como se ha configurado gran parte de la amalgama cinestética de las expresiones dancísticas de países como Brasil, Colombia y Puerto Rico, por no mencionar otros. No es solamente en lo económico y lo político donde estos tres ejes de poder ejercen presión y coacción, es fundamentalmente en lo cultural donde su actividad se concentra, pues allí es a donde se prepara todo el terreno publicitario y de estimulación sensorial y de apetencia por las materialidades de los productos y bienes ofrecidos.

solo alojarse en un modelo de cuerpo específico: el del adolescente. La edad ideal para vivir y existir. Ese es el fin a alcanzar, o mejor dicho, de no dejar ir, pues el tiempo, cruel y aciago enemigo del colágeno y la firmeza muscular de esos cuerpos seductores de la postmodernidad, se va llevando de manera acelerada la juventud y la vitalidad.

La lucha de cientos de personas, insertas en las lógicas de la posmodernidad, es contra el tiempo. La cuestión es de duración; nadie quiere dejar de existir; de ahí que esta lucha sea para retener la juventud, la vitalidad, la lozanía, la esbeltez, y con todo ello, el exotismo y la sensualidad, propios de ese periodo de la vida. Tal periodo es el momento de exhibición de la samba. Éste deja entrever el punto culminante y enérgico de la vida: la juventud.

Los valores que fueron adquiriendo los movimientos de resaltada tendencia afro, como los realizados con la zona pélvica -el meneo u ombligada-, en ritmos como la samba, poseen dentro de su lógica y formalidad un tinte de erotismo, exotismo y sensualidad, que en conjunto se traduce en una amalgama de *erofilia*, entendiendo este término como el excesivo amor por lo erótico y pasional, última tendencia y valor indiscutible del hedonismo posmodernista. Se podría decir que la hexis corporal, que tiene en cuenta al cuerpo como topos de memoria y simbolismo, determina en las más diminutas particularidades a esos rincones del cuerpo que dan fe de la experiencia vivida¹¹: el movimiento sensual, fichado como valor determinante de un sector social, presa de las lógicas de las nuevas tecnologías de institucionalización cultural de los ejes de poder transnacional.

La samba, como reza la idea de Alberto Dallal, es también un tipo de baile y danza que “se ha apoderado del gusto, de las ansias de conocimiento, de las expresiones cotidianas y culturales, de las aspiraciones técnicas y estéticas de muchos cuerpos simultáneamente” (Dallal 2007, 71), que hoy día acceden a ésta, no sólo para deleite cinestético, sino como utilización mecanicista para el adelgazamiento y el moldeamiento corporal dentro del mundo de los gimnasios.

¹¹ Sobre este punto señala, dentro de la lógica de identificación al cuerpo como modo de presentación experiencial o presencia cargada de historia y subjetividad vivida, señala Pierre Bourdieu, “en la hexis corporal es la mitología política realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de sentir y de pensar” (Islas citando a Bourdieu 2001, 109).

1.2. La salsa, clave latina

La salsa, como “clave latina”¹², es un ritmo que tomó fuerza en las últimas décadas del siglo veinte. Hasta hace poco se han institucionalizado una serie de concursos, festivales y eventos, que congregan a bailarines de todas las partes del mundo, turistas y público, que ven en estos espectáculos una exquisita temporada de vacaciones y entretenimiento.

Como en la samba, la salsa tiene una serie de movimientos específicos que la integran, pero es fundamentalmente el movimiento pélvico el distintivo más importante de este género musical y expresión dancística¹³. El *swing* alcanzado con la pelvis se combina en una dríada de hombros y pies. Se puede decir que haciendo una disección del movimiento, lo más importante en la ejecución serían: la pelvis, los hombros y los pies.

La hexis corporal en este ritmo concentra todo su esfuerzo en la zona pélvica, y con ello el sentido de identificación resulta en un erotismo y un paroxismo que deviene en la simulación de una sociedad acelerada, que aunque sufrida, sabe reponerse, reír, cantar y menearse al son del bongó y las maracas. Fundamentalmente la toponimia resultante, desde el examen estético, está concentrado en una zona corporal que recibe una serie de características eróticas y sensuales, características de tinte libidinoso que son estigma de un pasado histórico común y una simbología del sexo, con la cual se

¹² Se define así a la salsa, teniendo en cuenta, no solamente porque muchos grupos de salsa actuales se autodenominen así, sino más bien por el eslogan que ha llegado a caracterizar a este ritmo ante el mundo entero. La salsa es latina, independientemente, de que haya “evolucionado” en los suburbios neoyorquinos. Como género, tiene su gestación en los ingenios del Caribe y en las barriadas de las urbes de países como Cuba, Puerto Rico, Colombia, República Dominicana, entre otros. Su ritmo es la confluencia de múltiples expresiones musicales y dancísticas que la denotan y la enmarcan en una zona geoestratégica, América Latina y el Caribe. Esto demuestra las estrechas relaciones culturales y sociales que han unido a estos países; como señala Fabio Betancur Álvarez, “de 1939 a 1959 se da una relación estrecha entre Colombia y Cuba, muy parecida a las intensas relaciones musicales entre Colombia, España, México, Argentina y Puerto Rico, por nexos de contextos de estilo y ejecución” (Betancur 1993, 268). De ahí que la salsa, como género musical y dancístico, sea clave y son latino.

¹³ Hay que anotar, que si bien es cierto, el movimiento pélvico en la salsa es un distintivo bastante fuerte, en los últimos años, con el incremento de las competencias y los concursos y la ratificación de las identidades nacionalistas en las trágicas “democracias” latinoamericanas, han cobrado terreno los movimientos realizados con los pies, principalmente el *repique*, utilizando todas las posibilidades y variantes de los instrumentos musicales de la canción.

identifica a un área social y geoestratégica: América Latina y el Caribe, tierra exótica, donde hay pobreza y diversión, pieza clave para la explotación y la inversión.

La salsa ha cambiado de acuerdo al país y el contexto en el que ha permanecido y devenido. En el caso de Colombia (Cali principalmente), la historia más común que explica su evolución hacia la rapidez, es que por los años setenta un discómano terminó acelerando la velocidad en los discos de acetato. Ya hubiera sido por equivocación o a propósito, esto hizo que los bailarines tuvieran que asumir el reto de superar el grado de dificultad en los movimientos de interpretación rítmica. Básicamente, de treinta y tres revoluciones por minuto, el cambio se dio a cuarenta y cinco revoluciones, esto significaba que los movimientos tenían que ajustarse a una velocidad que solo los pies podían resaltar, pues con ellos se compensaban los tiempos musicales que quizás con otras partes del cuerpo no se podían interpretar.

El estilo de la salsa caleña, que es uno de los más representativos en el escenario internacional de competencia, tiene su origen en los estilos provenientes de países como Cuba y Puerto Rico, pero es por el proceso de evolución rítmico-corporal y por la demanda de *virtuosismo* y frenesí de la época de explosión, recrudescimiento y fortalecimiento de los carteles de narcotráfico en Cali y Medellín, como se sientan las bases de su fluidez, sensualidad y destreza acrobática. El mismo mercado del espectáculo demandaba más virtuosismo, y eran las orquestas y sus bailarines, las que de una manera u otra, dependían de los flujos de la demanda de shows en los clubes nocturnos.

La gente de esos contextos convulsivos y agitados, no solo bailaba con las capacidades y las habilidades motrices e histriónicas de los pies, los brazos, la pelvis y el tronco; en los setenta, época de furor y crisis social en Cali, Bogotá y Medellín, el componente social y cultural hacía que la gente bailara con todo ese cúmulo de historia dramática y frenética que habían tenido hasta el momento: problemas familiares, sociales, de maltrato, de los rezagos de la época de la violencia, etc., en fin, la gente bailaba simulando pelear, conquistar, luchar, vencer... *conquistar*.

Hay que recordar, desde luego, que la gente baila de acuerdo a la sociedad en donde ha nacido, crecido y se ha reproducido; como señala Hilda Islas “la vida tónico-

motriz se construye paulatinamente desde la infancia, se automatiza, se pone en marcha por vía refleja mediante la educación social del cuerpo” (Islas 2001, 532). El comportamiento, las actitudes, los ademanes, los gestos, y en sí, los movimientos corporales e histriónicos, son reflejo del contexto más cercano y, súmesele a esto, que como crónica de vida, el movimiento es medio de expresión del pasado, no solo de cada una de las personas involucradas, sino de todo ese conjunto que integra su sociedad y su cultura.

En ese sentido se entiende por qué Cali, epicentro de la salsa y de todo el virtuosismo que le caracteriza, hubiera incubado todo un proceso cultural que iba de la mano con las experiencias sociales que aquejaban a la sociedad inmediata. En el texto de Gustavo Álvarez Gardeazabal *Cóndores no entierran todos los días*, se explica esta relación, donde la época de violencia se reflejaba en parte, en muchos de los hábitos corporales y las reacciones de los polarizados partidos políticos en confrontación. En las siguientes líneas queda sentada tal aseveración:

[...] Al día siguiente se pavoneó por la calle Sarmiento con Celín y Ateortúa, sus guardaespaldas. Sentó en el Happy Bar, y no en el Bar Central porque dizque ahí iban los ricos y él no lo era, y desde la mesa del rincón del lado de los billares, León María Lozano manejó con el dedo meñique a todo el Valle y se tornó en el jefe de un ejército de enruanados mal encarados, sin disciplina distinta a la del aguardiente, motorizados y con el único ideal de acabar con cuanta cédula liberal encontrarán en su camino (Álvarez 1971, 91).

Por supuesto, Cali no es más que un ejemplo en este amplio espectro de posibilidades en el ritmo de la salsa; solo que sí sirve de ejemplo tenerle en cuenta, pues hay una calidad de movimiento que identifica, o con el cual se identifica a toda una sociedad.

Cabe señalar, que el tema de la velocidad (la dinámica) es un tema que hasta ahora no ha sido suficientemente estudiado. Pocos han sido los estetas e historiadores que han volcado el análisis hacia este tema, que resulta muy interesante a la hora de querer reparar en la relación del devenir social de una ciudad afectada por la figura de los carteles del narcotráfico y la corrupción y el progreso o metamorfosis de un ritmo dancístico popular.

En la precisión analítica del movimiento en la salsa, se encuentra que el corpus de posibilidades motrices y estéticas con la zona pélvica es amplísimo. Junto con la destreza y el manejo de la velocidad con las piernas, la pelvis adquiere un matiz de sensualidad que se remonta, no solo a la época de la esclavitud en las plantaciones, sino a las fiestas, bailes y francachelas de los barrios y/o suburbios más pobres de muchas de las ciudades de Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Panamá, entre otros países, de inicios del siglo veinte. En estas primeras décadas los países de América Latina y el Caribe empezaban su viacrucis hacia la incursión capitalista y de libre competencia. Frente a las grandes potencias, principalmente frente a Estados Unidos a la cabeza, quien seguía con lupa cada movimiento de sus vecinos más cercanos, estos países no representaban más que tristes intentos de resistencia y/o asimilación.

La lógica del mercado transnacional capitalista que adquirió mayor apoyo y fuerza con la sofisticación de los aparatos ideológicos de las estéticas vanguardistas y la explosión fascinante del cine y los medios de comunicación de masas, fue sentando en todos esos años, quiénes eran los aliados y quiénes los resistentes. Poco a poco Estados Unidos, y desde más allá del Atlántico y del Pacífico, las otras potencias capitalistas, inyectaron paulatinamente pequeñas dosis de entusiasmo y gusto por la estética occidental, y así como se fueron adquiriendo adeptos ciegos, sordos y mudos, también se fueron identificando y catalogando a aquellos que serían luego los potenciales compradores. En esta época se construyó todo un discurso cinético, político, económico y social, que servía a las formas de expresión del poder del modelo capitalista¹⁴.

Prácticamente, la lógica del mercado transnacional jugaba con la suerte de los dados, pero no desde el simple arrebató y la pasividad, sino desde una medición y cálculo matemático con el cual se estimaban las posibles pérdidas y ganancias a futuro.

Pues bien, América Latina y el Caribe, era ese juego de azar, que con un cálculo exhaustivo y juicioso se iba acomodando a las determinaciones del juego de ajuste del imaginario colectivo, debidamente coaccionado y dirigido por las fuerzas externas de la estética occidental.

¹⁴ En este aspecto sigo a Foucault, cuando señala que en la modernidad el concepto de hombre, se instauro como objeto de saber para un discurso (Foucault 1984, 34), cuyo estatuto científico, va a servir de basamento a las tecnologías institucionales para la corporeidad de América Latina y el mundo.

Dentro de este asentamiento de identidades y razones de ser, la salsa, como resultado socio-cultural, y también como producto de las recientes *tecnologías institucionales para la corporeidad*, devino como estrategia cultural con la cual se hacían eficaces y realizables todos los proyectos de turismo transnacional, mercado de bienes y servicios y comercio de productos manufacturados de preferencia comunicacional, por ejemplo, computadoras, teléfonos de tecnología inalámbrica y móvil, equipos de almacenamiento portátil, equipos de reproducción digital, televisores, sistemas de sonido, etc., que aseguraban el éxito de una sociedad, cada vez más desconectada de la aciaga realidad. Una sociedad musicalizada, interconectada y ampliamente informada de las pequeñeces del mundo entero, pero así y todo, cada vez más ignorante e insensible de los verdaderos y nucleares problemas de su inmediato contexto y sociedad; una sociedad que como ha dado en llamar Gilles Lipovetsky, “es una sociedad de sordos, encerrados y catapultados, que sólo escuchan su música” (Lipovetsky 2008, 75).

En ese encierro y ensimismamiento, tanto individual como colectivo, es donde la salsa entra a ser el grito de “libertad”, una libertad que aboga por rescatar del olvido y la nostalgia a todo aquel que se siente sumido en la humillación del trabajo y la pobreza, y la incapacidad para salir del meollo de la violencia y la constante necesidad.

En ese paroxismo erótico, sensual y estimulante, es donde el movimiento corporal se encadena con los juegos institucionales de compra y venta de necesidades y requerimientos para la eterna “felicidad”. Una felicidad fatua y efímera. Pero es en esta pasajera y recurrente búsqueda de felicidad, donde la hexis corporal se ajusta también a las lógicas transnacionales a través de la institucionalización de los ritmos y los bailes como sello identitario de una colectividad.

Con estos sellos identitarios, es que quedan fijadas las tecnologías institucionales para la corporeidad; en pocas palabras, con estos sellos es que se reconocen aquellos grupos de personas, aquellos países destino de ricos y clase media, que buscan descanso, nuevas experiencias y deleite al cien por ciento, con estos sellos es que la salsa se convierte en el ritmo del *sabor*.

1.3. El reggaetón, “lo que pasó, pasó, entre tú y yo”

Se puede decir que el ritmo del reggaetón es la muestra más clara de los efectos de la postmodernidad y sus múltiples antinomias restrictivas. Esto en cuanto a las formas de representación simbólica, las cuales parten del hecho del cuidado como punto de referencia ontológica, con la que se debaten en el existir las actuales sociedades de consumo.

Como expresión social, claramente localizada, este ritmo musical y dancístico, marca una era de vacuidad y anquilosamiento estético, que por más que luche por el cambio perpetuo y la insaciable innovación, sigue consumiéndose en la vaguedad y la repetición de modelos estéticos y discursos modernicistas.

En su faceta más cruda, el reggaetón señala la entrada, no en la modernidad, como vulgarmente se supone, sino en la postmodernidad. Más imponente, arraigado y masificado que la samba y la misma salsa, sus esquemas y representaciones culturales están cifrados en el cuidado excesivo y la atención patética por el cuerpo¹⁵, la delimitación espacio-temporal dentro de la melodía y el ritmo constante, o lo que es lo mismo, la eterna musicalización de la vida¹⁶ y una ética de la alegría eterna¹⁷. En estos tres esquemas representacionales, el reggaetón cobra fuerza para imponerse como expresión de masas que singulariza el ethos de la sociedad de consumo. Una sociedad

¹⁵ En lo que señala Sloterdijk sobre la postmodernidad como proyecto cinético, se suma la idea de una postmodernidad cifrada en el culto absorbente por el cuerpo; un cuerpo desmembrado simbólicamente, y subrayado en unas áreas específicas, las cuales cobran mayor sentido en el vaivén de la moda y los requerimientos dictaminados por la cultura de turno. Para reafirmar esta idea, la tesis de Terry Eagleton es concreta al decir que el sujeto postmoderno está atado a la idea del culto al cuerpo, así entonces, “el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno” (Eagleton 1998, 109).

¹⁶ Sobre esto afirma Lipovetsky que “el proceso de personalización de la postmodernidad, es inseparable de una esterilización silenciosa del espacio público y del lenguaje, como también de una animación rítmica de la vida privada [...] hoy todo es suavizado con música continua” (Lipovetsky 2002, 22).

¹⁷ Como pasa en la salsa y la samba -aunque estos primeros en menor medida-, los temas del reggaetón suponen siempre, por encima de todo, *un final feliz*. Es más, es una constante que el desenlace de las tramas expuestas en las letras de las canciones y los temas de los videoclips, estén siempre impregnados de un tinte de felicidad empalagosa, que lleva a olvidar la crudeza de la vida. Esta es la forma de expresión de una ética de la felicidad, suponer que las cosas de la vida tienen un fin feliz y que todo pasa por voluntad divina. Contrario a esto, lo que expone Walter Benjamin, por ejemplo, es que la vida es cruda, lo histórico es una trama de sucesos álgidos donde unos vencen y otros son vencidos, y en ese orden, es como la mayor parte de la historia ha sido fundada, desde la mirada y la pluma de los vencedores, de ahí que Benjamin señale, por un lado, que “el concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de la catástrofe, [...] y por otro lado, que el reino de Dios no es el telos de la *dynamis* histórica” (Benjamin 2009, 113, 142); en últimas, toda ética de la felicidad no es más que una mentira sobre las cenizas de una verdad mancillada.

sitiada por el afán de no envejecer, no morir, la eterna adolescencia y el eterno hedonismo a ultranza, que se sintetizan en *una vida más feliz*¹⁸.

El movimiento, por antonomasia del reggaetón es el movimiento pélvico. En este ritmo es donde el espectador puede asistir a ver todo el desenfreno y exposición “sugere” de una sexualidad desinhibida. Lo que antaño fue tabú, esto es, moverse con “descaro” y de manera “obscena”, según la apreciación de los mayores -ancianos, abuelos que hoy día cuentan cómo hace más de cincuenta años la gente se escandalizaba por los desenfrenos del rocanrol, la salsa y otros ritmos que salían de moda-, hoy es el pan nuestro de cada día.

Los movimientos de anteversión y retroversión, el meneo de la pelvis, subir, bajar, ondular el cuerpo como dentro de un extasiado paroxismo y locura cinética, son un cáliz exótico que tiene que estar presente en las formas de representación corporal de la gente de esta postmodernidad. Gente que, yendo más allá de las convenciones, de lo establecido, luchando a capa y espada contra la rebeldía de la modernidad, con los cánones fijados, imponiéndose como subversión de la subversión, queriendo sobrepasar los límites de lo impuesto y teniendo como principio la siempre “innovación”, constituye ese grueso poblacional que alimenta la gran industria del entretenimiento de las principales potencias del mundo. Estos son el devenir histórico y generacional que Ortega y Gasset llamó con cierto desdén, las masas¹⁹ indómitas, las cuales hoy día parecieren imponer sus gustos y preferencias al mercado mismo.

Bajo esa *presunción* es que todo aquello que es real se convierte en simple ilusión pasajera; el dolor, el hambre, la pena, la angustia, la corrupción de los políticos, las falaces y tramoyeras luchas armadas de los grupos guerrilleros, las convenciones

¹⁸ Otro autor que también refuta esa especie de ética de la felicidad es Eric Fromm que principalmente dice, “la falta de armonía en la existencia del hombre engendra necesidades que trascienden en mucho las de su origen animal” (Fromm 1956, 42).

¹⁹ Ortega y Gasset, desde luego, está hablando del hombre moderno; por ello, afirmo que el otro, el postmoderno, es como una especie de sucesor, de devenir histórico, y esto no tiene que ver con líneas directas de parentesco. Más bien, el caso sirve para ilustrar que en el proceso histórico sí hay una transición cultural que se vale de anteriores patrones de comportamiento, para proseguir con valores históricos que, aunque muten, siguen reafirmando ideas como: vacuidad, imperativo de la moda, culto al cuerpo, presunción, etc. Precisamente es en esta forma de darse en la experiencia humana, que la modernidad y la postmodernidad presentan un tipo de hombre que se transa con fatuos esquemas de representación. La presunción, como defecto vuelto valor del hombre moderno, asume que todo hombre actual es ese “último, definitivo, frente al cual todos los demás son puros pretéritos, modestas preparaciones y aspiraciones hace él” (Ortega y Gasset 1983, 55).

religiosas de las “innovadoras” iglesias de garaje, los tics del capitalismo para ser cada vez más feliz, las argucias de la medicina convencional y la medicina alternativa para alargar la vida y, dentro de esta “promesa”, la eterna juventud, son chiros que caben dentro de un mismo costal, el cual se arroja a un rincón oscuro de la trastienda, para sumirse “uno” en el mundo del entretenimiento.

Pues bien, el reggaetón, como la salsa, como la samba y como todas esas muchas exposiciones del capitalismo actual, son el opio con el cual las masas actuales se dopan para soslayar el dolor. Todos estos hacen parte del mundo del entretenimiento con el que se “relajan” los nervios, luego de ver las noticias de muerte y violencia del medio día.

La supuesta diferencia y las acusadas razones de identidad, que pululan en las manifestaciones de afecto y felicidad de los videoclips de un Daddy Yankee, o un Don Omar, entre otros, no es más que algodón de azúcar que no calma el hambre. Tal diferencia e identidad que se pelea a ultranza en las letras, que más parecen caprichosos berrinches de niños malcriados, no dejan más que exponer un sonsonete hartamente fatigante: *lo que pasó, pasó, entre tú y yo... lo que pasó, pasó, entre tú y yo...*

Como forma patente de lo exótico, el reggaetón nace en medio de esa necesidad velada. Encubriendo todo dolor y caos actual, los videos y la música de este ritmo, lo único que muestran es un mundo aparente donde reinan la pasión, el deleite, el lujo, el sexo, la belleza, la esbeltez y, en otros casos, la voluptuosidad de la juventud, la extravagancia, el dinero fácil y con todo ello, los estigmatizados y endiosados *éxito* y *fama*, dos fenómenos que han cobrado más vidas que ni las bombas arrojadas a Hiroshima y Nagasaki²⁰.

En el reggaetón se asiste al espectáculo de lo “bello”, lo exótico, lo lujurioso. Cuerpos semidesnudos, que sugieren caprichos, tentaciones, picardías, de mujeres en

²⁰ Inquieta el hecho de que hay cada vez más, una estrecha relación entre el eslogan y la publicidad de la moda y el mundo del entretenimiento actual, con las elevadas y ascendentes cifras de enfermedades cancerígenas, las tasas de suicidio, el incremento de grupos extremistas, que diseminan el odio por la cultura occidental y las afecciones por la obesidad en el grueso poblacional medio. Como indica Alberto Dallal, hay una estrecha relación y coincidencia con el boom de los ritmos urbanos y la aparición del cine (Dallal 1993, 39); de un lado, se popularizan “estrellas”, que sirven de modelo social y estético, de otra parte, se instauran mecanismos de difusión masiva de bienes de consumo cultural cinético.

estado libidinal, las cuales son saciadas en el momento en que llega *él*, el macho, especie de hombre andrógino, con cuerpo apolíneo y rostro embadurnado de polvos y carmín.

Como espectáculo, que se revive en la fiesta o en la disco, el reggaetón es sugerencia *sui generis*; ubicación corporal segmentada, que delimita unos rincones en el cuerpo humano: el tronco, la pelvis, los labios. Hexis corporal, que es memoria de los vericuetos carnales propios y los rincones del entorno a donde se suele huir, allí donde se puede visibilizar un tipo de experiencia vivida: la de la *vida sensual* de la sociedad de consumo.

En su estética expositiva, el reggaetón muestra una de las múltiples formas de darse la vida en medio de la postmodernidad; es así que como fenómeno en el mundo, es presentación “de la belleza que es también un saber del mundo y del sujeto, con su ambigüedad, sus contradicciones y sus laceraciones” (Rella 2010, 34).

Se podría decir, que de los elementos estéticos que le constituyen, no solamente lo sensual, lo libidinal, lo sugerente, es lo que más fuerza posee en su composición simbólica; en medio del griterío corporal, localizado en las revoluciones por minuto de la pelvis, el tronco y los hombros, lo que se puede observar también es una necesidad urgente de liberación, un cansancio fijado de la cotidianidad, pero más aún, un estertóreo suplicar por *reconocimiento*. Esto es lo que comúnmente se conoce como ansias por la fama y el éxito. Dos elementos culturales que han zanjado los límites de la postmodernidad, celestina estética del capitalismo actual.

La mayor parte de los jóvenes y no jóvenes de hoy día ansían fama y éxito. No se puede decir con certeza que estos sean dos imperativos categóricos que esbozan el croquis de la vida, más bien, son dos ideas con las cuales se dirige en la actualidad gran parte de las vidas alienadas. Siguiendo a Kant en su analítica general, éstas, como ideas, “se hayan todavía más alejadas de la realidad objetiva que las categorías, ya que no se puede encontrar ningún fenómeno que permita representarlas en concreto” (Kant 1993, 485), por ello, es que como ideas, la fama y el éxito, son meras representaciones mentales que alejan al individuo de su objetivo real y concreto: *la vida misma*.

Al distanciar de la vida, una vida nada fácil, el reggaetón se convierte en una especie de sucedáneo ritmico cinético, con el que nunca hay un horizonte fijo; más bien, lo que aparecen son múltiples puntos a lo lejos que por estar demasiado alejados, hacen que la voluntad individual y colectiva se transe con el *aquí* y el *ahora*. Esa es la lógica que impera en la sociedad de consumo, una lógica de la inmediatez como antídoto contra el cansancio del esfuerzo. En esa lógica es que se cifran las relaciones sociales, relaciones que solo se reducen a lo pasional y “amoroso”; virtuosismo facticio del movimiento libidinal, dominado por la falocracia típica del capitalismo, una falocracia que apunta siempre hacia un fin, la consecución, así ésta sea una consecución de un *no-sé-qué*.

2. Toponimia corporal restrictiva

Una vez expuesta la interpretación y el análisis de las formas de representación y ejecución rítmico-corporal en la samba, la salsa y el reggaetón, se pueden analizar ahora los límites de ejecución en estos ritmos y la herencia cultural, de las cuales son dueños. En estas dos partes del trabajo se busca entender las fronteras del movimiento, con las cuales, socialmente y culturalmente, se fijan patrones de comportamiento cinético, que de una manera u otra, han sido resultado de un proceso histórico.

Ahora bien, decir que todo baile supone unos límites de identidad y ejecución, no debe sonar del todo exagerado. En los ritmos de la samba, la salsa y el reggaetón, se puede corroborar tal apreciación.

Comúnmente, no se involucran elementos cinestéticos de géneros totalmente ajenos y diferentes al momento de bailar una samba, una salsa o un reggaetón. Aunque haya excepciones y se den casos en que bailarines diestros y avezados en estos ritmos involucren pasos y dinámicas de otros géneros, no suele verse, por ejemplo, que mientras se esté bailando un tema como *Un verano en Nueva York*, de la orquesta musical El Gran Combo de Puerto Rico, se involucren pasos, como el del arrastre de los pies y la ligazón en grupo, mediante el agarre por los brazos -propio de la danza de

cosecha o “Jatdiko”²¹, de la etnia de los Huitoto de Colombia-, dentro de la faena dancística. A los ojos de los espectadores, esto resultaría gracioso, cómico y patético.

Pero como se mencionó anteriormente, pueden pasar casos, excepciones. Dentro de las experiencias de la postmodernidad todo puede llegar a ser posible.

No obstante, en lo común hasta ahora, no hay tales casos. Los límites impuestos culturalmente son muy claros. Lo que prima en estos géneros de baile son los movimientos con la cintura pélvica, la cintura escapular, el tronco y, por supuesto, las piernas. Normalmente, los movimientos con los pies son un recurso bastante importante en estos ritmos. En todas las expresiones dancísticas los pies son una parte del cuerpo muy importante, pues marcan la mayoría de los desplazamientos en los bailarines. Desde luego, como la mayoría de las expresiones dancísticas están dentro de los patrones de comportamiento de la superestructura mental de los grupos humanos, esto es, de acuerdo al modelo de representación inmediata: la *verticalidad*, casi todas estas expresiones se hacen de pie, en posición erguida.

Así como es el orden social: jerárquico, que tiende hacia arriba, la samba, la salsa y el reggaetón se ejecutan de pie, dentro del eje perpendicular. Este es un tema muy interesante, si se tiene en cuenta que las formas de representación mental de los grupos humanos permean, si no todos, sí la mayoría de los ámbitos de la vida social²².

En la danza y el baile esta experiencia no es distinta. Así como se mueven los seres humanos de un grupo social, así mismo tienen configurado su mundo político, económico, religioso, y sobre todo, su mundo anímico y vivencial. Es decir, las personas no se mueven de una forma específica porque simplemente lo quieran; en sus movimientos está reflejado el mundo interior y el mundo exterior que les ha moldeado y les moldea en lo que duran vivos, en *su existir*. Esto último, es lo que Alberto Dallal

²¹ *Jatdiko* o *Yadiko* es el palo de la yuca para los Huitotos. En la danza, solo los jefes de la tribu pueden realizar este acto ceremonial; tanto el jefe, como sus descendientes hombres, simbolizan al tronco principal del palo de la yuca, quien después de instruir a su gente en cómo hacer el baile se retiró a los ríos y tomó el nombre de Noino Buinaima, con el cual es invocado en todas las canciones. Los danzantes, enmascarados, golpean con los pies un tronco en el piso, produciendo una fuerte resonancia, y así, entrelazados todos por los brazos giran en círculos, (Marulanda 1984, 286).

²² Como dice Alberto Dallal, “la danza, poseedora de una gran expresividad social, puede ser un medio idóneo para que la comunidad, reunida, manifieste sus estados de ánimo auténticamente políticos” (Dallal 2007, 50).

llama “cultura del cuerpo”²³, todo acto simbólico que está definido por factores físicos y simbólicos.

Pero dentro del orden de la construcción simbólica, en la postmodernidad ocurre algo que resulta bastante singular; los géneros musicales y los bailes surgidos a finales del siglo veinte e inicios del veintiuno, están cargados de una fuerte coacción simbólica impuesta por las formas de representación del modelo capitalista. Ya no son simplemente expresión de la cultura popular, danzas populares urbanas, como señalaría el anterior esteta mexicano.

No es que las formas de bailar la samba, la salsa y el reggaetón, sean fruto de modelos cinéticos creados e impuestos desde la cultura del capitalismo, esto es, desde los procesos mismos de la globalización. Lo que ha ocurrido es todo lo contrario. Valiéndose de las formas de ejecución rítmico-corporal de estos géneros dancísticos, que en toda su fisionomía tienen el elemento erótico y seductivo, el sistema capitalista ha captado los códigos más típicos y los ha promovido como elemento identitario y forma exclusiva de ejecución. Es decir, los grandes capitales financieros, personificados en las gigantescas industrias del cine hollywoodense, pero principalmente, de la industria musical de Sony Music, MTV, Warner Music Group, EMI Music y EMI Music Publishing, han detectado que mediante el impulso y la promoción de una cultura del ritmo, el movimiento y la diversión, sus productos y actividades económicas, tendrían un mayor impacto y aceptación. Esto, al crear una masificación en la oferta y la demanda de productos de entretenimiento, aceleraría los procesos de producción capitalista y financiera a escala mundial. Por eso es que en lo corrido del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno, la ética del trabajo desaparece y la ética del respeto y el pudor se van al traste, para dar paso a la época de la seducción, el éxtasis, el ritmo, lo sensual, erótico, pornográfico y atrevido. En pocas palabras, una ética de lo justo y lo digno con lo cual se logra el progreso, típicas de la modernidad, mutan y son reemplazadas por una ética de lo libidinal y divertido: *la cultura del entretenimiento*, de la postmodernidad.

²³ Como Cultura del cuerpo, señala Alberto Dallal, “son todos los hábitos de trabajo, tipo de alimentación, organización, costumbres domésticas, diversiones, deportes, ritos, desarrollo técnico e histórico, guerras, hecatombes y accidentes” (2007, 23).

Es importante tener presente que en el acervo cultural de los múltiples procesos históricos de América Latina y el Caribe, se han gestado ritmos, bailes y danzas de marcada connotación erótica y sensual (véanse por ejemplo los bailes de negros esclavos fugados, como los cimarrones en las nacientes repúblicas del siglo dieciocho como Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Brasil, Cuba). En muchos de ellos, está el elemento africano; movimientos con la zona pélvica, el tronco, los hombros. Toda una cinética de contorsión y *meneo*, que simbolizan regocijo, éxtasis y frenesí, que a los ojos de la época colonial eran representaciones del diablo, actos obscenos propios de una raza y una herencia lujuriosa y pecaminosa, una raza híbrida, para algunos, mestiza²⁴, para otros.

Cada uno de los ritmos, que aparecen en la época colonial, tiene unos límites. Sugieren ante todo, una ontología cinética que está cargada de prejuicios, razones de identidad, creencias e imaginarios individuales y colectivos. No es que los bailes y las danzas folclóricas y/o populares se conviertan en un reducto cerrado, que no admite intercambios y modificaciones a lo largo de su existencia. Los procesos de modificación y asimilación de elementos culturales de otras experiencias son un hecho incuestionable que sucede en cualquier ámbito de la vida cultural y social. Si bien es cierto, los bailes y/o toda forma de expresión dancística se va permeando de elementos foráneos a la idiosincrasia inicial con la que fueron creados, también es cierto son resistentes a cambios e influencias inmediatas y directas.

Las expresiones culturales aunque muten y tomen matices a lo largo de la vida, sí tienden a resistir al cambio, pero no lo consiguen del todo. El mapalé, la cumbia, la cueca, como muchos otros ritmos de la amalgama folclórica de América Latina y el Caribe, han recibido influencias, propias de los intercambios culturales de todo su devenir histórico. Esto ha implicado que en los encuentros, en las fiestas, en los festivales folclóricos, por ejemplo, los grupos de coreógrafos y bailarines aprendan movimientos, gestos, dramaturgias, ideas y muchas otras cosas de otros grupos. En el encuentro es donde se dan los intercambios, pero también en el encuentro es donde los

²⁴ Alrededor de todas esas caracterizaciones, se concibió al “criollo” latinoamericano. Nombres como mulato, mestizo, zambo, cholo, albarrazado, etc., identificaron a todos aquellos que resultaron del cruce de las razas que interactuaron mucho antes de la época colonial. En las líneas de la obra literaria de Manuel Zapata Olivella se representa bellamente esto anterior: “Y cuando nos veamos en un espejo con la piel negra, no nos quedarán dudas de que somos los hijos de Satán, pues, según predicán, el Dios blanco hace sus criaturas a su imagen y semejanza” (Zapata 2005, 114).

mismos grupos refuerzan sus identidades, se ajustan a lo que creen es suyo y les pertenece, y en ello se configuran y se mantienen en los patrones de comportamiento cinestético, el cual termina siendo la forma típica y propia de la expresión o el ritmo del cual ellos son embajadores responsables. Desde luego, las influencias, que normalmente son producto del gusto y la atracción (la afinidad), terminan por colarse entre los poros de la misma resistencia; es decir, ninguna expresión cultural, por fuerte que sea o esté arraigada a los patrones de comportamiento social, está exenta de ser contagiada por formas de expresión foránea. Como un organismo vivo, las expresiones culturales dan y reciben elementos. En ese proceso es que se fundamenta su existir. Si el nivel de resistencia es superlativo, o mejor aún, no deja que nada le afecte y le nutra, tiende a la extinción o desaparición.

A los procesos de mutación, injerencia, intercambio y generación de nuevos u otros patrones y expresiones culturales, hay varios autores que llaman hibridación y otros llaman, mestizaje y/o sincretismo.

Quienes llaman a estos procesos hibridación, asumen que estos intercambios y comuniones son fruto de la mezcla de elementos de diferentes procedencias o naturalezas que no expresan ningún o muy pocas características de sus antecesores. Carolyn Dean, Dana Leibsohn, y también el historiador chileno Jaime Valenzuela Márquez, hacen parte de este primer grupo. En su planteamiento, las dos autoras estadounidenses afirman que la hibridación es un concepto que sirve para reconocer un resultado o descendencia, fruto de la mezcla de ciertos objetos y prácticas culturales de diversa procedencia y naturaleza (Dean, Leibsohn 2003, 6). El profesor Valenzuela, igualmente asevera que, en lo que comprende a la época colonial -el barroco en América Latina-, los resultados culturales fueron fruto en su mayoría de procesos de hibridación, donde elementos de diferentes y diversas procedencias convergían en nuevas formas de expresión simbólica y cultural, que aunque tenían “partículas” de sus diferentes antecesores, no terminaban representando a ninguno de estos (Valenzuela 2010, 76).

De otra parte, los autores que se enfocan más por el lado del mestizaje y/o sincretismo, señalan que lo que hubo en América Latina y el Caribe fueron experiencias mestizas, experiencias sincréticas. Estas experiencias estaban sostenidas sobre una

“sociedad que se construía sobre la ambigüedad” (Díaz 2001, 174). De manera simultánea se interconectaban elementos biológicos y culturales de diversa índole para dar paso a nuevos géneros que contenían partes (herencias) de sus “progenitores”. Robin D. Moore, es quien quizás más ha hecho hincapié en esta idea, para él:

“la metáfora de la nación mulata (mestiza) intenta reflejar un fenómeno biológico – el matrimonio interracial de españoles, africanos e indígenas durante un período que dura varios siglos- pero sobre todo intenta reflejar un fenómeno cultural que implica la fusión en un compuesto único de sistemas lingüísticos, religiosos, artísticos y de otros tipos, que hasta entonces se mantenían diferenciados” (Moore 2002, 15).

En general, quienes prefieren usar los términos mestizaje o sincretismo, apuntan a que estos procesos históricos son nada más que intercambios sociales -en todas sus expresiones-, donde confluyen elementos de diversa índole, para dar paso a otras formas o expresiones sociales, que tienen algo de lo que les fundamenta, les representa en cierta medida, pero no terminan siendo estos anteriores.

Hay que observar, por supuesto, que los autores que optan por definir estos procesos históricos como procesos de hibridación, lo hacen desconociendo o siendo muy conscientes de que este concepto conlleva un nexo fuerte de *discriminación*. Téngase en cuenta que el concepto hibridación, es desarrollado por Charles Darwin, en un momento en donde se concebía al orden, como establecimiento de la medida de distinción del estatus social y biológico.

Híbrido es el producto del cruce de dos especies diferentes. Dentro de su teoría de la evolución, Charles Darwin establece claramente las diferencias entre híbrido y mestizo. El mestizo es producto de cruces que facilitan la variabilidad, mientras que los híbridos, aunque son también resultado de cruces, como nueva especie, es “sumamente sensible al cambio de condiciones de vida, deja en estas circunstancias de realizar su función propia de producir descendencia sumamente semejante por todos conceptos a la forma progenitora” (Darwin 1978, 419). Esto qué quiere decir, que el concepto de híbrido connota una serie de ideas de exclusión y discriminación en el orden de lo posible y lo realizable como entidad autónoma. No tiene ni validez existencial, ni validez jurídica, pues es un ente estéril que no produce nada, simplemente presencia vacía e inexpressiva.

Yendo más allá del asunto, la noción híbrido está plagada de múltiples connotaciones negativas. En su acepción latina general, hybrida es el hijo de padres de diversos países o de diversa condición. La raíz griega que le compone, hybris, traduce como orgullo, altanería, insolencia, soberbia, impetuosidad, inquietud, arrebató, ultraje, injuria, insulto, violencia, desenfreno, testarudez, daño. Múltiples acepciones de connotación negativa y/o peyorativa, que apuntalan el contenido hacia algo que carece de validez existencial, pues no garantiza nada de peso sustancial.

Ahora bien, en unas líneas del libro *Los negroides*, de Fernando González, se utiliza este término haciendo referencia a la sociedad colombiana y de América Latina en general, con las siguientes características: “Todos los híbridos suramericanos son borrachos. El alcohol produce en ellos efectos terribles. El 99% de los delitos colombianos proceden del aguardiente. De éste proceden los versos, los discursos y las leyes” (González 1973, 99). Como se puede ver, el término tiene toda una suerte de sentidos negativos y peyorativos, excluyentes y diferenciadores. Parte del hecho de que lo híbrido es nada más que un resultado formal sin contenido alguno.

Desde la época de los griegos, la hybris, afirma Werner Jaeger, siguiendo a Hesíodo, es lo que trae el infortunio humano; ésta es “causa de la creciente desventura de los hombres, el progreso de hybris y la irreflexión la desaparición del temor de los dioses, la guerra y la violencia [...] la hybris es en sí, la acción contraria al derecho, a diké”, (Jaeger 1992, 76, 106). En este mismo sentido, y en base a la creencia de los tiempos de Solón o la época de la religión y la ética délfica, dice: “la saciedad conduce a la hybris y la hybris a la ruina” (Ibíd., 235). La hybris, producida por la diosa Até, la locura, es entendida hoy día como un sentimiento irracional que conlleva a la desventura. En suma, todo lo que sea producto de la hybris, es maldito, estéril, yermo, vacío, nulo en toda su complejidad y lo único que produce es pena y dolor, desasosiego humano.

Como se quiera ver, la samba, la salsa y el reggaetón, son fruto de la mezcla de diversos géneros musicales y dancísticos.

Como prácticas sociales aceptadas e institucionalizadas, estos géneros son prácticas culturales, prácticas identitarias de unas colectividades, cuyas áreas están delimitadas por aspectos geográficos, religiosos, climáticos, políticos, económicos y sociales que dan cuenta del imaginario popular. En ellas se reflejan los problemas, las necesidades, los intereses y las formas de concebir al mundo.

No en vano los bailarines se mueven de ciertas maneras. Los pasos o movimientos que se realizan en estos bailes pueden interpretarse; están sujetos a un examen estético, semiótico, histórico y sociológico en general, pueden ser analizados e interpretados, para descubrir los vericuetos de una sociedad mancillada, ulcerada y sometida por problemas políticos, de violencia, pobreza y exclusión.

Los movimientos de traslación, rotación y circunducción con la cintura pélvica, son el producto de la mezcla de los movimientos que realizan las múltiples culturas de las gentes que se cruzan e interaccionan desde los tiempos de la conquista, la colonia y el periodo republicano. En este último es donde más se refuerzan los patrones de comportamiento cinético.

Desde luego, que en esos procesos de interacción, mutación y mezcla, van surgiendo nuevos ritmos, nuevas formas de interpretación corporal que, a su vez, dan paso a otros géneros populares. El meneo, nombre que identifica a todos aquellos movimientos realizados con la zona pélvica y el tronco, es una suerte de movimientos, que si se observa con lupa, tienen su fundamento en la cinestética africana.

Recuérdese que las danzas andaluces y/o sevillanas, los danzones, el tango -que en su origen es de remonte africano-, ya traían en sus bolsillos ciertos elementos africanizantes. Desde los tiempos de las expediciones transaharianas de los musulmanes²⁵, cientos de mujeres de las tribus del África “negra”, fueron raptadas, compradas y entregadas para hacer parte de los harenes de los sultanes y demás nobleza islámica. En estos espacios de hacinamiento y disposición femenina, para el

²⁵ “Los árabes han oído hablar de las riquezas fabulosas del país de los negros, de su oro y de sus bellas mujeres,” (Bertaux 1983, 43), nada les va a detener en su afán de conquista y comercio, estas relaciones no serán solamente entre el mundo árabe y el mundo negro de África, también comerciantes del mundo mediterráneo se unirán a este carrusel de riquezas adquiridas, “un detalle indica la existencia de relaciones entre el mundo mediterráneo y el mundo negro: los más antiguos monolitos funerarios de Gao fueron grabados en España y expedidos por caravanas a través del Sahara” (47).

entretenimiento de los hombres, arribaban mujeres de diversas procedencias. Fundamentalmente en el momento en que se entra en contacto con el mundo africano, las mujeres de piel oscura fueron la mayor “exquisitez” de estos hombres, no solamente por el exotismo de su color y facciones²⁶, sino por la riqueza de sus movimientos y talentos artísticos a la hora de interpretar bailes y tonadas en las noches de jolgorio y regocijo.

Resulta interesante ver, si se utiliza un ejercicio de interpretación y análisis del movimiento, que el meneo, las crepitaciones con los hombros y la cintura pélvica (que comúnmente llaman cadera) y las ondulaciones, tienen un parentesco estrechísimo con los movimientos de la mayor parte de los grupos lingüísticos y/o étnicos africanos. Si se sigue el examen que hace Curt Sachs, en su pretendida “historia universal” de la danza, se puede determinar que el elemento africano posee unos valores funcionales y típicos en la dinámica de ejecución rítmico-corporal, tanto en los bailes y danzas religiosas, como en las de regocijo. Los movimientos con la pelvis, movimientos de anteversión, retroversión y realización de círculos, como también movimientos con el tronco, que van desde el sacudirse hasta la disociación en los diferentes ejes del plano sagital y las crepitaciones o vibraciones de los hombros, el mismo tronco y las “caderas”, son muy representativos de múltiples culturas del mundo africano.

Crepitar, mover la pelvis y el tronco y sacudir los hombros son características de movimiento típicas y propias de muchos de los pueblos de África. A América, Oceanía, y algunas partes de Europa, a donde arriban los africanos -en su compleja diversidad cultural-, llegan también gran parte de estos legados culturales cinéticos y, desde luego, en lo que se refiere al sentido de la percepción y la belleza, cinestéticos.

²⁶ Antropólogos como *Cheikh Anta Diop*, citado por Joseph Ki-Zerbo, demuestra que el imaginario colectivo del mundo musulmán tenía como exquisito y apetecible la piel de los negros africanos. Esto era un gusto que venía desde las épocas faraónicas. “Cheikh Anta Diop responde a su vez que la utilización de rayos ultravioletas permite determinar la proporción de melanina en una pigmentación dada. Recuerda, además, que el canon de *Lepsius*, que proporciona las medidas del cuerpo del egipcio perfecto, es negroide [...] la existencia de tipos negroides en todos los estratos de la sociedad, es un hecho,” (Ki-Zerbo 1980, 111). Ahora bien, con respecto al intercambio de mujeres “esclavas”, que señala Kecia Ali, que “alimentaban al mundo matrimonial y de esposas del islam” (Ali 2010, 127), no es de extrañar que la construcción de las danzas de vientre por ejemplo, que en otro momento va a ser otra de las bases fundamentales de muchas danzas del reino español del siglo XV, tengan sus orígenes en todos aquellos movimientos que las esclavas del mundo negro africano aportaron a los harenes de los comerciantes musulmanes.

La cinestética africana tiene por antonomasia una toponimia corporal segmentada en los hombros, el tronco y la cintura pélvica. De igual manera, el uso de las piernas, los brazos y la cabeza en muchas expresiones dancísticas de estos pueblos, es un asunto que está por estudiarse, pues es inmenso el acervo cultural que hay. Todo esto podría dar interesantísimas lecturas sobre el mundo simbólico, político, estético, religioso y social de estos conglomerados sociales.

En América Latina y el Caribe, estos movimientos fueron sincretizados, entraron a moldearse con otros elementos corporales, que provenían del imaginario colectivo de los pueblos indígenas y europeos. A lo largo del transcurso histórico, en lo que tiene que ver con la generación de las nuevas repúblicas y la constitución de nuevas sociedades urbanas y rurales, se fueron amasando otras formas de expresión dancística, que a su vez contenían elementos expresivos del diario vivir de la calle, el barrio, el pueblo, la pandilla, el sindicato y el espacio laboral.

Las sociedades que devienen en las construidas naciones de suelo latinoamericano se moldearon no solamente con lo que se les legó del terrible pasado traumático de la conquista, la colonia y el periodo republicano, también la violencia generalizada, las dictaduras, la corrupción, las luchas entre grupos guerrilleros, paramilitares, el narcotráfico -que no solamente es exclusividad de Colombia-, el impacto de la modernidad y, ulteriormente, el cambio abrupto hacia la posmodernidad y sus avatares de la “inmediatez”, el éxito y la fama, hicieron que en lo cultural y en todas las formas de representación simbólica y social, estos pueblos se formaran.

Así entonces, en la samba, la salsa y el reggaetón, el espectador no sólo asiste a ver un juego dinámico de movimiento, ritmo, destreza y entretención, en ese espacio de representación y confrontación social, éste asiste a verse reflejado en toda su complejidad, traumatismo y construcción simbólica.

En los límites que se demarcan coreográficamente, de lo “prohibido”; esto es, los pasos que no van dentro de la forma de bailar cualquiera de estos tres bailes, y lo “admitido”; es decir, los pasos convalidados por la colectividad que sí se pueden hacer a la hora de bailar, hay una suerte de acciones de exclusión e inclusión cinestética propias de la modernidad y la postmodernidad. André Lepecki, indica que esta *ontología*

política del movimiento, al verse reflejada en el arte coreográfico enseña “una invención peculiar de la primera modernidad, [...] una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (Lepecki 2006, 22), de lo estipulado. Añádasele a esto, que al estar a merced de lo escrito, lo coreográfico ratifica su dependencia y obediencia a los dictámenes de lo político, y no sobra decir que esto último ha estado siempre inclinado a lo económico; como vetusta celestina, lo político ha sido alcahueta de lo económico, en ese sentido es que cobra mayor sentido el por qué el capitalismo tardío haya superado las más terribles crisis humanas de los últimos treinta años y, junto a ello, se haya nutrido cada vez más de las modas y los imperativos categóricos del devenir consumista.

La definición de los pasos, o la manera de moverse en la samba, la salsa y el reggaetón, obedece a esos imperativos categóricos que han alimentado a las fauces del capitalismo. Esto se explica de la siguiente forma: con la dinámica de seducción de nuevas maneras para el deleite y el entretenimiento, con la publicidad de consumo y el desecho constantes, con la atractiva sugestión de la moda de la juventud a escala adolescente y esbelta y con el consejo de la toma de una conciencia “psi”²⁷, el capitalismo tardío ha suplantado toda ética del ahorro, sabiduría, madurez y seriedad, y en lugar de esto, ha colocado toda una serie de valores opuestos que responden a las dinámicas de cambio perpetuo, con las cuales se hace más fácil el mismo flujo de cambio, la producción de mercancías y el consumo constante por mera entretención.

En los límites de exclusión quedan fuera toda conciencia de ahorro y medida. Por nada y por nadie hay que detenerse si se quiere el éxito y la realización personal. La realización personal, -concepto que en la antigüedad de los griegos estaba asociado al *llegar a ser*, por vía del esfuerzo, la disciplina y la dedicación- de la modernidad, no tienen nada que ver con la noción de realización individual de la postmodernidad; pues esta última, simplemente se fundamenta en un vacío existencial que sólo prevé el éxito y la fama como principios de estimulación estética que se detiene en el tiempo, lucha contra el tiempo y recaen en una ética de la muerte, donde ya no hay tiempo, y por ello es que hay que luchar incansablemente: contra esa premura de tiempo.

²⁷ Lipovetsky llama a la cultura actual la cultura psi, ésta está basada *en el sujeto y para el sujeto* (Lipovetsky 2002, 53).

Se puede decir que el ser humano postmoderno es un ser sin tiempo. En su fuero interno, siente le hacen falta días, horas, minutos para vivir más, pero sin llegar al envejecimiento. La situación que experimenta es muy contradictoria, pues aunque sabe que vivir más implica envejecer, el hombre y la mujer contemporáneos no quieren pasar más allá de la apariencia física, mental y emocional de los veinte años de edad. Como modelo de edad, la adolescencia es el patrón impuesto. Ya hoy día una persona de veinticinco años es una decrepitud andante, especialmente si su cuerpo ya ha empezado a mostrar los signos de la edad y el paso del tiempo.

En fin, aunque parezca mera trivialidad, la situación postmoderna plantea una serie de interrogantes a los problemas de contradicción existencial. No es que la vida en épocas pasadas haya sido más afable, cada época tiene sus aciertos y desaciertos. Lo que se quiere dejar claro es que la premura de los días actuales está muy asociada con la forma de vivir de la gente, y esto, a su vez, está fácilmente expresado en los mismos ritmos corporales, cinéticos y, desde esta óptica, cinestéticos de la samba, la salsa y el reggaetón, en ellos todo es dinamismo, rapidez y eventualidad.

La cinestética del baile, asociado a lo tropical y exótico, es una cinestética de lo sensual y atractivo. En esa cinestética de la samba, la salsa y el reggaetón, como medio desde donde se pueden ver muchas de las prácticas sociales, se enseña que el cuerpo es objeto de los *moldeamientos* institucionales; de ahí que el cuerpo al estar sujeto a las formas de representación colectiva, pueda llegar a volverse una especie de marioneta, que se mueve de acuerdo a los designios de una razón externa. El sentido de esta situación, es una tontera (idiotéz) restrictiva, donde el movimiento del cuerpo depende de los valores culturales vanguardistas o que están de moda, valores y representaciones vacíos que sin conciencia obedecen al así, al deber ser impuesto desde una autoridad sugestiva e instrumental.

Cabe señalar que las costumbres y las prácticas de movimiento en una sociedad reflejan todo el acervo social que la misma sociedad ha experimentado. Sus cambios y devenires, fruto de la interacción constante con otros grupos sociales, están expresados en la forma como la gente baila en pareja, en grupo o de manera individual. Sin embargo, en el fuero de estas costumbres y libertades de expresión, surgen maneras de experiencia que parecieran espontáneas, pero lo cierto es que casi nada en las

sociedades restringidas por la institucionalidad tiene una expresión espontánea, casi todo está debidamente organizado y puesto, aunque devenga del mismo azar de la vida.

Si bien es cierto, el azar era un factor del cual surgían muchas de las experiencias colectivas y sociales en la modernidad, el imperativo colectivo sí obedecía a una especie de ética de la autoridad; esto mismo iba de la mano con la actitud individualista de la época moderna, para la cual “las aptitudes eran también una propiedad de la cual brotaba capital” (Horkheimer 1974, 122).

El parangón entre la época moderna y la ulterior postmodernidad, esto es, entre lo digno de ser y lo que simplemente es, está ligado por el moldeamiento institucional. En la primera época era explícito a través de la ética del trabajo, la cual se expresaba en la religión, la política, la literatura y el arte en general, mientras que en la otra época (la actual), la expresión de este moldeamiento institucional viene de soslayo, con sutiles guiños, seducciones que se dan en pequeñas pero constantes dosis, mediante la publicidad, la vanguardia y la moda de la industria del entretenimiento representada en toda necesidad de derechos, protección, libertades y libre manifestación del yo.

El moldeamiento corporal, la forma de representación y el moverse en general, a pesar de ser fruto del cambio y la interacción constantes, tienden a ser estados fijos y restrictivos que sirven y son estrategias a su vez, de los flujos capitalistas de la globalización. Así se comprende por qué Hollywood, Sony Music, Coca Cola, McDonald's, entre otras transnacionales, han empezado a utilizar elementos culturales cinestéticos en los últimos años, para atraer más consumidores, y esto a escala transnacional. Los límites de imposición cultural hoy día ya no están sujetos a valores tradicionales y representaciones mentales de linaje, herencia cultural dominante y estéticas de corte clasista. Todo ello ha quedado en la trastienda de la modernidad. Lo que importa en la actualidad, es que las masas compren, medio usen y desechen en el menor tiempo posible. El consumismo, como talón de Aquiles de la postmodernidad le juega a todo, incluso a la aceptación de valores y prácticas culturales que antaño eran consideradas obscenas, indecentes y marginales, propias de un sector social y/o unas sociedades subdesarrolladas.

Por supuesto, que en una época no es que se cambie de un paradigma cultural y se pase a otro. Estos últimos años enseñan que sectores de las sociedades conviven con prácticas típicas de la modernidad y, a su vez, desarrollan también modos de existencia postmodernista. Incluso, hay ocasiones en que perviven prácticas culturales mucho más antiguas que se mezclan con experiencias más contemporáneas.

Igualmente, en muchos de esos hogares se puede observar que en la decoración de la casa se puede hallar al lado de una pintura de Botero, la imagen del señor de los milagros, y junto a éste, el retrato de toda la familia en el día de la primera comunión de uno de los hijos²⁸.

En lo que toca al movimiento, éste es expresión corporal, energía que surge de unas formas de representación social ya institucionalizadas. En esa lógica, el cuerpo es cuerpo testigo, que está sometido a regímenes como los del gimnasio, la religión, el sexo, la alimentación, la política, la ética y la economía. Al ser testigo de lo que viene sucediéndole, el cuerpo es cañón de sí mismo. Las violencias ejercidas contra sí mismo, son pagadas con la suerte del tiempo. Entre más la gente se somete a los regímenes dictatoriales de la moda del gimnasio, las cirugías estéticas y los tratamientos anti edad, más sufren los cuerpos los desmanes de la duración; el proceso de envejecimiento, si bien es cierto se retrasa (o mejor aún, se engaña), termina por llegar y de la peor forma posible. Los ejemplos abundan; *Sofía Loren, Liz Taylor, Michael Jackson, Silvester Stallone*, son unos de los tantos casos famosos, que enseñan cómo el cuerpo y por supuesto el rostro, terminan como en la novela ejemplar de Oscar Wilde *El Retrato de Dorian Gray*, unas formas horripilantes de belleza abstracta y maltrecha.

Los resultados de todo ese sometimiento, donde los bailes y ritmos de moda: la samba, la salsa y el reggaetón -hoy día convertidos en ritmos clave en las clases grupales de gigantescas cadenas de gimnasios a nivel transnacional y programas de entrenamiento de marketing como “Zumba”, “BodyJam”, etc.-, son la exquisitez con la que se “puede” lograr el cuerpo perfecto; son efectos colaterales, no sólo a nivel físico,

²⁸ Un ejemplo interesante de analizar, y que expone la idea anterior, se aprecia en la obra del maestro Winston Berrio Zapata *Pueblo chico, infierno grande*. En esta obra de danza narrativa se plantea toda una estética del hogar desde las emociones personales y colectivas, más que desde patrones instituidos desde lo social. Diálogo Regional Centro Oriente, Bucaramanga, 2 y 3 de mayo de 2009, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V3Ok342us3w>, [Consultado: 15-03-2009]

sino psicológico, pues mucha de la gente que más longeva se conserva hoy día, es más infeliz y desgraciada. No en vano las tasas de suicidio en la mayor parte de los países “desarrollados” de Europa, Norte América, Asia y Oceanía, han venido aumentando vertiginosamente.

Los efectos colaterales no solamente se pueden apreciar en la artificialidad de los cuerpos de hombres y mujeres que sirven de modelo en los videoclips, las películas de entretenimiento y la publicidad de internet y el resto de los mass media, también en todos esos cuerpos que se ven en la calle, en el día a día, se pueden percibir los estragos del consumismo de esa publicidad enmascarada que busca convertir al cuerpo en un artificio de hule; un tonto cuerpo que danza, baila, camina y deambula por la vida sin saber qué rumbo serio tomar.

La toponimia restrictiva, la zonificación del cuerpo, donde anteriormente algunas áreas eran rincones del pecado, hoy día son áreas de la gloria. Quien muestre más el trasero, más fama consigue en el mundo del espectáculo. Y parece que todo se ha convertido en un espectáculo, ese es el ethos de la postmodernidad, ser en todos los ámbitos de la vida un espectáculo que se vende al mejor postor.

Lo vulgar, no sólo en la forma de bailar sino también en la forma como el político es maquillado, arreglado y puesto para salir a declarar y mostrarse ante los medios de comunicación y la audiencia en general, es un tic nervioso propio de la postmodernidad. Eclecticismo, vaguedad, trivialidad en el uso de la representación mental y simbólica, como quiera que se le pueda llamar, esta es una era en la que el capitalismo tardío ha sabido valerse de los elementos culturales cinestéticos, antaño estigmatizados y señalados como pecaminosos y vulgares, para hacer de las suyas y conseguir reducir el acceso de riquezas a unos pocos sectores de la sociedad y el mundo. Los “dueños” del mundo, los ricos, que antes ni pensar en compartir sus días de vacaciones en los mismos sitios de veraneo junto a la chusma, hoy día pueden llegar a tolerarlo, con tal de que estas masas consuman sus productos, bienes y servicios.

3. La caída cinética

El movimiento en la acción dancística es la caída cinética que supone un llegar a ser representado en la expresión del bailarín. Quien baila, baila con lo que ha aprendido, ha vivido y se ha tenido que enfrentar durante toda su vida. Nadie expresa otra cosa, a la hora de bailar, que su vida misma. Las acciones de los brazos, los movimientos de las piernas, el tronco, la pelvis, la cabeza, etc., son acciones que se construyen y se van incardinando, de acuerdo a las experiencias vividas. De ahí, que la lectura que la persona se hace de sí misma, el cómo se ve, se percibe y se siente al bailar, y la lectura que hace de aquellos que observa bailando, depende en mucha medida del “alfabeto” y la “gramática” de vida que le ha tocado vivir. Siguiendo a Franco Rella, así el movimiento individual y, por ende, colectivo, vendría a ser una especie de testigo de la existencia.

En este sentido, el movimiento, como testimonio, reminiscencia de lo que ha sucedido en una vida transcurrida, vivida, es también, como menciona André Lepecki, un punto de fuga; punto final o aparte que supone un quiebre voluntario con la tradición y la representación cinética.

No obstante, todo punto de fuga puede también ser presa de moldeamientos exteriores, que afianzan prácticas con tal de reafirmar y concretar proyectos particulares. De esta manera, como punto final, donde se niega la representación y la perspectiva, que busca figurar y dar cuenta de algo, el movimiento simplemente se presenta como experiencia vivida, representación de sí mismo, que ya lleva consigo los elementos condicionantes de la sociedad. Es por ello que en el caso de la samba, la salsa y el reggaetón, este punto de fuga es la representación histórica experimentada, que ha sido transformada en utensilio con el cual el capitalismo tardío ha sabido aumentar los caudales financieros y productivos de su voluntad.

Desde luego, todo testimonio, al evidenciarse en el movimiento ejecutado, realizado, vivenciado en estos tres ritmos latinos, supone una serie de relaciones de poder. En ese sentido es que aparece la vetusta idea institucionalizada, que señala que en estos ritmos hay riqueza, goce, felicidad y poder.

Los pocos manuales y cartillas de aprendizaje de baile presentan ese tipo de ideas. En sus introducciones, normalmente se tiende a enseñar desde un principio fundamental, que los ritmos latinos son alegres y sensuales por naturaleza. Desde luego, este tipo de concepciones naturalistas, son fruto del imaginario colectivo institucionalizado, que se refuerza con los procesos de masificación de los últimos cincuenta años. A medida que se han fortalecido los canales de difusión y publicidad de la sociedad de consumo y capitalización, se han institucionalizado razones de identidad focalizadas en puntos estratégicos para el marketing y, por ende, los flujos de mercado, de capital y de inversión financiera.

En pocas palabras, los procesos de globalización han facilitado la delimitación de las identidades nacionales y/o de los grupos minoritarios, para ampliar las zonas de oferta y demanda comercial, financiera y de inversión capitalista.

No en vano la industria del cine, la música, la moda, los medios de comunicación, de transporte, de hidrocarburos, de manufacturas y de la salud, han apadrinado y apoyado el surgimiento de las identidades nacionales, minoritarias, de raza, religión, género e ideologías políticas y culturales, de los últimos ochenta años.

A manera de cierre, este capítulo busca hacer énfasis en esos procesos de institucionalización, que de una forma u otra, facilitan la caída cinética, el llegar a ser de la expresión corporal como vehículo de transición a nuevas formas de representación y sentido corporal.

Hay cuatro puntos que se quiere resaltar en las siguientes líneas: la *tontera restrictiva*, que se denomina así porque deduce que el movimiento en la contemporaneidad es fruto de procesos de enseñanza que ni siquiera se interiorizan y se someten a examen consciente desde el mismo individuo; la caída cinestética, como forma de llegar a ser en la expresión estética identitaria de un grupo particular; el cuerpo como campo de memoria y olvido; y el movimiento como movimiento inconsciente hipostasiado falsamente.

Cabe señalar, que los temas: movimiento, danza, baile, cuerpo y cultura, están ligados no sólo por razones de carácter social, sino más bien, por cuestiones de modelación ideológica y/o del imaginario colectivo e institucional.

3.1. La tontera restrictiva

Toda forma de expresión es restrictiva; supone límites trazados que el individuo cree lleva a cabo, bajo su voluntad, pero que en muchas ocasiones no son más que una forma de experiencia condicionada por el mundo externo. Tanto los movimientos que se realizan al bailar como los que comúnmente se realizan en la cotidianidad, son producto de aprendizajes conscientes e inconscientes, que luchan contra el castigo y el señalamiento social.

Especialmente, en la contemporaneidad, el movimiento surge de formas de aprendizaje social, que en varias ocasiones pasa inadvertido; es decir, no se es consciente de que éste es producto de modelos impuestos desde el exterior.

Asimismo, como el movimiento, a la hora de bailar, es fruto del moldeamiento social y cultural, así también éste está sometido al temor del castigo simbólico.

La bulla constante de la moda, el marketing, los medios masivos de comunicación y los cambiantes parámetros de estética corporal, hacen que las personas, en su calidad jurídica y cívica, ensordezcan y enmudezcan ante la invasión y la coerción institucional. Se puede decir con certeza, que mientras en la época moderna la gente se movía bajo el temor a la ética del deber y el miedo al castigo jurídico, en la postmodernidad, en los días actuales de invasión cibernética y relaciones sin límites geográficos y estéticos, las personas se mueven de acuerdo al temor por el castigo simbólico.

Si la modernidad buscó “superar” el castigo físico: la horca, la picota, el patíbulo, el látigo, etc., para ser más “civilizado” y moderado y, con ello, reprender a los que infringían la ley y, por ende, la institución social, a través del encerramiento, la corrección y la privación de los derechos sin infringir dolor, la postmodernidad trae consigo la corrección del comportamiento incorrecto y fuera de la norma, mediante el castigo simbólico; es decir, si hay un comportamiento y manera de expresión que no se

insertan dentro de los parámetros del imperativo categórico de la moda y el estilo actual, el individuo es sancionado con el rechazo social, que ve en las formas de representación estética, la aceptabilidad.

Como señala Foucault, en la modernidad “el castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (Foucault 1984, 18). Y esto, desde luego, es algo que ya en la época postmoderna, no sólo se va a venir dando reducidamente, pues empieza a operar y entrar en juego la nueva manera de representación de expiación de la culpa a través del señalamiento social. Es decir, la estética que rige la sociedad de la música y el ritmo corporal, la sociedad cinética²⁹ que trata Sloterdijk, es por esencia, restrictiva e inconsciente, excluye al individuo cuando éste no es capaz de ajustarse a la belleza general impuesta desde los imperativos que dictamina la moda, y por ende, las fluctuaciones de los movimientos capitalistas.

Se puede decir, que en los límites impuestos y subrepticamente incardinados en los cuerpos de las masas postmodernas, ha operado una propuesta cinestética, que tomando de los elementos culturales tradicionales e identitarios de los bailes y costumbres cinéticas latinoamericanas y del Caribe, ha proyectado un modo de movimiento en los bailes de la salsa, la samba y el reggaetón. Es en esas fluctuaciones estéticas, donde ha primado también la voluntad de poder institucional y la obediencia inconsciente de las masas. Como zonas geoestratégicas, los países y los múltiples sectores sociales y de “minorías” procedentes e identificadas con el “swing” y la rumba, de América Latina, el Caribe y las áreas de presencia hispana en América del Norte, Europa, Asia y Oceanía, han servido de catalizadores y suministros estéticos a las actividades económicas, financieras y de inversión de capitales transnacionales.

Y ante la operación y manejo transnacional, las masas, que se creen autónomas, singulares y rebeldes, no han hecho más que nutrir hasta la saciedad, en una simbiosis cultural, donde valores estéticos que antaño funcionaban como formas de representación crítica ante lo social, hoy día reaccionan como tontas marionetas movidas por

²⁹ Luego que “la masa se desarrolla como sujeto” (Sloterdijk 2002, 12), en la modernidad, en su ulterior época, deviene como masa sujeto cinético; ser antinómico, que relajado busca la amplitud existencial con el menor esfuerzo y desgaste físico y corporal, aunque simulando el máximo potencial cinético; de ahí, que en esta simulación paradójica viva en “extática inmanencia uno en otro [...] conectado con los medios de masas, de estampa masculina o femenina, para desvanecerse uno en otro en grisáceas comuniones” (Sloterdijk 2003, 558).

delgadísimos pero resistentes hilos de manipulación cultural, que les sugiere bullicio, ritmo, sensualidad, movimiento y exclusión. Por supuesto, que con ello, en esta época, se evidencia la astucia y crueldad del moldeamiento cultural, nunca antes visto en épocas anteriores.

3.2. La caída cinestética

Como se señaló anteriormente, la cultura en la época postmoderna, hoy día se muestra en todas sus facetas y perspectivas tiránicas. Es con la cultura como el individuo cae cinestéticamente; es decir, llega a ser y a proceder de tal o cual manera, luego que ha sido sujeto de moldeamientos institucionales de toda índole, que sacándole información cinética y cultural, le reafirman valores estéticos con los cuales se fortifica la rueda del capitalismo presente.

Pues bien, el siguiente apartado buscará reparar en ese momento al que ha llegado, no solo América Latina, sino la humanidad total: la caída cinética; con la cual, se ha fortalecido el dulce desatino del acto “civilizatorio” de todos los rincones terrestres por la cultura occidental.

Lo que es la humanidad hoy, no es más que el moldeamiento y el encierre total de la acción “determinativa” de Occidente y la constante interacción de los pueblos insertados en la lógica capitalista.

Como rasgo común, los pueblos, ya desde la prehistoria, han tendido a adoptar los patrones culturales de la cultura dominante. Las danzas, los ritos, las ceremonias y todos aquellos actos sociales, aunque conservaran elementos autóctonos, en los procesos de conquista e interacción con otras culturas, adoptaban prácticas y costumbres, con las cuales complementaban el entramado de la vida en sociedad y conseguían las explicaciones necesarias sobre los misterios de la vida misma y la existencia en general. Como el mito, los actos rituales han sido una forma de expresión interminable, no tienen fin, ni una estática temporal y espacial. Ya Claude Lévi-Strauss había señalado, en cuanto a la experiencia mítica, que lo que hay en la cultura son múltiples rayos de interacción que convergen en un solo punto, la explicación para la vida. Esa es inicialmente, la forma lógica de representación mental que da el mito, por ello que “la

divergencia de las sucesiones y de los temas sea un atributo fundamental del pensamiento mítico” (Lévi-Strauss 1968, 15) y del *contorneamiento* cultural.

En lo que toca a la actualidad, la caída cinética es la manera de representación o el imaginario colectivo que se sumerge en valores estéticos, con los cuales se da forma a la existencia en masa. La cultura de masas que en la posmodernidad ha cobrado más fuerza y empuje para los procesos de globalización.

Se puede decir que hoy día lo estético tiene mucha más fuerza para condicionar y moldear el comportamiento colectivo en masa. La masificación como tal, es la expresión estética de una cultura dominante, la cultura del neoliberalismo y el hedonismo contemporáneo.

En América Latina y el Caribe, esta situación ha sido generalizada por los mismos efectos de la incursión acelerada y traumatizante en el carrusel de la globalización. No se han distinguido diferencias, nada más que para comercializar y aprovechar al máximo los recursos. Recursos inmateriales como la expresión de la cultura corporal, materializada en las danzas, los ritmos y los bailes populares de América Latina y el Caribe, han servido para los fines del capitalismo tardío, que con su industria, armamento y propaganda de *seducción constantes*, ha sabido fortalecerse, aun guardándose y restringiendo los campos de acceso a las esferas de “bienestar”. Por ello es que resulta tan acertada la tesis marxista de la concentración del capital, como forma de institucionalización del dominio de la acumulación. Desde luego, la idea común, que hoy día son solo unas pocas familias -grupos financieros y comerciales- las que mandan en el mundo, permite un acercamiento a la situación actual.

Pero la caída cinética tiene un rasgo más importante todavía, es la tontera restrictiva, que líneas más arriba ya se había tocado. La tontera restrictiva, como reacción fruto de un proceso de instrucción (y, por ende, de aprendizaje), es una constante en masa que lleva a que la gente (tomada como la *necesitada*) se arroje al consumo y al imperativo de la moda y el cambio constante e incesante, del cual no puede salir más que con la muerte, pues surgen del aumento del capital constante, que a

su vez, se soporta sobre el capital variable³⁰ que se expande con los flujos de la misma globalización y generalización de los gustos estéticos.

La samba, la salsa y el reggaetón, con sus múltiples expresiones de seducción, violencia visual, estigmatización de la mujer como objeto de deseo y pertenencia masculina y presentación del lujo y la extravagancia como valores imperantes de la sociedad de masas, canalizan y dejan entrever los efectos de dicha caída cinética. En estos bailes se puede observar cómo la gente baila sin pensar, actúa creyendo sentir y piensa creyendo existir, en base a los modelos de representación colectiva de la sociedad de consumo, y por ende, del modelo capitalista.

El gusto estético por los movimientos eróticos no es mera casualidad o simple expresión “típica” de un sector de la geografía latinoamericana; esto es resultado del proyecto capitalista y de la globalización que con sus mecanismos e industria de entretenimiento, y por ende, de seducción constantes, ha logrado *masificar* la tendencia por unos ritmos y bailes que se comercializan como se comercializan los productos y servicios de empresas como Apple (con dispositivos móviles y de almacenamiento de información como tabletas iPad y telefonía celular o iPhone), Exxon Mobil (que opera en más de cuarenta países, con productos derivados de los hidrocarburos), Google (motor de búsqueda que ha superado en solo dieciséis años de existencia los doscientos millones de dólares), Berkshire Hathaway (empresa de servicios financieros, cuyo líder Warren Buffet, es el principal inversionista en IBM, Coca-Cola, el Banco Wells Fargo, American Express y Procter & Gamble), Petrochina, British Petroleum y Shell (transnacionales de producción y distribución de gas y petróleo), General Electric (con maquinaria para uso industrial y doméstico), Microsoft Corporation e IBM - International Business Machines- (con múltiples dispositivos y artefactos para entretenimiento como Xbox, computadoras, software y hardware), y Nestlé (con sus múltiples productos alimenticios).

Con mucha razón, el lector o la lectora podrá preguntarse, ¿qué tienen que ver todas estas transnacionales en la cuestión de la estética del movimiento en los ritmos

³⁰ Como señala Marx, en cuanto al paralelo de crecimiento y decrecimiento del capital constante y el capital variable, respectivamente, “la acumulación capitalista produce constantemente, en proporción a su intensidad y a su extensión, una población obrera excesiva para las necesidades medias de explotación del capital, es decir, una población obrera remanente o sobrante” (Marx 1977, 533).

que se están discutiendo? La respuesta es un tanto compleja, si se tiene en cuenta que estando dentro o inmersos en la época actual, la contemporaneidad, difícilmente uno es consciente de los avatares que lo envuelven y le moldean. Desde un examen tácito y crítico, que parte de la duda foucaultiana, es como se puede partir en la comprensión de estas situaciones actuales.

Básicamente, la cultura de masas, que las anteriores transnacionales manejan para la efectiva y eficaz comercialización y posicionamiento de sus productos y servicios, como ya se ha dicho, se vale de las estéticas de los pueblos que antes eran exóticos, distantes y enigmáticos, para moldear una moda de representación y gustos globales, de masas, que se supeditan a lo inmediato, lo sensual y lo constantemente cambiante. El eslogan principal, sobra decirlo, de la propaganda y la publicidad contemporánea de masas es -sin asumir una actitud moralista- la reafirmación de la industria del sexo y la violencia física e ideológica entre los pueblos del planeta.

En ese orden estético, el gusto estético, tanto para lo corporal, como para lo cinético, se define desde los parámetros de la estética impuesta y reforzada por los canales de difusión, comercialización y coerción de las propagandas y publicidad que día a día “azotan” a las mentes de la gente.

Cabe señalar, que la noción de gente, muy de acuerdo con la idea de las masas³¹, reúne todo el mundo de operaciones mentales, juegos de representación colectiva e imposición de políticas de gobierno y economía a escala transnacional. El soporte de estas maniobras coercitivas es la *expresión*.

Si en la época moderna los valores que se buscaban implantar, según la lógica burguesa, era todo aquello que tuviera que ver con la *interiorización*, la conversión personal, en la época postmoderna lo que se busca promover es la *exteriorización* del yo.

³¹ En un análisis minucioso del CLES (Colectivo Latinoamericano de Estudios Sociales), sobre la masificación, precisamente, del sufragio universal, se expone lo siguiente, “no es casual que la oligarquía financiera, a la que los pueblos tuvieron que arrancar a sangre y fuego el derecho al sufragio universal, sea hoy la gran promotora y defensora del sistema de gobierno basado en ‘elecciones libres’” (Cervantes y otros 1999, 50).

Los ritmos musicales, y su ejecución corporal estética, se reducen en un múltiple abanico de posibilidades cinestéticas, que mirándolas con lupa, concentran toda la *sinergia* libidinal hacia la pelvis, la cintura escapular y el tronco. Estas tres áreas eróticas del cuerpo, estigmatizadas y segmentadas para la configuración de un ethos físico, han servido de motor al proyecto capitalista. Han sabido servir de combustible para la maquinaria de la producción a gran escala transnacional, la expansión del modelo de belleza occidental y los logros de las metas industriales, comerciales y financieras.

En la caída cinética se asiste a la configuración del cuerpo como objeto de deseo. Gusto y elección de un prototipo que subraya lo sexi y lo cómico como esferas de comportamiento social generalizado.

Cuerpo de masas o estéticas que se asumen, por encima de los límites de posibilidad física. No en vano se sacrifican hoy día los cuerpos -heterogéneos por naturaleza- por estar al tanto del canon anglogermánico; esto es, la belleza del hombre y la mujer blanca, aunque también negra o asiática, pero que guardan los mínimos de proporción formal en la delgadez, la altura, la tonalidad y calidad de la piel, los modos de expresión física, las posturas de las diferentes partes del cuerpo y las prácticas de mantenimiento corporal, siempre a la moda de los “avances” estéticos, deportivos y de cuidado personal de occidente.

Dentro de estas formas de representación corporal, donde el cuerpo del sujeto se convierte en producto, devenir, la expresión cinética, pasa a ser un modo de comportamiento generalizado. Un modo de expresión de masas, que está de acuerdo a los dictámenes de la “razón” del momento actual; las diminutas partículas temporales que constituyen a la época postmodernista, donde el modelo capitalista ha sabido sacar provecho en base a los mismos recursos naturales de las masas y sus mundos de cultura popular, representados en sus bailes y expresiones artísticas.

Como la samba, la salsa y el reggaetón, hay otros ritmos que también siguen esta lógica. En los límites de ejecución rítmica y corporal, se trazan croquis de movimientos sensuales y eróticos, donde el sexo prima por encima de todo. Es la reproducción a gran escala del sexo y el entretenimiento.

Toda una cultura del ocio, la diversión, el placer; en pocas palabras, una época hedonista donde, a diferencia de las épocas helénica y romana, hoy se da una convulsión del expresionismo corporal de las sensaciones y las voluntades físicas, emotivas y espirituales. Aunque es necesario aclarar, que la otrora apetencia espiritual, de exaltación y elevación espiritual en base a la virtud (propio de épocas como la de la modernidad), hoy día no es más que una espiritualidad vacía, llena de espejismos y falsas expectativas de evasión de la vejez y la muerte.

Las estéticas de la samba, la salsa y el reggaetón, como señaló Franco Rella cuando se refería a la estética como expresión histórica que da cuenta de un saber del mundo (Rella 2010, 34), son presencia del ethos de una porción geográfica de la humanidad -la de América Latina y el Caribe-; es decir, con el movimiento sensual y el divertimento constantes de estos bailes latinos, se asiste a la comprensión del modo de ser de un momento histórico y un sector del mundo. Se asiste a un espectáculo de lo vacío, lo efímero y lo sumido en el consumo de sexo, placer, lujo, extravagancia, drogas, violencia y falsa expectativa de vida, auscultadas entre un telón de identidad y nacionalismo popular. Vidas de lujo y exaltación del *yo*, como ente configurado por las lógicas del mercado capitalista y sus aparatos de coerción transnacional, que se concretan para difuminarse en la inmensidad de la masificación y de la idea de la expresión como forma de *darse a conocer*³².

Desde luego, el interés por fortalecer la masificación de los gustos y las tendencias comportamentales, estriba en la idea capitalista de la integración³³. Entre más esté integrado el mundo, interconectado, sujeto a los dictámenes del mercado y la actividad financiera transnacional, mayor será el control y el éxito de los poderes políticos y económicos.

³² Dentro de esta “lógica” de expresividad a ultranza, es que obra la sociedad de consumo actual. Los bailes y los ritmos, la moda y el encanto del mundo del entretenimiento y la vida ociosa y gloriosa de las celebridades del cine y la industria musical, enseñan que de acuerdo a como uno se muestre, es que logra el éxito de su carrera en el medio comercial, artístico y/o financiero. Hoy día todo parece simular un espectáculo; un espectáculo visual, donde la idea de celebridad, famosa y distinguida: triunfadora y capaz, hace mella para el cálculo financiero que ve en la exteriorización del ser, “una estrategia exitosa para la inversión regional” (Ohmae 2008, 280).

³³ Eric Hobsbawm es uno de los historiadores actuales, que analiza el tema de la integración como factor decisivo para el fluir constante de la economía y la política mundiales. En su argumentación señala que “vivimos en un mundo tan integrado, en el que las operaciones ordinarias están tan engranadas entre sí, que cualquier interrupción tiene consecuencias inmediatas” (Hobsbawm 2007, 71).

Y estando sumergidos en esa ruleta rusa del capitalismo, la globalización, la masificación, el rendimiento del tiempo, la reducción de las distancias, el aparente recargamiento de información mediante los nuevos y cada vez más sofisticados dispositivos móviles, la erotización y sublimación del cuerpo como potencia de placer y goce y la acumulación acelerada, loca y tonta de más productos, artículos y servicios, el mundo se va yendo al traste con todo y con todos. En pocos años, ya no se tratará del bienestar de unos (los ricos) y la miseria de los otros (los pobres y la clase media que lucha por salir del fango de la pobreza), será una cuestión de todos y todas. Sin, muy posiblemente, agua, con que mantener la vida orgánica en el planeta, quienes ejecutarán movimientos pélvicos, saltos y contorsiones, serán las máquinas y robots, que el ser humano haya dejado.

El problema de la estética actual, que conlleva en sí, problemas políticos, económicos, culturales y sociales, es la exacerbada libertad en los usos de material simbólico, con los cuales se configura el imaginario colectivo y se apoyan los mecanismos institucionales del mercado capitalista.

El entramado y los vericuetos, por donde se cuelan los intereses de los flujos capitalistas, no generan consecuencias tan simples como el excesivo consumismo, la extravagancia y el lujo, la sociedad líquida que atiza el tiempo y huye de la vejez y la muerte (dos verdades ineludibles de todo organismo vivo), y todo aquello que tenga que ver con la abundancia de información, objetos de uso, artículos, bienes y servicios, lo que estos generan son más bien, la generalización del gusto que idiotiza y el reforzamiento cultural de una sociedad del desecho.

Como con los hits musicales, todo en la historia contemporánea, es nada más que valor de uso para *desechar*. Todo se compra para inmediatamente botar. Arrojar todo cuanto más posible sea, cuanto más rápido aparezcan en el mercado y la moda nuevas cosas y gustos, con los cuales satisfacer un apetito cada vez más voraz.

La experiencia en la música es un ejemplo claro de lo anteriormente expuesto. Un tema musical que sale hoy al mercado, dentro de menos de un mes, ya es nada más que historia antigua. Tal vez en la samba y la salsa no sea tan feroz y tiránica esta forma de

cambio contemporáneo, pero sí en el reggaetón, y esto tiene que ver con los modelos de circulación y masificación potencial, a los que se expone éste, luego que es tomado como “producto” de mayor circulación masiva.

No obstante, en lo que concierne a la cinestética que brilla en los tres ritmos, sí se mantienen unos patrones “típicos” de ejecución. Esto se debe, en parte, a las lógicas del mercado, que prefieren mantener unos símbolos de identificación para el posicionamiento de una serie de bienes de consumo, mientras que de otra parte, también se debe a la cinestética del erotismo, que caracteriza y define a la postmodernidad.

Si hay un rasgo distintivo, éste sería *la estética del erotismo*. Quizás ésta encierre todo el ethos actual, toda la lógica de la postmodernidad, que a diferencia de la modernidad, lo que pretende sobreponer en las atmósferas sociales, es la exteriorización del ser, entendiendo a éste concepto desde la exposición heideggeriana, esto es, como pura potencia³⁴. Potencia, que en este caso estaría concentrada en la expresión cinética; el libre intercambio de sensaciones sublimes, erotizadas y llevadas al máximo de lo libidinal.

Resta decir que cuando se hace referencia a la erotización del gusto estético, y con ello, de la representación colectiva de la vida en general, en lo que se cae es en la *idiotización* de la existencia misma. Tiende a suceder lo mismo que le sucede al personaje mítico de Narciso, que al imbuirse de mucho amor, terminó ahogándose, y no solamente en las taciturnas aguas de un lago, sino en las fangosas aguas de la idiotez del amor por sí mismo. Esa es la experiencia de un tonto cuerpo que danza, es el caer en la necesidad y la sublimación erótica del ser en medio de una amorfa masificación de lo libidinal.

³⁴ Heidegger concentra la potencialidad del ser, del Dasein o “ser ahí”, según la versión de José Gaos, en los fenómenos de “voluntad, deseo, inclinación e impulso” (Heidegger 2005, 202). También en otra obra, dejará entrever que dentro de la preocupación del fáctico estar-ahí, lo que hay es proyección, pura potencialidad, que se concreta en el “ser una nueva creación” (Heidegger 2006, 78).

Bibliografía

- ALI, Kecia (2010). *Marriage and Slavery in Early Islam*. United States of America: Harvard University Press, 272 p.
- ÁLVAREZ GARDEAZABAL, Gustavo (1971). *Cóndores no entierran todos los días*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 164 p.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Editorial GEDISA, 155 p.
- BENJAMIN, Walter (2009). *La dialéctica en suspenso, fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM Editores, 148 p.
- BERTAUX, Pierre (1983). *África, desde la prehistoria hasta los Estados actuales*. México: Siglo Veintiuno Editores, 359 p.
- BETANCUR ÁLVARES, Fabio (1993). *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 361 p.
- CARVALHO, José Jorge de (1987). Cap. XI. "La música de origen africano en Brasil". Moreno Fragnals, Manuel (Relator). *África en América Latina*. México, UNESCO: Editorial Siglo Veintiuno Editores, 436 p.
- CERVANTES MARTÍNEZ, Rafael, GIL CHAMIZO, Felipe, REGALADO ÁLVARES, Roberto y ZARDOYA LOUREDA, Rubén (1999). *Transnacionalización – Marginalidad*. Bogotá: Colectivo Latinoamericano de Estudios Sociales (CLES) y Proyectos Editoriales Alternativos y Autogestionarios (PEDAL), 137 p.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. España: Montserrat Abbey Library, 1120 p. Edición digital
- DALLAL, Alberto (1993). *La danza contra la muerte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 367 p.
- DALLAL, Alberto (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 143 p.
- DARWIN, Charles (1978). *El origen de las especies*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 669 p.
- DEAN, Carolyn y LEIBSOHN, Dana (2003). "Hybridity and its discontents: considering visual culture in Colonial Spanish America". *Colonial Latin*

- American Review*, Vol. 12, No. 1, Department of Romance Languages, Colgate University, Hamilton NY 13346 USA, Frederick Luciani (General Editor), 35 p.
- DESCHAMPS, Hubert (1962). *Las religiones del África negra*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 125 p.
- DÍAZ DÍAZ, Rafael Antonio (2001). *Esclavitud, región y ciudad: El sistema esclavista urbano-regional en Santafé de Bogotá 1700-1750*. Colombia: Centro Editorial Javeriano, CEJA, Colección Biblioteca del Profesional, 276 p.
- EAGLETON, Terry (1998). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós, 206 p.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 314 p.
- FROMM, Eric (1956). *Psicoanálisis y Religión*. Buenos Aires: Editorial PSIQUE, 156 p.
- GONZÁLEZ, Fernando (1973). *Los negroides*. Medellín-Colombia: Editorial Bedout, S. A., 155 p.
- HEIDEGGER, Martin (2005). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 478 p.
- HEIDEGGER, Martin (2006). *Introducción a la fenomenología de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica – Ediciones Siruela S.A., 183 p.
- HISLOP, Helen J., y MONTGOMERY, Jacqueline (2002). Daniels – Worthingham's *Pruebas funcionales musculares*. España: Editorial MARBÁN LIBROS, S. L., 434 p.
- HOBBSAWM, Eric (2007). *Guerra y paz en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Crítica, 179 p.
- HORKHEIMER, Max (1974). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 289 p.
- ISLAS, Hilda (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica en la danza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 585 p.
- JAEGER, Werner (1992). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1151 p.
- KANT, Immanuel (1993). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Editorial ALFAGUARA, 692 p.
- KI-ZERBO, Joseph (1980). *Historia del África negra, I. De los orígenes al siglo XIX*. España: Alianza Editorial, 522 p.

- LEPECKI, André (2006). *Agotar la danza: 'Performance y política del movimiento'*. España: Centro Coreográfico Galego/Mercat de les Flois Universidad de Alcalá, 234 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968). *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 395 p.
- LYPOVETSKY, Gilles (2008). *La era del vacío*. Barcelona: Editorial ANAGRAMA, 220 p.
- MARULANDA, Octavio (1984). *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Colombia, Artestudio Editores, 307 p.
- MARX, Carlos (1977). *El capital, crítica de la economía política*, Volumen I. México: Fondo de Cultura Económica, 769 p.
- MILLER, Alice (2005). *El cuerpo nunca mente*. Barcelona: TUSQUEST Editores, S.A., 207 p.
- MOORE, Robin D. (2002). *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana 1920-1940*. Madrid: Editorial Colibrí, 362 p.
- OHMAE, Kenichi (2008). *El próximo escenario global: desafíos y oportunidades en un mundo sin fronteras*. Colombia: Editorial Norma S.A., 373 p.
- ONFRAY, Michel (2008). *Las sabidurías de la antigüedad: contrahistoria de la filosofía*, I. Barcelona: Editorial ANAGRAMA, 330 p.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983). *La rebelión de las masas*. Barcelona: Ediciones ORBIS, S.A., 206 p.
- PUECH, Henri-Charles (1982). *Las religiones en los pueblos sin tradición escrita*. México: Siglo Veintiuno Editores, Colección Historia de las religiones Vol. II, 591 p.
- RELLA, Franco (2010). *Desde el exilio, la creación artística como testimonio*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 158 p.
- SACHS, Curt (1944). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 504 p.
- SLOTEDIJK, Peter (2002). *El desprecio de las masas: ensayos sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. España: Editorial PRE-TEXTOS, 101 p.
- SLOTEDIJK, Peter (2003). *Esferas I: Burbujas – Microsferología*. España: Ediciones SIRUELA, 583 p.
- SOPENA (1935). *Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A., 1728 p.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime (2002). *Sermones contra la autoridad: dos casos del siglo XVIII*. Santiago de Chile: Julio Retamal Ávila (ed.), Estudios coloniales II, Universidad Andrés Bello, 30 p.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime (2010). “Entre campanas y cañones: perspectivas sobre la sonoridad política en el Santiago borbónico”. Madrid, *Hib Revista de historia iberoamericana* [en línea], *Universia*, vol. 3, n° 1, primer semestre 2010, pp. 69-83
http://revistahistoria.universia.cl/pdfs_revistas/articulo_115_1285888055582.pdf

ZAPATA OLIVELLA, Manuel (2005). *Changó el gran putas*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 528 p.

Webgrafía

Diálogo Regional Centro Oriente, Bucaramanga, 2 y 3 de mayo de 2009, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=V3Ok342us3w>, [Consultado: 15-03-2009]