

El *juego* como modo de ser de la obra dancística de la salsa caleña: Un análisis desde la perspectiva de Gadamer en la obra *Verdad y método*

Cesar Miguel Gomez Delgado

Trabajo de Grado para Optar el Título de Filósofo

Director

Jorge Enrique Pulido Blanco

Doctor en filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2026

### **Dedicatoria**

*Dedico esta investigación a todas las personas que influyeron en la culminación exitosa de la carrera de filosofía. Primeramente, dedico y agradezco a mi padre, porque en el transcurso de la carrera su ejemplo me sirvió de reflejo para la moral con que debía estudiar el pregrado de filosofía, vivir la vida, entre muchas otras cosas. También dedico y agradezco a mi hermano mayor, porque debido a la ayuda que me prestó en diferentes ocasiones y aspectos continué estudiando. Asimismo, a mi madre y a mi hermana. A su vez, dedico y agradezco a todos los instructores y maestros que han participado en mi formación dancística, sobretodo, a mi maestro de salsa caleña, Felipe; porque si en un primer momento no hubiese sido formado por él, entonces, jamás habría dado con el hecho concreto que me llevara a realizar esta investigación. Igualmente, dedico y agradezco a la profe Mafe. Por supuesto, también dedico y agradezco a los amigos que me acompañaron auténticamente durante la carrera. Por último, dedico y agradezco a la propia salsa caleña. Muchísimas gracias a todos.*

## Tabla de Contenido

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	7
1. Objetivos .....	11
1.1. Objetivo general .....	11
1.2. Objetivos específicos .....	11
2. Capítulo primero: la formación como condición de existencia de la salsa caleña.....	12
2.1. Introducción del primer capítulo.....	12
2.2. El sentido dual de la formación .....	12
2.3. El ascenso del espíritu hacia la generalidad en la <i>formación</i> .....	14
3. Capítulo segundo: la autorrepresentación de la obra dancística en la salsa caleña .....	22
3.1. Introducción del segundo capítulo .....	23
3.2. La determinación esencial del <i>juego</i> .....	23
3.3. Puesta en escena: la no-distinción entre artista y espectador.....	25
3.4. La transformación del hacer representativo en la obra de arte .....	27
3.5. La obra de arte como realidad autónoma.....	30
3.6. La salsa caleña como género dancístico y su puesta en escena .....	33
3.7. La imperfectibilidad del espíritu humano como condición de la multiplicidad infinita de ejecuciones dancísticas en la salsa caleña.....	36
3. Conclusiones .....	41

Referencias bibliográficas..... 43

### Resumen

**Título:** El *juego* como modo de ser de la obra dancística de la salsa caleña: Un análisis desde la perspectiva de Gadamer en la obra *Verdad y método*\*

**Autor:** Cesar Miguel Gomez Delgado\*\*

**Palabras Clave:** Salsa caleña, formación, obra dancística, tradición, cultura, danza, verdad, obra de arte.

**Descripción:** La presente investigación tiene como propósito comprender cómo se da el juego en la obra dancística de la salsa caleña, a partir de la perspectiva hermenéutica desarrollada en *Verdad y método* (2017) de Gadamer. Ciertamente, el problema a investigar se orienta a esclarecer el modo de ser de la obra dancística y su puesta en escena, no a describir la técnica dancística ni la historia la salsa caleña como género dancístico. Por supuesto, para ilustrar el modo de ser, se hace necesario elucidar previamente qué es el ser de la salsa caleña y a qué se debe su condición existencia.

En primer lugar, se aborda el concepto de formación, con el fin de comprender la salsa caleña como el resultado del devenir histórico y del ascenso del espíritu hacia la generalidad. Pues, la salsa como conciencia expresa de lo histórico y estético, a saber, tradición y cultura, inicialmente es ajena y extraña de los caleños, sin embargo, hubo una apropiación, transformación y conservación de esta expresión que dio con su integración en la tradición y cultura caleña. En segundo lugar, se analiza el concepto de juego desarrollado por Gadamer en su obra *Verdad y método*, porque el juego es el modo de ser de toda obra de arte y, por tanto, también es el modo de ser de la obra dancística de salsa caleña. Ciertamente, la obra dancística no es determinada por la subjetividad del bailarín o del espectador, sino que la obra se autorrepresenta a través de ellos en su mismo ser.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Jorge Enrique Pulido Blanco. Doctor en Filosofía

### Abstract

**Title:** *The Play in the Dance Work of Cali Salsa: An Analysis from Gadamer's Perspective in Truth and method\**

**Author:** Cesar Miguel Gomez Delgado\*\*

**Key Words:** Cali salsa, formation, work of dance, tradition, culture, dance, truth, work of art.

**Description:** This research aims to understand how play manifests itself in the dance work of Cali salsa from the hermeneutical perspective developed by Gadamer in *Truth and Method* (2017). Specifically, the problem under investigation seeks to clarify the mode of being of the dance work and its stage performance, rather than to describe either dance technique or the history of Cali salsa as a dance genre. To elucidate this mode of being, it is first necessary to clarify what constitutes the being of Cali salsa and the basis of its existential condition.

First, the concept of formation (*Bildung*) is examined in order to understand Cali salsa as the result of a historical process of becoming and of the ascent of spirit toward universality. As an expression of historical and aesthetic consciousness—namely, tradition and culture—salsa was initially foreign to the people of Cali. Nevertheless, through a process of appropriation, transformation, and preservation, this cultural expression became integrated into Cali's tradition and culture. Second, the concept of play developed by Gadamer in *Truth and Method* is analyzed, since play constitutes the mode of being of every work of art and, consequently, also the mode of being of the Cali salsa dance work. The dance work is not determined by the subjectivity of either the dancer or the spectator; rather, the work presents itself through them in its own being.

---

\* Degree Work

\*\* Faculty of Humanities. School of Philosophy. Thesis Advisor: Jorge Enrique Pulido Blanco. PhD in Philosophy.

## Introducción

En esta investigación, se aborda fundamentalmente la noción de *juego* desarrollada por Gadamer en la obra *Verdad y método* (2017) porque aun cuando versa sobre las condiciones de la experiencia humana del mundo por las cuales es posible la comprensión como experiencia hermenéutica, utiliza el modo de ser de la obra para ilustrar el ser que se automanifiesta en toda comprensión. Puesto que, el *juego* es el modo de ser de toda obra de arte, necesariamente también es el modo de ser de toda obra dancística. Así las cosas, la investigación se dirige a responder la siguiente pregunta: ¿Cómo se da el juego como modo de ser de la obra dancística de la salsa caleña? De modo que, el objetivo general de la investigación es analizar el juego como modo de ser de la obra dancística de la salsa caleña desde la perspectiva de Gadamer en la obra *Verdad y método*. Así como, el *juego* se da en su propio espacio lúdico y tiene una configuración determinada de reglas que establecen el hacer de los *jugadores*; la obra de arte también tiene una configuración propia cuya puesta en escena determina el comportamiento del artista y el espectador.

Sin embargo, a diferencia del *juego*, la obra de arte apunta más allá de sí misma porque en toda ocasión está referida hacia algo diferente de su mundo interno, esto es, hacia el espectador. Pues, la verdadera intención de la obra de arte y, por tanto, también de la obra dancística es mostrarse para alguien. Por lo que, la puesta en escena resulta un espacio necesario para cumplir el fin de la obra dancística, porque sólo allí el ser de la obra dancística puede manifestarse en el danzar del bailarín y mostrarse para el espectador. Según Pagola Martínez (1994), existen dos clasificaciones de las obras de arte: obra de arte con una conformación estable y obra de arte *in itinere*.

Por un lado, aquella obra de arte cuyo mensaje “está condensado, cristalizado en una forma estable que lo sostiene: una escultura, una pintura, una fotografía, una obra arquitectónica y también un libro, una poesía, incluso una partitura musical serían ejemplos de este primer apartado” (Martínez, 1994, p. 275).

Por otro, aquella obra de arte cuyo mensaje se desarrolla y despliega en el transcurso del tiempo que se va creando, sin una conformación estable, son las denominadas *in itinere*, por ejemplo, “hablar, bailar, actuar en una obra de teatro o la interpretación de una partitura musical o de un texto serían ejemplos de este segundo apartado. Como vemos, las llamadas artes escénicas entrarían aquí” (Martínez, 1994, p. 275). Puesto que, la obra dancística de salsa caleña es *in itinere*, la autorrepresentación de la misma no puede aislarse de sus condiciones contingentes de acceso. Sin embargo, a pesar de su carácter contingente, la representación de la obra de arte de salsa caleña representa una totalidad de sentido porque se autorrepresenta ella misma desde su propio ser.

Según Mateos de Manuel “la danza es simultáneamente en y por el cuerpo. Si hacemos uso de la terminología aristotélica, diríase que en ella la causa eficiente (el cuerpo que baila), la causa material (el cuerpo que se baila) y la causa formal (el cuerpo bailando) coinciden” (Mateos de Manuel, 2021, p. 10). A lo anterior, aunque la danza es en y por el cuerpo, en tanto en cuanto que, la ejecución dancística hace manifiesto el ser de la obra dancística, el bailarín no es quien determina su ser, porque en verdad es el propio ser de la obra el que accede a su autorrepresentación y automanifestación en el cuerpo del bailarín. Las tres causas coinciden porque se autorrepresenta la misma cosa en cada una. A saber, la obra dancística no es determinada por el sujeto que baila, sino que el hacer representativo del bailarín es siempre

determinado por el ser de la obra de arte. Asimismo, lo que mira y comprende el espectador no es determinado por él, sino determinado por el ser de la obra dancística.

Por supuesto, si el ser de la obra dancística se autorrepresenta en la puesta en escena, cabe aclarar una cuestión previa y necesaria. A saber: ¿Qué es el ser que se autorrepresenta en la obra dancística de salsa caleña? ¿Cuál es su condición de existencia? Tal es la razón, que para cumplir el objetivo general de la investigación, el primer capítulo versa sobre la *formación* como condición de existencia de la salsa caleña. Pues, lo que se autorrepresenta en la obra dancística es el propio ser de la salsa caleña, que en definitiva, es diferente del ser de la salsa pese a derivar de él. Asimismo, el segundo capítulo versa sobre la autorrepresentación del ser de la obra dancística de salsa caleña en la puesta en escena y responde a preguntas como: ¿Qué es la autorrepresentación del ser en la obra dancística de salsa caleña? ¿Por qué todas las ejecuciones dancísticas, a saber, pasos y obras de arte de salsa caleña resultan emanaciones del mismo ser? ¿A qué se debe la multiplicidad de obras y pasos dancísticos en la salsa caleña? ¿Cuál es el rasgo esencial propio del ser de la salsa caleña en la obra dancística?

Esta es la primera propuesta de investigación en la historia de la filosofía que aborda la salsa caleña como género dancístico. Por lo que, resulta bastante importante para la filosofía y la tradición cultural de Colombia. Por un lado, porque abre la filosofía a un campo de estudio nuevo, lo que hace que esta tesis se establezca como un antecedente para futuras investigaciones. Por otro, porque apertura la salsa caleña a una mirada filosófica, lo que expande su horizonte a la reflexión propia de su ser sin que se agote en la historicidad, la ejecución dancística, la política, etc. Para solucionar el problema de esta tesis, se optó por emplear la metodología de investigación documental, porque permite consultar diferentes fuentes que hablen de arte, danza, historia de la salsa caleña, etc. Aunque esta investigación no versa sobre la historicidad de la

salsa caleña, se hizo necesario destacar algunos hitos históricos para mostrar correcta y concretamente la *formación* de la salsa caleña y su diferencia con la salsa. También para esclarecer algunos ejemplos respecto a la puesta en escena como lo son el Festival Mundial de Salsa de Cali y la Feria de Cali. Por lo que, como obras secundarias pero también muy importantes, se utilizó:

*Cara a cara con la Salsa Caleña: mis reflexiones y experiencias sobre la escena en Cali* (2018) de Pérez porque retrata cómo llegó la salsa a Cali a través del puerto de Buenaventura, las radios, etc., también cómo se consolidaron algunos espacios idóneos para la puesta en escena de salsa caleña como lo son el Festival Mundial de Salsa de Cali y la Feria de Cali; el documental *Dengue en salsa* (2012) de Hecker y producido por Estudios Takeshima porque describe detalladamente cómo se dio el rompimiento de los caleños con la escuela salsera cubana, cómo se originó el estilo dancístico caleño, de dónde proviene y cuál es el rasgo esencial propio de la salsa caleña que la diferencia de los demás estilos. Asimismo, la tesis doctoral *Cali pachanguero: A social history of salsa in a Colombian city* (1998) de Waxer porque versa sobre la diferenciación y rompimiento de la música caleña con la escuela tradicional cubana al explicar detalladamente cómo y porqué se cruza la clave en la canción hito *Buenaventura y Caney*, lo que permite analizar este mismo rompimiento en el aspecto dancístico; y, por último, el *REGLAMENTO FESTIVAL MUNDIAL DE SALSA DE CALI 2025*, para destacar los rasgos esenciales que son propio del ser de la salsa caleña. El resto de referencias bibliográficas versan sobre la danza y son utilizadas para destacar algunos elementos como complementos. En la investigación se utilizó la inteligencia artificial Chat GPT para referenciar correctamente las obras tratadas, traducir algunos términos al español y buscar algunas referencias bibliográficas. Ciertamente, no se utilizó para analizar filosóficamente lo expuesto en la investigación.

## 1. Objetivos

### 1.1 Objetivo General

Analizar el *juego* como modo de ser de la obra dancística de la salsa caleña desde la perspectiva de Gadamer en la obra *Verdad y método*

### 1.2 Objetivos Específicos

Establecer la *formación* como condición de existencia de la salsa caleña

Elucidar la autorrepresentación del ser de la obra dancística de salsa caleña en la puesta en escena

## **2. Capítulo primero: La *formación* como condición de existencia de la salsa caleña**

### **2.1 Introducción del primer capítulo**

Ciertamente, la salsa caleña es una expresión de la tradición y cultura de los caleños, que resulta diferente de la salsa originaria ¿A qué se debe y en qué consiste esta diferencia? ¿Cuál es la condición de existencia de la salsa caleña? ¿Cómo se dio la *formación* de la salsa caleña? ¿Por qué es posible hablar de salsa caleña? El primer capítulo de esta investigación responde satisfactoriamente a estas cuestiones. Primero, se analiza el sentido dual de la *formación* para establecer la tradición y cultura como imagen imitada y modelo por imitar del hombre. Segundo, se muestra la relación que hay entre la *formación* y el ascenso del espíritu hacia la generalidad para ilustrar cómo se da la objetivación de la tradición y cultura. Tercero, se explica la memoria como sensibilidad histórica y estética para establecer a qué se debe la renovación de una determinada tradición y cultura. Y, cuarto, se analiza el proceso de *formación* de la salsa caleña como género musical y dancístico. Aunque la investigación versa sólo sobre la salsa caleña como género dancístico, se hace necesario, en un primer momento, elucidar el aspecto musical para ilustrar clara y distintamente lo dancístico.

### **2.2. El sentido dual de la *formación***

Aunque desde sus inicios el concepto de *formación* se refiere a objetos materiales cuyo cuerpo y sus partes han sido formados por la naturaleza, con el devenir este mismo concepto ha adquirido un sentido diferente asociado a las ideas de enseñanza, aprendizaje y competencia personal. Históricamente, el resurgimiento de este concepto está relacionado con la vieja tradición mística del cristianismo, la cual explica que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios y “lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe

reconstruirla en sí” (Gadamer, 2017, p. 39). En alemán, la *formación* se traduce como *Bildung* y etimológicamente se compone de la palabra imagen (*Bild*), la cual “acoge simultáneamente «imagen imitada» y «modelo por imitar» (Nachbild y Vorbild)” (Gadamer, 2017, p. 39-40).

Por un lado, la *formación* se refiere al proceso mediante el cual un individuo se hace, educa, aprende y cultiva con los contenidos de la tradición y cultura de su entorno, por otro, a esta misma cultura y tradición como patrimonio personal del individuo. Análogamente, la cultura y tradición configuran, de un lado, la imagen imitada por el hombre conforme la cual el individuo fue formado y, de otro, el modelo por imitar del hombre conforme al cual el individuo se sigue formando. Por supuesto, la *formación* es un concepto fundamentalmente histórico, porque es un proceso inacabado que se conforma y desarrolla de manera constante con el devenir. Sin embargo, la *formación* no sólo es un proceso histórico, porque está “estrechamente vinculado al concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (Gadamer, 2017, p. 39). De este modo, el concepto de formación tiene un sentido dual. Respecto a la formación como proceso nunca acabado, Gadamer dice:

En la *formación* uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma. En esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la *formación* no es como un medio que haya perdido su función. En la *formación* alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. (2017, p. 40)

Puesto que, en la *formación* todo se guarda, el mundo ulterior que se integra a ella conserva el nexo originario del que deriva. De este modo, como resultado del devenir histórico, la *formación* supone una constante configuración, desarrollo y conservación de la cultura y tradición. Por supuesto, la *formación* nunca es completa y cuando se alude a esta expresión, no

se refiere al estado último y final de desarrollo, sino al punto de desarrollo alcanzado hasta el momento, es decir, al “estado de madurez que ha dejado ya tras de sí todo desarrollo” (Gadamer, 2017, p. 44).

### **2.3. El ascenso del espíritu hacia la generalidad en la *formación***

Según Gadamer, Hegel es quien desarrolla con mayor agudeza el concepto de *formación*, al establecer que “la esencia formal de la formación” (2017, p. 41), reposa sobre la generalidad del hombre, quien rompe con lo que le es inmediato y natural “en virtud del lado espiritual y racional de su esencia” (Gadamer, 2017, p. 41), lo que implica convertirse en un ser espiritual general. Por supuesto, la *formación* es una tarea humana y quien la realice necesita de la capacidad de abstracción para abandonar su particularidad y dirigir su atención hacia una generalidad que le permita determinar su propia “particularidad con consideración y medida” (Gadamer, 2017, p. 41). Este es el movimiento de ascenso del espíritu hacia la generalidad, el cual se da en la *formación*.

Puesto que, en la *formación* necesariamente se requiere abandonar la particularidad para ascender a la generalidad, implica un distanciamiento respecto a la inmediatez de la necesidad personal y del interés privado y, por tanto, “libertad respecto al objeto del mismo y libertad para su objetividad” (Gadamer, 2017, p. 41). Esta libertad posibilita reconocer lo que es extraño a la particularidad que el individuo encarna y hacerlo completamente propio. Si no se sacrificara la particularidad en beneficio de la generalidad, entonces, no existiría algo como tradición y cultura, porque no se daría la objetivación de la cosa. Por lo que, la existencia de la tradición y la cultura se da por la *formación* y apropiarse de esta misma cultura y tradición como imagen imitada y modelo por imitar se da también por la *formación*.

Al respecto, la *formación* práctica y la elevación del espíritu a la generalidad se evidencia en el trabajo, porque “la esencia del trabajo no es consumir la cosa, sino formarla” (Gadamer, 2017, p. 41). El trabajo da una consistencia autónoma a la cosa porque requiere considerar lo que es extraño a la particularidad propia del individuo, en tanto en cuanto que, para formar al objeto se inhibe el deseo propio y el interés privado. Mientras que, consumir implica el deseo y el interés privado, “el trabajo es deseo inhibido” (Gadamer, 2017, p. 41). Por supuesto, en la consistencia autónoma que el trabajo confiere al objeto, la conciencia que trabaja reconoce a la cosa que se forma como autónoma, por lo que, “se reencuentra a sí misma como una conciencia autónoma” (Gadamer, 2017, p. 41). De este modo, la objetividad de la cosa es el resultado de un distanciamiento respecto a la inmediatez del estar ahí, a saber, la tradición y la cultura se da como resultado del ascenso del espíritu a la generalidad.

Asimismo, en la *formación* teórica también se evidencia el ascenso del espíritu a la generalidad y se diferencia de la *formación* práctica, en tanto en cuanto que, no consiste en formar un objeto directo de la experiencia del individuo, sino en ocuparse de un no-inmediato y extraño que pertenece “al recuerdo, a la memoria y al pensamiento” (Gadamer, 2017, p. 42). En la apropiación de la tradición y la cultura se da la *formación* teórica, porque implica reconocer una sustancia dada que se ha formado desde antiguo y que pertenece a la memoria. Puesto que, dicha sustancia supone un distanciamiento histórico respecto a la particularidad que es lo suficientemente lejano y extraño como para producir una escisión respecto de uno mismo, la apropiación de aquello como *formación* es la continuación del proceso formativo de esta misma sustancia. Asimismo, la tradición y cultura deben su existencia a la *formación*, en tanto en cuanto que, su consistencia autónoma se da en la *formación* práctica y la apropiación de esta conciencia expresa se da en la *formación* teórica. De este modo, atribuirse a sí mismo una generalidad cuya

esencia se constituye de la enajenación y, luego, del retorno a sí, “es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro”. (Gadamer, 2017, p. 43).

#### **2.4. La memoria como sensibilidad histórica y estética**

Puesto que, la memoria no es una dotación natural de la inmediatez del hombre, sino una sensibilidad adquirida como resultado del devenir histórico de la *formación*, supone un distanciamiento de la particularidad propia al distanciarse necesariamente de la inmediatez. La memoria posibilita la conservación de la cultura y la tradición, en tanto en cuanto que, aprehende dentro de sí a la conciencia expresa de lo histórico y lo estético. Por supuesto, la memoria tiene como elementos: retener, olvidar y recordar.

Según Gadamer, entre el retener y el recordar se da el olvido, el cual es “una condición de la vida del espíritu” (2017, p. 45), es decir, una condición de su movimiento. Esto se debe a que sólo a través del olvido el espíritu se abre a la posibilidad de su total renovación, de modo que, lo que fue retenido y olvidado, al recordarse, “se funda con lo recién percibido en una unidad de muchos estratos” (Gadamer, 2017, p. 45). Pues, sólo a través de este recordar, se da la renovación y reconocimiento de la cosa, en tanto en cuanto que, lo que es familiar de antiguo y lo recién percibido se configura en un nuevo horizonte de sentido. A esta renovación del espíritu se debe la renovación de la cultura y la tradición como reconocimiento de la conciencia expresa de lo histórico y lo estético en una nueva unidad de sentido estable. Por supuesto, la memoria es un tacto o sensibilidad histórica que pertenece “a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación” (Gadamer, 2017, p. 45), por lo que, resulta inaprendible e inimitable.

Así como, el sentido de la vista no percibe todo sin distinción, sino que diferencia matices dentro de su esfera o campo de visión, la memoria discierne dentro de un horizonte

amplio al que permanece abierta. Sin embargo, a diferencia de los sentidos corporales, la memoria no se restringe a una determinada esfera, porque “opera en todas las direcciones y es así un sentido general” (Gadamer, 2017, p. 47). A saber, la memoria supera a todo sentido natural y se despliega de manera más amplia, en tanto en cuanto que, está conformada por la *formación* de la conciencia expresa del devenir histórico y estético, a saber, la tradición y la cultura.

Ciertamente, la memoria se da como resultado de la *formación* y es lo que posibilita la conservación de la tradición y cultura. Por medio del distanciamiento, apropiación y retorno a sí de esta conciencia expresa, se da su *formación* como resultado de la determinación fundamental del espíritu histórico. De este modo, todo aquel que empieza un proceso de *formación* en una determinada cultura y tradición, necesariamente ha de formarse en una sustancia dada que presupone una conciencia ya formada. A partir de lo expuesto, se puede afirmar que la *formación* es la condición de existencia de la tradición y la cultura como conciencia expresa de lo histórico y lo estético.

## **2.5. Análisis del proceso formativo de la salsa caleña**

La salsa es un género dancístico y musical que nace en New York en la década de los 60's como una expresión de la tradición y cultura de los barrios populares que conformaban los migrantes puertorriqueños, cubanos, venezolanos, dominicanos, entre otros. Según Pérez (2018), la salsa es una mezcla de múltiples ritmos, tales como, el bugalú, “tango argentino, paso doble, son, rumba, guaracha, bolero, mambo y cha cha chá...” (p. 17), que se fusionan en una síntesis. Puesto que, la tradición y cultura de los migrantes que formaron la salsa es diferente entre ellos mismos porque provienen de diferentes países, en la *formación* de la salsa convergen múltiples y diferentes conciencias expresas de lo histórico y lo estético que se fusionan en un nuevo horizonte de sentido. Pues, las conciencias que la formaron se extrañaban unas de las otras, se

reconocieron y retornaron a sí. De este modo, necesariamente para que se diera la objetivación de la salsa, hubo un movimiento de ascenso del espíritu a la generalidad como resultado de su *formación*.

Puesto que, la salsa surge en New York, no se forma originariamente en Cali, Colombia. Aun así ¿Por qué es posible hablar de salsa caleña? ¿En qué momento y cómo se da la *formación* de la salsa caleña? Según Pérez (2018), la salsa llega a Cali, Colombia, en la década de los 60's "a través de la radio, la cual proveía el acceso masivo a la música cubana a los caleños" (p. 11). Sin embargo, la radio no es el único medio por el que los caleños accedían a la música de salsa, porque a través del puerto de Buenaventura, Colombia, los discos musicales entraban al país y, posteriormente, llegaban a Cali. Por supuesto, en un principio sólo había acceso a la música grabada, no obstante, al cabo de unos pocos años se dio la primera puesta en escena de música salsera en vivo. Los primeros artistas salseros en presentarse en la ciudad de Cali son Richie Ray y Bobby Cruz, en el año 1968, "quienes por primera vez sonaron en vivo. Con ellos un gusto por la salsa fue sembrado en tierra caleña". (Pérez, 2018, p. 13-14).

En efecto, según Pérez, los caleños "han adoptado la música salsera como la suya" (2018, p. 10), por lo que, aunque originariamente la salsa no pertenecía al mundo propio de los caleños, no permaneció como algo extraño, porque esta sustancia fue reconocida, conservada e involucrada en la *formación* de su cultura y tradición sin perder el nexo originario del que proviene. Si la *formación* constituye el elemento dentro del cual se mueve el espíritu para ascender a la generalidad, entonces, la *formación* de la salsa caleña implica un ascenso del espíritu hacia la generalidad, porque, en un primer momento, implicó reconocer lo extraño y desarrollar una conciencia autónoma de la cosa que retorna a sí.

Por supuesto, el encuentro entre la salsa y los caleños es fundamental en la *formación* y determinación del espíritu histórico y estético de la salsa caleña como tradición y cultura. Por un lado, porque supone enajenación, es decir, reconocer una sustancia dada que es lo suficientemente extraña, lejana y diferente de los caleños para producir distanciamiento respecto de la propia tradición y cultura caleña. Por otro, porque supone retorno a sí desde el ser otro, a saber, la integración y apropiación de la salsa en la *formación* de la tradición y la cultura caleña. Puesto que, los caleños han integrado la salsa a su identidad cultural y en ninguna parte de Colombia “la salsa tiene la importancia que tiene en Cali” (Pérez, 2018, p. 83), hubo una apropiación de la salsa en la tradición y la cultura caleña, que se reconoce a sí misma desde esta otra sustancia. Ciertamente, el reconocimiento de sí desde el ser otro implica involucrar en la memoria una conciencia ya formada de la salsa como resultado de su devenir histórico y estético en la *formación* de la salsa caleña.

Dado que, la memoria pertenece a la constitución histórica del hombre, para que surgiera algo como salsa caleña, se hizo necesario olvidar la conciencia expresa de lo estético e histórico, a saber, la tradición y cultura retenida originariamente para suscitar el movimiento del espíritu a su renovación y recordar esto mismo en un nuevo horizonte de sentido. El recordar de este nexo originario en la *formación* de la salsa caleña se evidencia en el hecho de que, “la salsa caleña no siempre sigue las reglas establecidas de la escuela salsera cubana” (Pérez, 2018, p. 17), ni en la música ni en la danza, porque se sirve de otros géneros y patrones rítmicos como el joropo, el currulao, el chandé, entre otros, para su expresividad. Así como, el trabajo da una consistencia autónoma a la cosa cuya conciencia se reencuentra a sí misma como conciencia autónoma, la *formación* de la salsa caleña y su conciencia expresa sólo pudo darse en la medida que esta

misma cosa se formaba, porque “formando a la cosa se forma a sí misma” (Gadamer, 2017, p. 41).

Según Waxer (1998): “In salsa and its Cuban antecedents, all the rhythmic accents of the words, horn lines and melodic phrases must coordinate with the accents of the clave pattern” (p. 296) [En la salsa y sus antecedentes cubanos, todos los acentos rítmicos de las palabras, los vientos y las frases melódicas deben coordinar con los acentos del patrón de la clave]. Ciertamente, en la escuela tradicional salsera cubana y neoyorkina, la coordinación con el patrón rítmico de la clave no sólo se da en la música, sino también en la danza. Puesto que, la *formación* de la salsa caleña implica, de un lado, olvidar la tradición y cultura originaria, de otro, recordar este mismo nexo en una nueva unidad de sentido, necesariamente hubo un rompimiento con los antecedentes salseros cubanos y neoyorkinos para formar el nuevo horizonte de sentido. Este rompimiento se aprecia en la música y en la danza:

Por un lado, respecto a la música, un ejemplo claro y distinto es la canción Buenaventura y Caney de Grupo Niche. Puesto que, en un bloque de cinco fraseos musicales de esta canción, la secuencia armónica repetitiva del piano y el bajo termina en un número impar de compases, se produce constantemente un cambio de los golpes de la clave, cuyo ritmo pasa constantemente de 2-3 a 3-2 cada vez que se repite el bloque, por lo que, los golpes de la clave se cruzan con los acentos rítmicos del piano y el bajo. Por lo cual, no hay una coordinación de los acentos rítmicos de los instrumentos con la clave. Por otro, respecto a, la danza, en el largometraje *Dengue en salsa* (2012) dice:

La primera generación de grandes bailarines caleños, que sobre todo bailaban apegados a lo que veían en el cine mexicano, que era el bailarín cubano marcando los movimientos y todo eso así hasta los años 60. Cuando llega la pachanga y el bugalú, esos cambian la

manera de bailar del caleño, especialmente después con el bugalú. Que aceleran el bugalú en Cali por extrañas razones y los bailarines caleños empiezan a bailar con los instrumentos y no con la clave. Allí hay una ruptura total entre el caleño y el cubano y el puertorriqueño. (00:29:33-00:30:18)

A lo anterior, esta ruptura que se describe en el documental supone un distanciamiento de la tradición y cultura formada originariamente, porque esta conciencia expresa de lo histórico y lo estético se separa de sí misma para luego reencontrarse en una ejecución técnica dancística totalmente renovada. A diferencia del nexo originario, la salsa caleña como género dancístico se caracteriza por la velocidad y agilidad del movimiento de los pies. También, por no seguir necesariamente la clave, porque la ejecución dancística se realiza en correspondencia con la musicalidad propia de cada instrumento, sin importar lo que dicte la clave.

Sin embargo, esto no es lo único que diferencia a la salsa caleña de los otros estilos dancísticos de salsa, porque en su ejecución dancística se evidencian “características particulares... que fueron tomadas de otros géneros” (Pérez, 2018, p. 17). Por ejemplo, puesto que el paso lijas con gancho se fundamenta en la técnica dancística del escobillado del joropo, se integró esto último en la *formación* de la salsa caleña, lo que implicó reconocer e involucrar lo que es extraño de la salsa en la conciencia expresa de la salsa caleña como género dancístico. Allí, hay un distanciamiento, enajenación y reconocimiento de sí mismo desde el ser otro.

## **2.6. Conclusiones del primer capítulo**

En efecto, hubo un ascenso del espíritu hacia la generalidad que permitió involucrar la salsa en la *formación* de la tradición y la cultura caleña. Esto supone la *formación* de una nueva conciencia expresa que se distancia lo suficiente de la originaria para olvidar lo que primeramente fue retenido y, así, recordarla con un nuevo sentido. De este modo, para que se

formara algo como salsa caleña, se hizo necesario olvidar la tradición que inicialmente fue retenida para suscitar el movimiento del espíritu hacia la generalidad y recordar aquello en una nueva unidad de sentido. Por tal razón, sigue siendo salsa, pero caleña. El trabajo formativo de la salsa caleña le confirió una consistencia autónoma que, al reencontrarse con la conciencia que trabaja, se reconoce a sí misma como una conciencia autónoma. Por eso, es posible hablar de salsa caleña como un objeto externo.

Asimismo, en la apropiación de la salsa a la tradición y cultura caleña, la salsa se involucró por entero en la *formación* de esta conciencia expresa de lo histórico y lo estético. Pues, la *formación* de la salsa caleña se da desde la salsa, es decir, desde el ser otro. Del mismo modo, en la salsa caleña como género dancístico, esto acontece con aquellos pasos cuya técnica dancística fue integrada desde otros géneros en su *formación*, por ejemplo, el joropo. Puesto que, la salsa caleña como género dancístico y musical es la conciencia expresa del devenir histórico y estético de su proceso de *formación* y la *formación* es siempre inacabada, la salsa caleña como conciencia autónoma aún sigue en *formación*. Por supuesto, la salsa caleña es tradición y cultura, por lo que, su ejecución, realización y representación pone de manifiesto la imagen conforme la cual fue formada y el modelo conforme al cual se sigue formando, a saber, su *formación*. Ciertamente, la *formación* como el ascenso del espíritu a la generalidad es lo que posibilita la consistencia autónoma de la cosa y lo que hace que el espíritu esté en constante movimiento, por lo que, la *formación* es lo que da vida al espíritu de la salsa caleña y, por tanto, su condición de existencia.

### **3. Capítulo segundo: La autorrepresentación de la obra dancística en la salsa caleña**

### 3.1. Introducción del segundo capítulo

En la puesta en escena, las obras dancísticas son danzadas por el bailarín y miradas por el espectador. Puesto que, el bailarín y el espectador como sujetos son distintos y, por tanto, están en posiciones diferentes, ¿resulta también diferente aquello que ambos realizan en la puesta en escena? ¿Qué es lo que verdaderamente se representa en la puesta en escena? ¿Cuál es el modo de ser de la obra dancística de salsa caleña? ¿A qué se debe la multiplicidad de pasos y obras dancísticas, a saber, ejecuciones dancísticas? El segundo capítulo de esta investigación responde satisfactoriamente a estas cuestiones.

Primero, se reconstruye conceptualmente el *juego* para establecer su autorrepresentación. Segundo, se esclarece el *juego* como el modo de ser de la obra de arte puesta en escena para establecer la no-distinción entre el artista y el espectador como *jugadores*. Tercero, se ilustra la transformación del hacer representativo de los *jugadores* en la obra de arte para explicar su autorrepresentación. Cuarto, se analiza la autorrepresentación del decurso propio del mundo de la obra de arte para establecer aquella como realidad autónoma. Quinto, se analiza la imperfectibilidad del espíritu humano desde el concepto de encarnación para establecer la multiplicidad infinita de ejecuciones dancísticas en la salsa caleña. Y, sexto, se analiza la puesta en escena de la salsa caleña como género dancístico y su autorrepresentación.

### 3.2. La determinación esencial del *juego*

Según Gadamer, aquello que constituye la esencia del *juego* es la manera en que se ordena y prefigura el desarrollo de su movimiento de vaivén, es decir, “las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico” (2017, p. 150). Ciertamente, las condiciones que estructuran el espacio lúdico están determinadas fundamentalmente por el *juego* mismo, porque a través del jugar, a saber, el comportamiento lúdico, el *juego* realiza su propia

autorrepresentación. De modo que, la determinación esencial no se da desde afuera por el límite del espacio libre, sino desde dentro por la prescripción del espacio lúdico.

Por supuesto, cuando el *jugador* decide jugar habilita un espacio lúdico delimitado y se somete a una determinada ordenación y prefiguración del movimiento de vaivén, a saber, se somete a un determinado *juego*. De acuerdo con Gadamer, el “jugar humano reposa sobre un comportamiento vinculado a los objetivos aparentes del juego” (Gadamer, 2017, p. 151). Por lo que, aun cuando el *jugador* es un hombre que elige, los objetivos de su comportamiento se transforman a las tareas que son propias del *juego*, a saber, su comportamiento subjetivo se transforma al comportamiento lúdico. Aunque “el jugador sabe bien que el juego no es más que juego” (Gadamer, 2017, p. 144), es decir, sabe que no es un caso serio, el modo de ser del *juego* tiene una seriedad propia que no permite que el *jugador* se comporte subjetivamente respecto a él como con un objeto, porque al estar inmerso dentro del *juego*, su comportamiento se limita a la actividad lúdica. Por lo cual, para representar aquello que quiere jugar, el *jugador* delimita su comportamiento lúdico frente a sus otras formas de comportamiento subjetivo.

Ciertamente, el *juego* no existe en solitario, porque necesita de los *jugadores* para acceder a su manifestación, por lo que, siempre debe haber algún otro diferente del *juego* para que este último se autorrepresente. Por supuesto, la representación necesariamente debe serlo para alguien, no porque haya una referencia hacia algún espectador, sino porque es realizada por alguien. Por ejemplo, un niño que juega privadamente, aunque hace manifiesto la autorrepresentación del *juego*, lo hace para sí sin orientar el *juego* hacia algún público. Según Gadamer, “la autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo” (Gadamer, 2017, p. 151).

Igual que, la naturaleza, el *juego* tiene una estructura propia cuyo movimiento es un puro automanifestarse. De modo que, la autorrepresentación del *juego* implica que el *jugador* también se represente en las actividades lúdicas que realiza, en tanto en cuanto que, al jugar se representa como *jugador* en el *juego* mismo. Por lo cual, la determinación esencial del *juego* es independiente de la conciencia del *jugador* y el comportamiento lúdico del *jugador* es siempre determinado por el *juego*. De este modo, el *juego* es una expansión del hombre que juega y la actividad lúdica sólo es un medio para su fin, a saber, la autorrepresentación.

Pese a que, el modo de ser del *juego* está limitado a la autorrepresentación y necesita del comportamiento lúdico del *jugador* para representarse, se da en su propio espacio lúdico, por lo que, el *juego* tiene un espíritu propio y se diferencian unos de otros en la medida que su movimiento de vaivén se ordena y prefigura de manera distinta. Por lo cual, el verdadero sujeto del *juego* es él mismo y “resulta indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento” (Gadamer, 2017, p. 146). De esta manera, quien hace de *jugador* resulta accidental respecto a la determinación esencial del *juego*, porque el juego se da en su propia prescripción del espacio lúdico y, por tanto, es un mundo cerrado respecto al mundo exterior de los objetivos.

### **3.3 Puesta en escena: la no-distinción entre artista y espectador**

Así como, el *juego* no se agota en la conciencia del *jugador*, porque el *jugador* está inmerso dentro del *juego* y, por tanto, representa una realidad cerrada en sí misma que lo supera. Asimismo, la obra de arte también representa una realidad cerrada que supera al *jugador*. Sin embargo, en lo que respecta a la puesta en escena, la obra de arte apunta más allá de sí misma, porque está abierta hacia el lado del espectador. Ciertamente, en alemán, el término representación teatral se traduce como Schauspiel y está compuesto etimológicamente, por un lado, de Schauen, que significa mostrar, por otro, de Spiel, que significa *juego*. Por lo que,

literalmente Schauspiel significa *juego* para mostrar y Schauspieler significa *jugadores* que se muestran.

Con lo anterior, toda representación teatral o puesta en escena, implica la mostración de la obra de arte. Aun cuando la obra de arte está cerrada en sí misma, en tanto en cuanto que, es una realidad superior en la que los artistas que la representan transforman su comportamiento subjetivo a las actividades lúdicas que son propias del movimiento de vaivén de la obra; también permanece abierta, en tanto en cuanto que, se muestra a un público espectador. Según Gadamer, “la apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego. El espectador sólo realiza lo que el juego es como tal” (2017, p. 153), a saber, una representación para alguien.

De este modo, en la puesta en escena, el *juego* se conforma en conjunto por el artista y el espectador. De acuerdo con Gadamer (2017), “el *juego* representado, es el que habla al espectador en virtud de su representación de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente” (p. 160). Puesto que, la obra de arte apunta más allá de sí misma, no se agota en el hacer representativo del artista. Por un lado, el *juego*, que sería la obra de arte, accede a su manifestación a través del *jugador* o artista, que en el caso de la danza como ejemplo, es el bailarín. Este último, por medio de su ejecución dancística, hace manifiesto, en la puesta en escena, la autorrepresentación de la obra de arte con referencia a un espectador.

Por otro, en consonancia con Gadamer, “aquél para quien el juego se representa verdaderamente conforme a su «intención», no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad” (2017, p. 153). Puesto que, la autorrepresentación de la obra de arte se realiza aisladamente respecto al comportamiento subjetivo del artista y el espectador, ambos se transforman en *jugadores*. Por supuesto, la

verdadera intención de la obra de arte consiste en ser mostrada para alguien. Debido a que, el *juego* se autorrepresenta como una realidad superior cuya idealidad sólo se da en el espectador, el espectador se transforma en *jugador* al realizar la tarea que es propia de su comportamiento lúdico, a saber, ver lo mostrado. Sin duda, la esencia del espectador depende de su asistencia a la obra.

Ciertamente, no hay distinción estética entre el espectador y el artista, en tanto en cuanto que, ambos tienen un comportamiento lúdico y se agotan en la manifestación de la obra de arte. Por supuesto, el sentido de la realidad representada en la puesta en escena es interpretada sin referencia a otra cosa, por lo que, resulta el mismo para el artista y el espectador. Aunque la ejecución artística puede realizarse privadamente, es decir, sin un espectador presente que la mire, la obra de arte aun alcanza su idealidad, porque se muestra para alguien, a saber, se autorrepresenta para el artista mismo. Pues, “la representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (Gadamer, 2017, p. 154).

### **3.4. La transformación del hacer representativo en la obra de arte**

Respecto a, el *juego* como modo de ser de la obra de arte, Gadamer dice:

A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de transformación en una construcción. Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que pueda ser pensado y entendido como él mismo. Sólo aquí se nos muestra separado del hacer representativo de los jugadores y consistiendo en la pura manifestación de lo que ellos juegan. Como tal, el juego —incluso con lo imprevisto de la improvisación— se hace en principio repetible, y por lo tanto

permanente. Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de *enérgeia*. Es en este sentido como lo llamo «construcción». (2017, p. 154)

Por supuesto, la transformación no es sinónimo de alteración, porque aun cuando ambas indican un cambio, la alteración se refiere a una cualidad de la cosa, es decir, al accidente; mientras que, la transformación se refiere al ser de la cosa, a saber, la esencia. Por lo que, cuando algo se transforma esencialmente “se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta” (Gadamer, 2017, p. 155). Ciertamente, la transformación no supone una alteración ni un proceso paulatino, porque lo que era antes ya no es ahora. Por lo cual, la segunda cosa en que se ha transformado se convierte en su verdadero ser.

Según Gadamer, el *juego* mantiene “una completa autonomía, y es a esto a lo que se refiere el concepto de su transformación” (2017, p. 155). A lo anterior, en Aristóteles (1994), mientras que, el término *enérgeia* designa el estar-en-acto en la actualidad, es decir, al acto mismo, el término *érgon* significa obra, producto o función. Ciertamente, en el arte, la *enérgeia* del *juego* se transforma en *érgon*, es decir, en obra de arte. De modo que, el arte como *juego* no se agota en el mero hacer representativo de los *jugadores*, es decir, en *enérgeia*, porque la actividad lúdica representativa se transforma en la autorrepresentación de la obra de arte al poner de manifiesto su propia configuración de movimiento de vaivén, a saber, su espíritu. Por lo que, jugar sólo es un medio para el *télos* de la obra, esto es, autorrepresentarse.

Puesto que, cuando el sujeto juega se somete a un mundo cerrado y distinto del que originariamente proviene y, por tanto, se transforma en un *jugador*; su modo de ser subjetivo se convierte en un modo de ser lúdico. Tal es la razón, que todo comportamiento subjetivo está relegado frente al comportamiento lúdico del *jugador*, porque lo que se representa no es la individualidad del sujeto, sino el *juego* en el *jugador*. Pues, el *juego* no se determina por el

*jugador*, sino que el *jugador* se determina por el *juego*. Debido a que, el hacer representativo se transforma en la manifestación y autorrepresentación de la obra de arte, aquello que se representa en los *jugadores* es la esencia de la obra de arte.

Por supuesto, la verdadera esencia de la obra de arte es la autorrepresentación que se da en los *jugadores*. Por lo tanto, la obra de arte no es una cosa determinada por la conciencia estética del sujeto que juega. Si el arte fuera simplemente una sucesión de vivencias cambiantes en la conciencia del sujeto, entonces, la obra de arte sería como un molde vacío que cada sujeto llenaría de significado, según, su experiencia personal, por lo que, la esencia y el sentido no pertenecería a la obra misma, sino que dependería exclusivamente de la subjetividad que la experimenta. Ciertamente, el artista y el espectador como sujetos se transforman en *jugadores*, porque la particularidad propia que ellos encarnan, desaparece al primar el comportamiento lúdico sobre cualquier otra forma de comportamiento subjetivo. Puesto que, el hacer representativo de los *jugadores* se transforma en la obra, lo que se autorrepresenta en ellos es la esencia misma de la obra de arte.

Según Gadamer “la obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra” (2017, p. 161), porque sólo se manifiesta, en tanto en cuanto que, se realiza su representación. Desde luego, la obra de arte al constituirse como un *érgon*, no tiene dependencia de los *jugadores*, porque estos resultan accidentales al verdadero ser de la obra de arte y, por tanto, pueden ser unos u otros en cada ocasión que se muestra la obra. No obstante, la representación sí es propia del ser de la obra de arte, porque sólo a través de ella su esencia comparece ante los *jugadores*. De modo que, el sujeto transformado en *jugador* es necesario para la autorrepresentación de la obra de arte, porque está última sólo puede acceder a su manifestación por medio del hacer representativo. Así pues, el ser de la obra de arte

es una verdad cuya esencia, pese a ser una construcción, es decir, un todo significativo, sólo alcanza su plena totalidad de sentido cuando es jugada.

Sin duda, la determinación de sentido de la obra de arte no se limita al espectador, quien realiza la verdadera intención del *juego*, ni al artista, quien representa y origina la obra, tampoco al autor, quien configura su movimiento de vaivén; porque lo que gana existencia, en la representación, es el ser la obra de arte, cuya unidad de sentido estriba en la intención propia de la obra, que consiste en autorrepresentarse. De esta manera, en la puesta en escena, el artista y el espectador ya no son, “sino que sólo es lo que ellos representan” (Gadamer, 2017, p. 156).

### **3.5. La obra de arte como realidad autónoma**

Puesto que, la obra de arte resulta un mundo cerrado en sí mismo, es diferente de la realidad y el “mundo en el que vivimos como propio” (Gadamer, 2017, p. 156). Respecto a la diferencia entre la realidad y el mundo propio de la obra de arte, Gadamer dice:

La acción de un drama, por ejemplo —y en esto es enteramente análoga a la acción cultural—, está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género —y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real —, porque desde ella está hablando una verdad superior. (2017, p. 156)

Mientras que, en la realidad hay un horizonte futuro “de posibilidades todavía no dirimidas” (Gadamer, 2017, p. 157), que se excluyen unas a otras y, por tanto, suscitan indecisión del futuro por el exceso de expectativas; en la puesta en escena no hay tal cosa, porque el curso infinito de sentido se detiene y sólo se representa lo que es, a saber, el verdadero ser de la obra de arte. De modo que, en la autorrepresentación de la obra de arte a través de los

*jugadores*, se hace manifiesto el decurso de su propio mundo. Puesto que, en la puesta en escena, los sujetos se transforman en *jugadores*, toda distinción del sujeto respecto a la realidad se cancela, porque ahora lo que se representa en ellos no es la realidad, sino la obra misma sin referencia a otra cosa.

Por supuesto, la obra de arte adquiere una existencia corpórea cuando es realizada. Por ejemplo, respecto a la danza, la obra de arte se manifiesta corpóreamente cuando es danzada, porque se autorrepresenta en el cuerpo del bailarín. Sin embargo, tal representación no reposa sobre la subjetividad del bailarín aunque implique su acepción, porque aun cuando hay diferentes interpretaciones del mismo ser, a saber, diferentes formas de representarlo, estas no son más que las posibilidades de ser propias de la obra misma, por lo que, aunque en cada nueva ejecución y representación se den variaciones de la obra de arte, no se añade algo externo, sino que se da una posibilidad interna de su propio mundo. Por lo cual, la obra de arte es su propia realidad autónoma y su autorrepresentación en los *jugadores* no es una copia de la realidad, en tanto en cuanto que, encuentra su propio patrón en sí misma.

Por supuesto, representar algo implica su reconocimiento, a saber, el movimiento del espíritu hacia la generalidad, porque consiste en olvidar lo que era familiar de antiguo para recordarlo y conocerlo en una nueva unidad de sentido extraída del azar y de las circunstancias que la condicionaban. Esta nueva unidad de sentido es la esencia de la obra de arte, cuya verdad se aprehende al reconocerla. Según Gadamer, aunque en la teoría antigua del arte a toda representación “le subyace el concepto de la mimesis, de la imitación” (2017, p. 157), esto no supone que lo representado sea una copia de lo original, porque en toda imitación está el sentido cognitivo de aquello que se representa, a saber, en la puesta en escena, lo que se representa es la esencia de la obra de arte tal como se conoce.

De modo que, cuando se realiza la autorrepresentación de la obra de arte en el *jugador*, no hay otra cosa diferente de aquello que él conoce de ella, porque lo que se representa es conforme a la verdad y el mundo propio de la obra. Así, cuando se está en la disposición de representar la obra de arte, se experimenta lo que en ella es verdadero, es decir, aquello que el *jugador* conoce y reconoce en la obra de arte y, en esta verdad, lo que él conoce y reconoce respecto de sí mismo, en tanto en cuanto, que la involucra en el todo de su autocomprensión y formación al realizar un auto-olvido de la cosa que retorna a sí.

Según Gadamer (2017), la tradición creada por grandes intérpretes no suprime la libertad creadora de los posteriores, porque esa tradición se integra en la obra misma y se convierte en un modelo que sirve de estímulo para nuevas recreaciones, es decir, interpretaciones. De este modo, aunque alguien no sea el autor de la obra ni el primer conjunto bailarín-espectador de aquello que se representa, puede recrear la obra de arte, porque la recreación de su mundo se da con ella misma como modelo. Puesto que, la recreación no reposa sobre un acto creador precedente, sino sobre la esencia misma de la obra, canonizar una determinada interpretación de ella es absurdo.

Es tal la razón, que la recreación de una obra tampoco admite cualquier forma de realización, porque tiene su referencia en sí misma y, por tanto, sólo acepta aquellas interpretaciones que están dentro de las posibilidades del decurso de su propio mundo. Así, cuando la representación es deformadora, se hace consciente como tal, porque la obra sirve a sí misma como modelo. Por eso, aunque hay diferentes recreaciones, estas no son más que posibilidades de ser la misma cosa, a saber, posibilidades de interpretación de la obra de arte. De modo que, la esencia de la obra siempre permanece y su recreación no es más que la manifestación y autorrepresentación de su verdad.

### 3.6. La salsa caleña como género dancístico y su puesta en escena

¿Qué es la obra de arte de la salsa caleña como género dancístico? ¿En qué consiste su experiencia? Puesto que, en la formación de la salsa caleña hubo una apropiación de la salsa a la tradición y cultura caleña, con el devenir, aun cuando la salsa no es originaria de Cali, esta ciudad se convirtió en la capital mundial de la salsa y, por tanto, consolidó diferentes espacios para la puesta de esta conciencia expresa. Entre todos, la Feria de Cali y el Festival Mundial de Salsa de Cali se consolidaron como eventos anuales para la puesta en escena de obras dancísticas y musicales de salsa caleña, por lo que, se transformaron en espacios lúdicos propicios para la participación de *jugadores*.

*En Cara a cara con la Salsa Caleña: mis reflexiones y experiencias sobre la escena en Cali* (2018) se documenta que la institucionalización de la Feria de Cali generó un espacio estable para la exhibición del baile y la música, lo que tuvo gran relevancia en la consolidación del fenómeno salsero como espectáculo público (Pérez). Del mismo modo, la institucionalización del Festival Mundial de Salsa de Cali generó el mismo tipo de espacio. Por supuesto, la Feria de Cali y el Festival Mundial de Salsa de Cali sirven como ejemplo para ilustrar la puesta en escena de la obra de arte de salsa caleña.

Aquello que danzan los bailarines y lo que miran los espectadores de ambos eventos es la misma cosa, a saber, la esencia de la obra de arte puesta en escena. A pesar de la multiplicidad de obras dancísticas, aquellas que son de salsa caleña, se reconocen como tal, porque su técnica dancística es un rasgo esencial propio de su ser. Según Heidegger, “el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo” (2010, p. 46). Por lo que, en la obra dancística de salsa caleña está fijada la verdad de su ser y esto es lo que se comunica en su autorrepresentación.

Por supuesto, la salsa caleña se caracteriza por la agilidad de pies y la coordinación de la ejecución técnica dancística con la musicalidad de los instrumentos. Esto ordena su rasgo esencial y constituye configuraciones de sentido que necesariamente han de representarse en la obra de arte de salsa caleña. De modo que, aquello que es configurado por el coreógrafo reposa sobre la técnica de la salsa caleña, la cual sirve de modelo para la creación y recreación dancística. Así pues, la configuración del movimiento de vaivén de la obra de arte de salsa caleña necesariamente está dotada de su rasgo esencial, porque a pesar de las diferencias entre una obra y otra, lo que se baila es el mismo género dancístico.

Por supuesto, la salsa caleña adquiere una existencia corpórea cuando es danzada por el bailarín, por lo que, aquello que se manifiesta en la ejecución, representación e interpretación de la obra dancística de este género es su propia esencia. De modo que, toda obra dancística de salsa caleña se realiza en concordancia con su formación, a saber, se representa conforme a la imagen con la que fue creada y se recrea según este mismo modelo. Puesto que, la salsa caleña se autorrepresenta a sí misma sin referencia a otra cosa, las ejecuciones técnicas dancísticas se pueden reconocer como correctas o deformadoras, porque su modelo no está referido a otra cosa diferente de sí.

Con lo anterior, según Preston, “algunas danzas no comunican nada más que a ellas mismas. / Son tan abstractas como la danza puede llegar a ser. / Y, sin embargo, aun ellas comunican algo, / ¿o no?” (2024, p. 31). Aunque en la danza se pudiera hacer mimesis de algo, como representar a algún animal, no necesariamente ha de hacerse, porque puede autorrepresentarse en su propia abstracción, es decir, en su propio ser. Esto es lo que acontece en la salsa caleña. Puesto que, el *juego* del arte supone una verdad que no es determinada por la

conciencia de los *jugadores*, sino que los *jugadores* son determinados por esta verdad, lo que se representa en ellos y lo que comunica la obra de arte no es otra cosa el verdadero ser de la obra.

A diferencia de otras artes escénicas, la danza no se representa conceptual ni lógicamente, sino a través del movimiento del cuerpo, aun así, posee una verdad que es mostrada a los *jugadores*. Puesto que, para realizar su unidad total de sentido, la obra de arte ha de autorrepresentarse, las diferentes formas en que la obra es interpretada por el conjunto bailarín-espectador, son posibilidades de ser de su esencia, porque la representación constituye esencialmente su fin.

Respecto a, los pasos de la salsa caleña, estos reposan sobre una tradición y cultura formada que sirve de modelo para cada nueva recreación. Por supuesto, los pasos son necesarios para la representación de la obra de arte de salsa caleña, porque sirven para configurar el movimiento de vaivén propio de su *juego*. Según, el REGLAMENTO DEL FESTIVAL MUNDIAL DE SALSA DE CALI 2025, en lo que respecta a las categorías de estilo caleño, se menciona que como mínimo se deben ejecutar cinco de los siguientes: “Picocha u Otoniel Pique y Repique, Latino, Punta Talón, Clave Caleña, Carlos Paz, Patinetas, Vuelta Carabalí (semi complicada), Sebastián (o monte adentro)” (2021, p. 61). Por supuesto, estos pasos se mencionan en las categorías de estilo caleño porque son expresiones del rasgo esencial de la salsa caleña y, por tanto, constituyen su sentido y configuran el movimiento de vaivén propio de la obra dancística.

Ciertamente, el reglamento recopila los rasgos esenciales de la salsa caleña como género dancístico con lo siguiente:

Preservación del estilo caleño y calidad Interpretativa: Tradición en el estilo, el cual se debe caracterizar por la velocidad en los pies (pique, repique), el “visaje o chicaneria” la

galantería, pasos básicos caleños, relación y armonía entre la pareja, sus movimientos corporales, figuras, caídas, cadencia y la música. (2025, p. 61)

Por supuesto, la exigencia de realizar al menos cinco de estos pasos se debe a la conservación del estilo caleño y preservación de su sentido. Aunque una obra de arte es distinta de otra y la ejecución dancística de un paso puede ser diferente de otra pese a representar lo mismo, aquello que se imita es el sentido cognitivo de su propio mundo. Por lo que, en la recreación de un paso, por ejemplo, Carlos Paz, aun cuando puede haber diferencias en la ejecución dancística como en la postura de las manos, lo que se da son posibilidades de ser de la misma cosa, en tanto en cuanto que, se representa la esencia y verdad propias del paso. Ciertamente, el paso de salsa caleña y la obra de arte adquiere una existencia corpórea al danzarse, porque sólo así se autorrepresenta. Por lo cual, lo que realiza su totalidad de sentido total es la autorrepresentación.

### **3.7. La imperfectibilidad del espíritu humano como condición de la multiplicidad infinita de ejecuciones dancísticas en la salsa caleña**

Por supuesto, en la puesta en escena, el paso y obra dancística de salsa caleña desvela una verdad cuyo espíritu se autorrepresenta en los *jugadores*. Sin embargo, ¿cómo es posible que un mismo paso u obra dancística haga manifiesto su espíritu en la puesta en escena sin que la autorrepresentación que se da en los *jugadores* resulte diferente de su ser? ¿Por qué hay una multiplicidad infinita de ejecuciones dancísticas, a saber, pasos y obras en la salsa caleña? ¿Por qué es posible crear siempre nuevas ejecuciones dancísticas de salsa caleña que expresan su espíritu? Ciertamente, para ilustrar estas cuestiones, conviene analizar el concepto cristiano de la encarnación formado en la patrística y desarrollado posteriormente en la escolástica, el cual está

directamente relacionado con el misterio de la trinidad, a saber, Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo.

Según Gadamer, la interpretación del misterio de la trinidad “se apoya en la relación humana de hablar y pensar” (2017, p. 503), porque la palabra humana con la que se designa a una cosa esencialmente es igual al pensamiento de esto mismo. Así como, Dios Padre se hace carne en Dios Hijo sin convertirse en otra cosa ni disminuir su ser porque ambos son esencialmente iguales y constituyen una unidad, la palabra interna de la comprensión humana se hace sonido. A saber, el pensamiento humano y la palabra humana son esencialmente iguales, porque el contenido de la comprensión y su exteriorización expresa en el sonido es siempre ya palabra, en tanto en cuanto que, la lingüística es inherente al pensar de las cosas. De modo que, palabra y comprensión tienen una equivalencia ontológica.

Puesto que, el hombre es creado a imagen y semejanza de Dios, posee también una palabra, sin embargo, su palabra no está en él eternamente como sí con Dios, porque su espíritu, al ser creación, es imperfecto y mutable. A diferencia del Espíritu Santo, que es uno, eterno y perfecto; el espíritu humano no tiene una autopresencia completa, única y permanente. Según Gadamer, el espíritu humano es imperfecto y “está disperso en sus referencias a esto o aquello” (2017, p. 510). Por lo cual, no puede expresarse de manera perfecta en una sola palabra, como sí acontece con la palabra divina, porque necesariamente para manifestarse ha de encarnarse en múltiples palabras.

Puesto que, el espíritu humano no abarca de manera inmediata todo lo que sabe, la palabra humana como expresión del pensamiento reproduce la finitud de la comprensión. Respecto a la relación entre palabra y pensamiento, Gadamer dice:

El proceso y surgimiento del pensar no es, pues, un proceso de transformación (motus), no es una transición de la potencia al acto, sino un surgir ut actus ex actu: la palabra no se forma una vez que se ha concluido el conocimiento, hablando en términos escolásticos; una vez que la información del intelecto es cerrada por species, sino que es la realización misma del conocimiento. En esta medida la palabra es simultánea con esta formación (formatio) del intelecto. (Gadamer, 2017, p. 508)

Por lo que, la palabra no es algo diferente al pensamiento, porque la lingüísticidad expresa del pensamiento surge mientras permanece en sí. Ciertamente, el pensamiento no se transforma en palabra, porque esto conllevaría que esencialmente el contenido de lo que se evoca cambie de una cosa a otra. Lo que hay es una vinculación entre el pensamiento y las palabras que lo expresan, a saber, una *emanatio intellectualis*. Por supuesto, la emanación de algo no supone la disminución de su ser respecto a la imagen de la que emana, porque del mismo modo en que Dios Hijo emana del Dios Padre sin perder su equivalencia esencial, la palabra emana del pensamiento.

Por lo cual, la emanación no supone que el pensamiento produzca algo nuevo al realizar su expresión, porque lo que se manifiesta y está presente es el contenido mismo de la comprensión. A saber, las palabras son como un espejo del pensamiento, cuyo reflejo nunca va más allá de la imagen que contiene. Sin embargo, las palabras no son nada por sí mismas, porque sólo tienen una función indicadora y, por tanto, su cualidad de ser está en hacer patente la cosa que se comprende. De modo que, aun cuando las palabras expresan esencialmente el pensamiento, son un accidente de este, porque no contienen el ser en sí en su conjunto, sino que sólo lo reflejan.

Ciertamente, hay una multiplicidad de palabras y todas reflejan fielmente el pensamiento, porque lo que está contenido en ambas cosas es el mismo espíritu humano que comprende. A saber, lo que emana de las palabras y el pensamiento es el propio espíritu. Ciertamente, la expresividad del espíritu humano en palabras es una emanación de su ser. Puesto que, el espíritu humano es imperfecto y, por tanto, necesita de una multiplicidad de palabras para expresarse, se mueve de una palabra a otra con tal de manifestarse. Respecto a la imperfectibilidad del espíritu humano y su movimiento en la multiplicidad de palabras, Gadamer dice:

De este modo el pensamiento hace el camino hacia concepciones siempre nuevas, y en el fondo no es perfectible del todo en ninguna. Su imperfectibilidad tiene como reverso el que constituye positivamente la verdadera infinitud del espíritu, que en un proceso espiritual siempre renovado va más allá de sí mismo y encuentra en ello la libertad para proyectos siempre nuevos. (2017, p. 510-511)

Puesto que, la imperfectibilidad del espíritu humano constituye su infinitud, en tanto en cuanto que, se mueve en una multiplicidad de palabras para manifestarse; siempre da con expresiones lingüísticas que renuevan su ser. A esto se debe la multiplicidad de lenguas en la humanidad, la renovación de las mismas, las diferentes maneras de designar a las cosas, la formación de nuevas palabras. También, la concreción de discursos y conversaciones nuevas.

Respecto al discurso, aunque las palabras se digan una tras de otra, la secuencialidad del discurso sólo es en apariencia una relación temporal, porque el espíritu que se expresa no cambia ni se transforma pese al movimiento del tiempo. Pues, cuando el espíritu humano recurre a la lingüisticidad expresa para manifestarse, la secuencialidad de palabras, todas juntas, expresan la misma cosa, a saber, la esencia del espíritu. En efecto, lo que hay en la secuencialidad de un

discurso es una relación espiritual y la forma en que se ordenan las palabras es la manera en que el espíritu se mueve con tal de hacer manifiesto su ser.

Así como, el espíritu humano recurre a una multiplicidad de palabras para manifestarse, las cuales son una emanación de su ser y, por tanto, no dan con un sentido diferente al propio del espíritu que se expresa, análogamente, en lo que respecta a la ejecución de pasos y obras dancísticas de salsa caleña ocurre exactamente lo mismo. Puesto que, la salsa caleña como género dancístico es una expresión de la tradición y cultura humana, la salsa caleña es de naturaleza humana. Por lo que, necesariamente para hacer manifiesto su espíritu imperfecto, requiere de una multiplicidad de ejecuciones dancísticas que reflejen y hagan patente su ser.

Puesto que, el hacer representativo de los *jugadores* se transforma en la obra dancística y la obra de arte como *juego* es una realidad autónoma, los pasos que conforman a la obra, a saber, su expresividad, no resulta diferente del ser de la obra misma, porque la ejecución dancística refleja perfectamente el espíritu de la salsa caleña al hacer manifiesto su esencia. Por supuesto, la secuencialidad de pasos en una obra dancística de salsa caleña es espiritual y aparentemente temporal, porque el espíritu que se expresa en la obra no se transforma ni disminuye su ser al moverse de un paso a otro para autorrepresentarse, sino que emana en la ejecución dancística que configura su expresividad. De modo que, aun cuando hay una multiplicidad de ejecuciones dancísticas en la salsa caleña, canonizadas o no, todas desvelan el ser de aquello a lo que hacen referencia, en tanto en cuanto que, son emanaciones de su espíritu.

Por lo cual, la imperfectibilidad del espíritu humano y su infinitud es lo que renueva el espíritu de la salsa caleña, en tanto en cuanto que, posibilita la multiplicidad ejecuciones dancísticas siempre nuevas. A la imperfectibilidad del espíritu humano se debe la improvisación,

la formación de los pasos, de las obras dancísticas y, en general, toda expresión dancística en la que se autorrepresenta y manifiesta el espíritu de la salsa caleña.

### 3. Conclusiones

En conclusión, el *juego* es el modo de ser de la obra dancística de salsa caleña, porque lo que se autorrepresenta en la puesta es ella misma sin referencia a otra cosa. Ciertamente, todo paso y obra dancística de la salsa caleña es una emanación de su ser, porque la ejecución dancística es esencialmente igual a la imagen de la que emana. De modo que, aquello que se autorrepresenta y manifiesta en la puesta en escena de la obra dancística de salsa caleña es su propio espíritu. Aunque hay una multiplicidad infinita de ejecuciones dancísticas debido a la imperfectibilidad del espíritu humano, en todas se autorrepresenta la salsa caleña. Por supuesto, la infinitud de la expresividad de la salsa caleña es lo que renueva y actualiza su espíritu.

Pese a que, el espectador y el bailarín están posiciones diferentes y su actividad lúdica es diferente del otro porque, mientras que el bailarín danza la obra, el espectador la mira, no hay distinción entre ambos, porque los dos son *jugadores* y el comportamiento lúdico de ambos está orientado a que el ser de la obra dancística se autorrepresente en ellos desde él mismo cuando se da la puesta en escena. De modo que, en el espectador y el bailarín se manifiesta la salsa caleña.

Por supuesto, la salsa caleña como tradición y cultura es la conciencia expresa del devenir histórico y estético de su espíritu. Por lo cual, la formación es la condición de existencia de la salsa caleña. Sin duda, la formación de la salsa caleña como resultado del devenir histórico y del ascenso del espíritu hacia la generalidad configura, de un lado, la imagen conforme la cual toda expresión dancística ha de formarse y, de otro, el modelo conforme al cual ella misma continúa expresándose en su ser. Puesto que, la salsa caleña se autorrepresenta, toda expresión de

su ser se constituye conforme al rasgo esencial que le es propio, a saber, el visaje, la chicanería, la musicalidad, la galantería, la velocidad y agilidad de pies, entre otros.

Por tal razón, es posible comprender en la puesta en escena el espíritu que es propio de este género dancístico. Por lo cual, aunque el modo de ser de la obra dancística de salsa caleña sea igual al de cualquier otro género, aquello que la diferencia es su rasgo esencial, el cual ha de estar necesariamente referido a la imagen conforme la cual fue formada.

### Referencias Bibliográficas

- Aristóteles. (1994). *Metafísica* (T. Calvo Martínez, Trad.). Gredos.
- Astobiza, A. M. (2016). *Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, (68). <https://doi.org/10.6018/daimon/268861>
- Gadamer, H.-G. (2017). *Verdad y método* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trads.). Ediciones Sígueme.
- Hecker, T. (2012). *Dengue en salsa* [Documental]. Estudios Takeshima. <https://youtu.be/u02PdgMx01Q>
- Heidegger, M. (2010). *Caminos del bosque*. Alianza Editorial.
- Manuel, V. M. (2021). *Coreoteca: Un archivo de filosofía de la danza*. Ediciones Complutense.
- Pagola Martínez, H. (2016). *La danza. ¿Comprensión y comunicación a través del cuerpo en movimiento?* *Brocar*, 40, 269–293. <https://doi.org/10.18172/brocar.3251>
- Pérez, A. L. (2018). *Cara a cara con la salsa caleña: Mis reflexiones y experiencias sobre la escena en Cali* (Publication No. 10959552) [Master's thesis, Bowling Green State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/cara-con-la-salsa-caleña-mis-reflexiones-y/docview/2099204116>
- Preston-Dunlop, V. (2024). *Una mirada a la danza: La coreografía vista desde una perspectiva coreológica*. Bonilla Artigas Editores.
- Secretaría de Cultura de Santiago de Cali. (2025). *Reglamento Festival Mundial de Salsa de Cali 2025*. Alcaldía de Santiago de Cali. <https://www.cali.gov.co>

Waxer, L. A. (1998). *Cali pachanguero: A social history of salsa in a Colombian city* (Publication No. NQ37034) [Doctoral dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign]. ProQuest Dissertations & Theses Global.