



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Salsa Nómada

Escena musical,ailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona

Alba Marina González Smeja

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Salsa Nómada
Escena musical, bailable e itinerante
de la salsa brava en Barcelona

Alba Marina González Smeja
Director: Dr. Manuel Delgado Ruiz

Tesi Doctoral
Programa de Doctorat en Estudis Avançats en Antropologia Social
Departament d'Antropologia Cultural i d'Historia d'Amèrica i Àfrica
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Novembre, 2015

Ilustración portada: Pablo Riesco “Kalaka”

Diseño técnico portada: Rafael Reyes Torres

Salsa Nómada
Escena musical, bailable e itinerante
de la salsa brava en Barcelona

Alba Marina González Smeja
Tesi doctoral
Director: Manuel Delgado Ruiz

Programa de Doctorat en Estudis Avançats en Antropologia Social
Departament d'Antropologia Cultural i d'Història d'Amèrica i Àfrica
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Novembre, 2015

*A Rosa Alba,
mi mamá*

Resumen

Esta tesis es un estudio etnográfico sobre la escena de la salsa brava en Barcelona, el mismo parte de la idea de que existen varios escenarios salseros y sociabilidades que los caracterizan en la capital catalana lo cual conduce al análisis específico de uno de éstos. La investigación se centra en la composición, funcionamiento y significación de una escena especializada en lo que se concibe como salsa brava, dura, vieja, original, etc. A partir de esta delimitación, se realiza una especie de inventario de las prácticas musicales y bailables que devienen del gusto por la salsa originada en Nueva York a partir de los años 1960 y se detiene en el análisis de caso de una sesión festiva barcelonesa. El período analizado abarca prácticamente una década de los años 2000 e incluye la propia experiencia en el estudio a través del reconocimiento de un personaje que vive la escena y de otro que la analiza. Esta especie de experimento metodológico ha contribuido en dar cuenta que el fenómeno salsero en Barcelona no es exclusivo de la población latinoamericana, que éste contempla conflictos entre clases sociales y no depende necesariamente de un espacio concebido para escenificarse. En total la tesis comprende ocho capítulos: introductorio, teórico, metodológico, histórico, panorámico etnográfico, etnográfico específico, reflexivo final y bibliográfico.

Abstract

This thesis is an ethnographic study of the Salsa scene in Barcelona, that starts from the idea that there exists several Salsa scenes and sociabilities in the Catalan capital, analysing specifically one of these. The research focuses on the composition, function and significance of a specialized Salsa scene defined as "brave", "though", old and original. From this definition, it realizes a kind of inventory of musical and dance practices that originated from the taste of the Salsa originated in the 1960s New York through the analysis of one of Barcelona's festive Salsa Brava session. The period analysed covers almost the first decade of the 2000s and includes the own experience in the study through the recognition of a character who lives the scene and another that analyses it. This kind of methodological experiment has contributed to realize that the Salsa phenomenon in Barcelona is not unique to the Latin American population, that it provides classes conflicts and does not necessarily depend on a space to be staged. In total, the thesis includes eight chapters: introductory, theoretical, methodological, historical, ethnographic, ethnologic, reflexive and bibliographic.

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de Ilustraciones	11
1. INTRODUCCIÓN	13
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	23
2.1 Lo nómada en la música: breve preámbulo	23
2.1.1 Gustos y consumo: capitales y personalización	25
2.1.2 Escena musical: prácticas y relevancia social de la música	34
2.1.3 Baile: espacios, formas y lenguajes.....	38
2.1.4 Del camino transitado: estudios salseros y afines	43
2.1.4.1 América.....	43
2.1.4.2 Europa.....	47
2.1.4.3 Barcelona	49
3. MARCO METODOLÓGICO	53
3.1 Etnografía y auto-etnografía	53
3.2 Un ensayo de “otra” etnografía	58
3.3 El escenario de la otredad	61
3.4 El efecto balanza: vivencia y significación.....	66
4. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA SALSA	71
4.1 Historia de la salsa en Nueva York	72
4.1.1 Desubicación territorial: motor creativo y sugestivo.....	72
4.1.2 Sentido estético de un enclavamiento musical yailable	76
4.1.3 Gustos y consumos salseros internacionales	80
4.1.3.1 Estilos musicales.....	80
4.1.3.2 Estilosailables	89
4.2 Acogida de la salsa en Barcelona	93
4.2.1 Década 1970 y 1980: recepción incipiente de estilos musicales	93
4.2.2 Década 1990 y 2000: eclosión de estilos musicales yailables	97
4.3 Barcelona y sus escenas salseras: sociabilidades	102
4.3.1 Escena gitana-catalana: afición salsera y fusión rumbera	102
4.3.2 Escena del <i>cubaneo</i> : rutas y estereotipos	106
4.3.3 Escena académicaailable: estructura e internacionalización	109
4.3.4 Escena Latina: diferencia y reafirmación	112
4.3.5 Salsa brava: autenticidad y alternatividad	116

4.4 Orígenes y desarrollo de la salsa: apuntes analíticos	119
5. ESCENA DE LA SALSA BRAVA: SOCIABILIDAD, INTERACCIÓN Y RITUALIDAD.....	125
5.1 Funciones y escenarios itinerantes	126
5.1.1 Desdoblamiento espacial y aparición de sesiones festivas	126
5.2 Cara A y B: agrupaciones musicales	136
5.2.1 Cara A: cooperativismo.....	137
5.2.2 Cara B: competitividad.....	144
5.3 Más que bailar, escuchar: programaciones y actividad comercial	151
5.3.1 “Oye lo que te conviene”	151
5.3.1.1 Encuentro de melómanos.....	151
5.3.1.2 En sintonía: programas y emisoras de radios	155
5.3.1.3 Sibaritismo o intelectualidad salsera.....	159
5.3.2 Ocio nocturno localizado: bares musicales	162
5.4 Enseñar académicamente lo aprendido en la calle: tres casos	167
5.4.1 Bailando al son del Caribe	168
5.4.2 Salsa Candela	173
5.5.3 Salsa La Patata Brava.....	177
5.5 Salsa brava en escena: apuntes finales.....	181
6. ENTREN QUE CABEN 100: MARCANDO NUEVAS TENDENCIAS FESTIVAS EN LA ESCENA SALSERA BRAVA.....	187
6.1 Primera aproximación a la fiesta	188
6.1.1 De lo conocido a lo “desconocido”	189
6.1.2 Etimología y orígenes	191
6.1.3 La itinerancia como forma de ser y de reconocer.....	193
6.1.4 Mecanismos promocionales	194
6.2 El binomio imperfecto: conceptos musicales y económicos.....	197
6.2.1 El autor y la idea principal	197
6.2.2 La taquilla ajustada a tiempos y espacios.....	201
6.3 La función itinerante	204
6.3.1 I escenario: Poble Sec I y II	205
6.3.2 II escenario: El Raval	208
6.3.4 III escenario: Poble Nou.....	211
6.3.5 IV escenario: Gòtic	213
6.4 Los personajes en tres actos	214
6.4.1 I acto: principales	214

6.4.2 II acto: secundarios	217
6.4.3 III acto: revelación	221
6.5 Irrupción de la mujer y apoteosis de un teatro vivido _____	224
6.5.1 Control musical: intentos fallidos y equipo logrado.....	225
6.5.2. La re-creación de un personaje: caracterización y escenografía	229
6.5.3 Noche de brujas: tensiones y clarividencias de la sesión musical	230
6.5 <i>Entren que caben 100</i>: apuntes finales _____	235
7. REFLEXIONES FINALES	241
8. REFERENCIAS CITADAS.....	253
8. 1 Bibliografía _____	253
8.2 Otras fuentes _____	267
8.2.1 Discografía	267
8.2.2 Hemerografía (y publicaciones varias).....	267
8.2.3 Videografía.....	270
8.2.4 Webgrafía.....	270
8.3 Testimonios _____	273
8.3.1 Conversaciones informales y diarios personales	273
8.3.2 Entrevistas	274

Tabla de Ilustraciones

Figura 1: Ilustración del personaje <i>Madame Kalalú</i> , 2011. Autor: “Kalaka”	68
Figura 2: Imagen del video <i>Our Latin Thing (Nuestra Cosa)</i> Fuente: Digitalización de un fragmento de la filmografía.....	77
Figura 3: Caratula del CD <i>Ponte Duro The Fania All Stars Story</i> . Fuente: Digitalización de la portada del disco.....	82
Figura 4: Caratula del CD <i>Tranquilo</i> de Frankie Ruiz. Fuente: Digitalización de la portada del disco.	86
Figura 5: Caratula del CD <i>Génesis</i> de Luis Enrique. Fuente: Digitalización de la portada del disco.	86
Figura 6: <i>Flyer</i> de Escuela de baile Adrian y Anita. Fuente: propia.....	110
Figura 7: <i>Flyer</i> de Discoteca latina. Fuente propia.....	115
Figura 8: <i>Flyer</i> de taller de baile de salsa brava. Fuente: propia	118
Figura 9: A la derecha ex-entrada física de <i>Para mi gente</i> (horario vespertino), 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.	127
Figura 10: Control de decibelios durante concierto internacional en Antilla, 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.	140
Figura 11: Niños asistentes a la 1ra. edición de Salsa y Latin Jazz Festival en el <i>Poble Espanyol</i> 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.....	150
Figura 12: Encuentro de melómanos con presencia de mujeres y rejuvenecida, 2010. Foto: Alba Marina González Smeja.	1544
Figura 13: Tertulia salsera en Cincómonos espai d'art, 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.....	161
Figura 14: Exhibición de baile en Cincómonos espai d'art, 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.....	161
Figura 15: Sesión de “Escucha Afro-latina” a cargo de <i>Joaco</i> y <i>Madame Kalalú</i> en Espai Jove Boca Nord, 2009. Foto: Alba Marina González Smeja.....	172
Figura 16: Clases de baile de Salsa brava en RAI, 2010. Foto: Alba Marina González Smeja.	179
Figura 17: <i>Flyer</i> de <i>Entren que caben 100</i> , 2010.-Autor: Luis Mendoza. Fuente: Cortesía digitalizada de <i>Merey</i>	195
Figura 18: DJs en plena faena, 2010. Fuente: Cortesía de <i>Merey</i>	200
Figura 19: Nuevas formas de baile en <i>Entren que caben 100</i> , 2011. Foto: Alba Marina González Smeja.....	224
Figura 20: De izquierda a derecha <i>Merey</i> , <i>Timber</i> , <i>Mamacity</i> y <i>Madame Kalalú</i> , 2011.Fuente: Cortesía de <i>Merey</i>	234

*Para componer un son
se necesita un motivo
y un tema constructivo
y también inspiración.¹*

1. INTRODUCCIÓN

En Barcelona la salsa brava se suele asociar a las patatas, y pese a que la vinculación produce risas, desconcierto y asombro, en tanto tema de investigación, existen aspectos comunes entre ambas. En ciudades como Caracas la salsa brava es un estilo musical conocido y recurrente en el gusto de buena parte de su gentilicio. En Barcelona las patatas bravas son un plato típico y recurrente en la gastronomía de ésta y otras ciudades del Estado español, cuyo adjetivo diferenciador proviene del sabor picante de la salsa variada que lo acompaña (alioli, rosa, carne, etc.). En el caso musical, la braveza hace alusión a la rabia y la irreverencia del contexto social en el que nace una música cuyo adjetivo metafórico puede ser también, entre otros, picante, y siendo más concreta, picante a base de variados ingredientes (más y menos comerciales, bailables, literarios, etc.).²

Cuando comencé esta investigación, pensaba que el ambiente de la salsa brava en Barcelona era parte de una cierta especie en extinción, excluida de la actual moda salsera. Una moda yuxtapuesta a la idea que tenía de la salsa como forma de grito de la población latina en Nueva York expandido, especialmente, por otras regiones de

1 Tema: “Así se compone son”. Intérprete: Ismael Miranda. Año: 1973.

2 Si en esta aproximación al fenómeno salsero en Barcelona he optado por usar el término salsa brava y no música caribeña o música latina, es porque la primera debe ser entendida en su macro configuración: hispana, francesa e inglesa, mientras la segunda suele entenderse principalmente como del Caribe hispano englobando diferentes tipologías como el merengue, la bachata, la cumbia, la salsa, etc. Así pues, la elección de la terminología salsa brava, por un lado, intenta ser coherente con el modo como un grupo de personas seguidoras de la expresión salsera se identifican con un tipo muy concreto de salsa y, por el otro, encarna la obsesión de la disciplina antropológica por lo específico y, no obstante, generador de generalidades.

América y Europa³. A su vez, notaba que su fuerza en la urbe barcelonesa, era comedia y opacada por otros estilos de salsa mejor acoplados a las condiciones espaciales y temporales, es decir, a un tipo de oferta y demanda que limitaba la existencia de espacios de difusión de la salsa brava, y que la condenaba a itinerar. Finalmente, y quizás nunca mejor dicho, he tenido que desdoblarme o bien deshacerme y replantearme la idea romántica y contestataria que durante mucho tiempo tuve sobre la salsa y, además, hacerlo teniendo como principal escenario de análisis a la Barcelona salsaera.

Geográficamente ha sido la capital catalana, y no otro lugar, el centro de mi mirada etnográfica porque es aquí donde he residido por más de una década y donde he podido realizar mi etnografía bajo un aprendizaje fundamental: la antropología de “los otros” es también la antropología de uno/a misma, por tanto, en cualquier lugar al que se vaya puede emerger el trabajo antropológico. En este proceso de reconocimiento ha sido vital, primero, el encuentro con el bagaje de Manuel Delgado y, segundo, la aportación indirecta de Fernando Giobellina Brumana. Ambos antropólogos me hicieron problematizar cuestiones del ejercicio de la disciplina desconocidas hasta entonces para mí, entre otras cosas, tomando en consideración que mi formación de grado y postgrado ha sido sociológica.

De la mano de ambos mentores conocí la obra de Michel Leiris, Alfred Métraux, Ernesto di Martino, entre otros hacedores de etnografía, que siempre valoraron la subjetividad de la persona que investiga, que no se dejaron confundir por el espejismo o la mal entendida objetividad, y quienes dejaron un importante legado metodológico, aunque en algunos espacios antropológicos y asociados a la disciplina hablar de ellos y de esta parte de su obra resulte, cuanto menos, exótico. Esta última y reciente valoración recibida sobre mis influencias, así como de lo que ha terminado siendo mi experimento metodológico, me ha invitado a insistir sobre lo siguiente: “Nuestra disciplina no puede ya mantenerse en su ghetto inicial (‘los primitivos’, ‘otras culturas’). La alteridad característica de estas cuestiones es el real campo de la Antropología, aun cuando su accionar no se despliegue en tierras lejanas, sino en las más cercanas. Si tiene sentido hablar de ‘objeto’, hay que verlo en la instancia en la que nosotros somos otros, el Inconsciente” (Giobellina 2003: 44).

Así pues, el hecho de que cuando miramos a otro/a lo hacemos bajo nuestra propia mirada (inconsciente) es refrendada, de alguna manera, por argumentos de Ricardo Piglia que Fernando Giobellina utiliza como parte de la dedicatoria de uno de

³ El término latino se ha usado con cierto resquemor. Originalmente, éste ha sido empleado en Estados Unidos para diferenciar a la cultura anglosajona de la latina, bajo esta herencia se ha utilizado en Barcelona para aludir a poblaciones extranjeras, escenas musicales y agentes, de dichas escenas, de origen latinoamericano. En lo que a salsa se refiere, quizás la definición más correcta sería alusiva a la cultura proveniente del Caribe hispano o influenciado por esta cultura, no obstante, por temas de comodidad y, sobre todo, coherencia argumentativa se ha optado por lo latino.

sus textos: “En este universo, donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo” (Piglia 2005). A esta frase lapidante, tímidamente, quizás se podría añadir que habría que leer más a los clásicos de la antropología y la sociología e incluso a algunos de sus intérpretes, sobre todo aquellos que, por alguna extraña razón, es difícil conseguirlos en las bibliotecas de importantes universidades, por no decir que cuando se encuentran siempre están disponibles, suelen haber únicos ejemplares y pueden ser consultados fuera de la biblioteca, es decir, no hacen parte de la bibliografía obligada, de moda y excluida de préstamos externos.

Quizás, en parte, por esta razón que haya pasado prácticamente una década desde que pregunté en espacios académicos, más no antropológicos, si sería posible incorporar mi experiencia en la investigación hasta hallar, no sólo una respuesta afirmativa, sino lo suficientemente seductora como para terminar trabajando con autores que han planteado interesantes cuestiones sobre el tema, sin ser sometidos a mucha publicidad. Actualmente la moda, son los estudios temáticos (étnicos, culturales, post-coloniales, etc.) basados en la transición de lo social a lo cultural propia del pensamiento postmoderno.

Bien, sin desmeritar el esfuerzo de algunas personas que hacen parte de estas nuevas corrientes, el problema que veo de fondo es como el funcionamiento académico, en éste y muchos sentidos, muestra cierto parentesco al de una fábrica productora de conocimiento o más bien empresa -el término fábrica parece de otra época- que necesita renovarse, ser atractiva y competitiva. Debido a estar tan concentrada en su nueva misión, la empresa académica descataloga a viejos saberes, a la vez que no da la posibilidad u obstaculiza la creación de un nuevo conocimiento bajo viejos preceptos, en la medida, que no se le da visibilidad equilibrada a lo viejo y lo “nuevo” y/o se excluye a personas de la academia que quizás pudieran aprovechar mejor la oportunidad, respecto a quienes suelen ser parte de ésta y otras élites.

Si en algún momento llego a ser reiterativa con este asunto es por tanto de lo vivido, sobre todo, en la última etapa del doctorado, así como por el hecho de que esta tesis pretende ser una especie de tributo al contexto en el que nace la salsa entre otras cosas porque: “El éxito comercial y la popularidad internacional de lo que llegó a llamarse salsa parece haber eclipsado sus comunidades bases, las raíces de sus inicios” (Martínez y Singer 2008). El homenaje, entonces, es a esas formas de vivir o de sobrevivir subyacentes en los barrios latinos de Nueva York y de otras urbes latinoamericanas que han hecho de la música y el baile su mundo aunque -para ello- me centre en otros mundos.

Así pues, esta tesis analiza los significados del gusto salsero bravo en Barcelona, y la manera como éste es representado en diferentes espacios, en su mayoría, efímeros y no por ello desprovistos de una potente carga simbólica. Para su comprensión, ha

requerido, teóricamente, lecturas y sobre todo relecturas de autores como Pierre Bourdieu, Claude Grignon, Jean Claude Passeron y Jean Baudrillard, como principales clásicos, entre otras, de la teoría de la distinción, de las genealogías del poder y del consumo, respectivamente. Éstas han servido de base para entender cuestiones específicas al uso y función de músicas populares urbanas a través de teorías etnomusicológicas e incluso de los estudios culturales. Básicamente lo que quiero decir con esto es que conceptos como escenas musicales (y valoraciones como auténtico y alternativo), relevancia social de la música, ganan en significados si se ubican dentro de una plataforma más amplia e interrelacionada, en este caso, con lo social (clases sociales), político (formas de dominación) y económico (rentabilización de los bienes de consumo). De allí, una especie de nomadismo que conecta a la especificidad musical con la generalidad social, haciendo parte del punto inicial de la estructura de esta tesis concerniente a los referentes teóricos.

Si bien lo alusivo al método contempla también construcciones teóricas, éste se circunscribe en el tercer capítulo de una investigación donde me he asumido como otra integrante de la cultura investigada. Después de años de nomadismo virtual y afectivo o bien de buscar la salsa brava en Caracas, me di cuenta que esa escena musical existía en Barcelona, incluso que formaba parte de ella, pero no lo sabía. Cuando empecé a satisfacer, conscientemente, mi demanda en mi aquí y ahora, caí en cuenta que pese a que otras escenas salseras predominaban, siempre terminaba mostrando predilección por un tipo de espacios y no otros y que, por supuesto, yo no era la única. Además, en estos lugares solía encontrar a personas con tanta devoción por la salsa brava y músicas afines que habían institucionalizado formas de darse a conocer en la escena con las que le rendían tributo al cancionero salsero, a sus personajes y a la expresión en general, o que simplemente usaban un apodo y que incluso sin éste, solían hacerse de una personalidad o un rol muy distinto al desempeñado fuera de escena.

De este modo, conocí, bailé y compartí con figuras como *El Molestoso*, *Mamá Inés*, *Peruchín* e incluso con gente a la que, igual que yo, las hice de un nombre después de darme cuenta que el desdoblamiento no era, en lo absoluto, inocente⁴. El mío fue *Madame Kalalú*, título de una canción, y pese a que empecé a darme a conocer así durante mi última faceta en la escena salsera (DJ performática) y, en cierta medida exterior a ésta, siempre existí como otra aunque no tuviese el nombre ni la caracterización, pero sí un rol que ejercía cuando entraba a la escena salsera y pasaba a

⁴ En este trabajo las *cursivas* han sido usadas para señalar palabras en otro idioma y del *argot* salsero, así como en producciones discográficas, nombres de sesiones festivas, actividades que hacen parte de asociaciones culturales, programación radiofónica y televisiva. Asimismo, se ha utilizado en el nombre y testimonios de personajes de la escena salsera y, conjuntamente, en fragmentos de canciones.

ser la bailadora, la promotora, la DJ, incluso la que investigaba la salsa no obstante, ha sido muy distinto experimentar la tarea investigativa estando dentro y fuera de escena.

El conjunto de estos pormenores, tanto en la teoría como en la práctica, hacen parte de la metodología de la investigación o bien de un ensayo derivado de una historia de vida académica fallida, así como de un aparato teórico etnográfico y, sobre todo, auto-etnográfico explícito e implícito, este último presente en la etnografía canónica, así como originaria y proveniente de la escuela francesa de los años 1930 que ha llegado a ser denominada como “antropología surrealista” (Clifford 1995, Thompson 1995). Aquella que para Fernando Giobellina se le mal llamó de ese modo en un acto de “oportuna -u oportunista-aproximación literaria. Pienso que, por el contrario, es exactamente la ruptura definitiva con el surrealismo lo que permite a Leiris acceder a la etnografía” (2005: 35). Lejos de este debate, el nombre que le daría a esta antropología sería el de maldita por ser una vanguardia, actualmente, desterrada de muchos espacios académicos y que, no obstante, me ha permitido hacer uso particular de técnicas de investigación habituales como diarios de campo, entrevistas, observación participante, documentación bibliográfica, entre otras.

Ahora bien, el cuarto capítulo de la investigación está dedicado a cuestiones no menos convulsionadas que las anteriores. Se trata de finales de los años 1960, tiempos de “descolonización progresiva del África, incremento de la guerra de Vietnam y el enrolamiento de latinoamericanos en la misma, bloqueo de los Estados Unidos a Cuba [...] delimitación por el equilibrio nuclear de áreas de influencia de las grandes potencias y su carrera onerosa y desesperada por el espacio sideral” (Pagano 1993:12). Época de importantes sucesos, del derrumbe de la idea del progreso y de un sueño: el *American way of live*.

Durante décadas, clases trabajadoras de diversos países se trasladaron a los Estados Unidos y, en este caso, a la ciudad de Nueva York en busca de mejores condiciones de vida. Entre éstas caben citar dos procedencias paradigmáticas por su relación con el país de acogida, a la vez que claves en el origen de la salsa: Puerto Rico y Cuba. Así pues, la primera parte del capítulo histórico está dedicado a la banda sonora de un desarraigo, convertido en mercancía musical, entre otras cosas, a través de la asignación del nombre de salsa a la expresión y, posteriormente, salsa brava a lo que ha terminado siendo un estilo salsero, musicalmente, diferenciado del romántico, erótico, consciente, etc. y, en loailable, diferente al casino y la línea. Todos estos explicados e incorporados en Barcelona prácticamente en el mismo momento de su gestación. Esto último se puede apreciar en la segunda parte del capítulo.

La historia de la salsa en Nueva York y luego en Barcelona, hace que esta última ciudad parezca tener -en lo musical- más que ver con algunas ciudades del Caribe que éstas últimas con ciudades andinas de América Latina. Si bien la salsa brava en

Barcelona es, primeramente, acogida por sectores muy concretos de su población, este fenómeno en parte da cuenta del siguiente y simbólico titular de prensa, extraído de una entrevista al periodista musical Diego Manrique, “En España gustaba la música latina hasta que se instalaron los inmigrantes”, y luego remata: “Vamos a ser sinceros: nos gustaba (cierta parte de) la música latina cuando no vivían latinos en España. Al instalarse aquí, rompieron la imagen idílica que teníamos respecto a la música que les correspondía. En realidad, escuchaban unos ritmos más zafios, unas letras más sentimentales, con unos locutores altisonantes. Si lo piensas, las únicas músicas latinas que sobreviven a ese desprecio son las cubanas” (Manrique en Lenore 2013).

Esta parte minúscula de la entrevista, dedicada a las músicas latinas, alude a lo que en la tercera parte de este capítulo termino llamando escenas salseras en Barcelona. La cierta parte de la música latina que les gustaba, es la escena de la salsa brava (y afines); los ritmos más zafios, letras sentimentales y locutores altisonantes, es la escena latina; y las cubanas, corresponden en parte a la escena del cubaneo. El resto vino o se afianzó después con la moda de la salsa bailable y la conformación de una escena académico bailable, e incluso coincide en los inicios con un fenómeno menos evidente, y por ello más difícil y confuso de percibir: la escena gitana-catalana.

El quinto capítulo de esta tesis está dedicado a la escena de la salsa brava a través del inventario y análisis de diferentes formas de representación más y menos bailables y, en buena medida, el mismo gusto por “una cierta parte” de la música latina expresado, entre otras cosas, en el contenido de convocatorias como las siguientes⁵:

Sólo para gourmets exigentes y criollos (se ruega no reenviar a nadie. No queremos intrusos y sordos). Si quieres sentirte como en una rumbita casera del Caribe. De 9 a 11:30 Buffette Libre. De 11:30 a 2.30 Salsa Brava y Latin Flavor con Manisero, El Molestoso, Chronico y Mr. Lopinsky ⁶ .
--

Esta manera de separar lo exigente, lo criollo y lo sordo, entre otras categorías, de lo que no lo es, es una cuestión recurrente en la escena salvo en casos de necesidad acuciosa de rentabilizar el producto salsero ofrecido. Con lo cual el capítulo es una especie de mapeo del tipo de eventos y propuestas más o menos alternativas (sesiones festivas, agrupaciones musicales, clases de baile, así como programación y espacios destinados a la melomanía, reflexión y ocio nocturno) y la manera en que, fundamentalmente, las primeras (o más) adquieren un sentido temporal, y las segundas

⁵ Identificada a través de un recuadro que ha sido usado, en todo el trabajo, para señalar promociones y argumentos textuales extraídos de correos electrónicos, páginas web y redes sociales; estos últimos, por demás, homogeneizados a través del servicio de reducción de URL *bitly*.

⁶ Esta información es verificada después de su publicación (*El Molestoso*, comunicación personal, 14 de abril de 2010).

(o menos) establecen alianzas con otras escenas salseras y extra-salseras para mantenerse a flote en un mercado reducido y competitivo.

Después de esta especie de geografía de la salsa brava en Barcelona la atención recae en una las áreas detectadas de mayor afluencia a través de un caso particular: *Entren que caben 100*. Con lo cual, el sexto y último capítulo de desarrollo de esta tesis, se centra en analizar el funcionamiento de dicha sesión festiva y, concretamente, la manera cómo surge, se promueve, llega al oído y sobre todo al cuerpo de la afición salsera conocida en el capítulo anterior, así como de nuevos sectores que se van integrando a la escena incorporándole nuevas variaciones a viejas significaciones. Asimismo, alude a estrategias de sobrevivencia legal, al desarrollo itinerante y con predilección por un cierto tipo de ubicación, así como a la dificultad y simbolismo de que algunas mujeres, de forma ocasional, ejerzan roles que suelen recaer en los hombres lo cual, y entre otras cosas, enuncia una problemática de alcance general a toda la escena que tiene que ver con las trampas de ser otro/a.

Y como “Todo tiene su final”⁷, título de una canción famosa recurrentemente usada en la escena salsera para el cierre musical de las fiestas, así como de conversaciones, textos, etc., el séptimo capítulo ha sido dedicado a algunas reflexiones finales, y el octavo, al conjunto de referencias citadas.

A modo de epílogo de esta introducción cabe agregar que debido a la estrategia metodológica empleada, su particularidad, así como la cierta ilegalidad practicada por quienes llegan a gestionar locales donde se hacen sesiones salseras, he optado por mantener el nombre de éstos en el anonimato. Además, he elegido escribir el desarrollo de la investigación (teoría, metodología y etnografía) en tiempo presente para intentar que la persona lectora se sienta parte de cada uno de los momentos y lugares referidos y para otorgarle al estudio el sentido de contemporaneidad propio de una escena que, desde que se conoce, ha experimentado cambios más de formas que de contenidos. Asimismo, he escrito en tercera persona para afianzar el hecho que *Madame Kalalú* y quien la analiza son personajes distintos o bien parecen hacer parte de un matrimonio con tiempo de caducidad. Y por último, he intentado evitar la utilización de un lenguaje sexista, aunque en momentos en los que la presencia masculina es predominante he optado por afianzarla a través del uso de términos como: *músicos, gitanos, melómanos*, entre otros.

* * * * *

7 Las comillas han sido usadas para títulos de canciones, nombre de programas de radio y eventos organizados por colectivos e instituciones culturales. Además, para asuntos convencionales como palabras, citas y testimonios textuales, así como términos cuestionados.

Muchas veces me he sentido un tanto interpelada cuando se me pregunta cómo ha sido financiada mi investigación, así como el tiempo que ha llevado su realización. Cuando llegué a Barcelona lo hice gracias a una ayuda que recibí del Centro de Investigaciones Científicas y Humanísticas (CDCH) de la Universidad Central de Venezuela (UCV), premio obtenido a través de una mención honorífica en mi carrera de socióloga. Este beneficio económico era una ayuda y no una beca, con lo cual tuve que buscar otros medios para complementarla al decidir usarla cursando estudios en el extranjero, así que, después de un intento fallido por obtener otra beca (AECI), comencé una aventura, entre otras cosas, afianzada en el desconocimiento del funcionamiento del extraño mundo de las becas.

En un principio pensaba que la realización de trámites burocráticos, aunados a la tenencia de un modo de vida austero, y la posibilidad de trabajar dando clases de salsa, sería suficiente para complementar la ayuda del CDCH pero, entre otras cosas, sucedió que en febrero de 2002, debido a la situación política venezolana (paro petrolero, golpe de estado, etc.), se implementó un control de cambio a la divisa extranjera y, mientras éste se consolidó, a quienes residíamos en el exterior nos fue imposible recibir dinero proveniente de Venezuela (aproximadamente por seis meses) esto sin mencionar que este control vino acompañado de una devaluación de la moneda y que la ayuda asignada fue suspendida (2004) arbitrariamente del reglamento universitario teniendo efectos retroactivos, lo cual fungió como justificante para que el Ministerio de Educación de Venezuela me otorgara una ayuda, puntual e insuficiente, destinada a terminar el doctorado en sociología que había emprendido en la Universitat de Barcelona (2001).

Así pues, la imberbe idea de hacer una tesis sobre la salsa se mezcló con la necesidad económica y personal de hacer vida salsera o bien de invertir una importante cuota de tiempo a la enseñanza y a otras labores relacionadas con esta músicaailable, entre otros oficios entre los que finalmente cabe destacar una beca de colaboración en la Universitat de Barcelona donde he prestado servicios bibliotecarios y secretariales en el Edifici Històric y en la Facultat de Geografia i Història, respectivamente.

Cabe decir también que la premura con la que tuve que usar la ayuda del CDCH, debido a su corta vigencia, me hizo iniciar un camino para el que no estaba, ampliamente, preparada o bien que no llegó a ser tal sino hasta cuando cumplí requisitos previos (consolidación de mi carrera como socióloga: DEA; formación preparatoria para el máster en antropología: cambio e inmersión en el programa de antropología; y sobre todo vinculación con grupos externos de etnomusicología, etc.), quemé otras etapas (artísticas, políticas y personales) y encontré mecanismos económicos alternos, para realizar una investigación doctoral que ha terminado siendo en un programa de doctorado distinto al inicial, lo cual ha demandado un tiempo extra no sólo para la

transición del campo sociológico al antropológico, sino también de la antropología a un cierto tipo de antropología.

El tiempo, las etapas y, finalmente, la manera como he realizado esta tesis hace que buena parte del agradecimiento recaiga en el grupo de personas vinculadas a la salsa que me proporcionaron información para éste y los otros trabajos que el mismo contempla. Muchas de estas personas probablemente habrán olvidado lo que estaba haciendo, otras se sorprenderán del giro y/o de los resultados. En este sentido, debo confesar que me ha despertado un cierta preocupación saber lo que podrían pensar de mi mirada como investigadora, en cualquier caso, he intentado ser lo más respetuosa posible con lo publicado académicamente. Ser parte de lo que estaba investigando me ha hecho poseedora de una información privilegiada pero también de un reto que espero haber superado.

Antropológicamente, esta tesis ha sido posible gracias al conocimiento y sobre todo la confianza otorgada por Manuel Delgado. Cuando finalmente hallé el tema de investigación y la madurez para iniciar el doctorado (2010 aproximadamente), encontré también a Manel e inicié un camino que creo él ya había visionado. No obstante, nuestras primeras tutorías fueron especie de sismos, prácticamente me quedaba sin entender nada, me tomaba tiempo recuperarme y empezar a descifrar toda la información que me suministraba. Al día de hoy sólo espero no haberlo defraudado. Pasada la etapa del proceso de limpieza y levantamiento de los escombros del terremoto mental, apareció alguien cuya misión ha sido afectiva y reparadora de otro tipo de sismos pero también académica. Gracias a las lecturas, intercambios y aportaciones de Fabien Van Geert (UB) la tesis se nutrió de forma, coherencia y orden. Creo que a Manel y Fabien les debo palabras y también un cariño que nunca pensé sentiría por la antropología y por la academia o por una vertiente de ambas.

De manera colateral debo agradecer a diferentes espacios académicos de los que, en mayor y menor medida, esta tesis se vio retroalimentada y los siguientes (en orden cronológico): Ciudad Sonora. Grupo de investigación socio-acústica del Institut Català d'Antropologia (actualmente inactivo); Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI) de la Fundación CIDOB; Jove Associació de Musicologia (JAM), vinculada a la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); Grup de Recerca en Exclusió i Control Socials (GRECS) de la Universitat de Barcelona (UB); Observatori d' Antropologia del conflicte Urbà (OACU); Grup de Investigació en Místiques i Heterodoxias (GREHMER), y Grup de Recerca en Antropologia i Pràctiques Artístiques (GRAPA).

Del primero de estos grupos quiero agradecer, muy especialmente, a Iñigo Sánchez, actualmente de la Universidade Nova de Lisboa, por todo el apoyo, la paciencia y por ser una de las primeras personas que legitimó, en cierta medida junto a

Mónica Degen de la Brunel University London, el hecho de que mi experiencia pudiera hacer parte del estudio, y a partir de aquí pudiese desarrollar lo que para mí fue el máster simbólico en antropología (2008-2010) que me permitió luego ingresar al doctorado. En este sentido, lo que realicé antes (2004-2007) fue producto de mi más profunda nostalgia por Caracas, pasión salsera e inclinación periodística y debo agradecer a Josep Martí, del Institut Milà i Fontanals (CSIC), y a Gemma Orobí (UB), así como a Enrique Romero (periodista musical) por haberme acompañado en este periplo y haberme permitido encontrar otros caminos para re-iniciar y sobre todo terminar un proyecto que durante mucho tiempo pudo haber sembrado mucha duda y confusión; en cierta medida no era yo quien escribía, era *Madame Kalalú* que me poseía.

Otro espacio académico y estimulante fue la Facultat de Geografia i Història de la UB, su biblioteca, despachos, pasillos, patios, bar y extensiones o bien personas de diferentes de doctorados y planes de estudio que han habitado estos lugares y colindantes. Ahora que lo pienso esta tesis es el producto de una especie de combo (tema, director-tutor, espacio de estudio, etc.). En buena medida la biblioteca fungió como centro de producción de las ideas, y la *facu* como especie de ágora que se hizo del ritual de las comidas en el bar (con nuestros respectivos *tuppers*), de los encuentros de los viernes por la noche en sitios aledaños, en fin, del acto de compartir y cultivar afectos, quizás efímeros pero que no obstante han hecho más placido y constructivo este largo trecho y quienes espero que sin mencionarlo/as, por lo riesgoso que resulta (no quiero dejar a nadie fuera), se sientan aludid/as con este simbólico reconocimiento que pretendo hacer extensible a amistades, en buena medida, externas al Ágora y presentes en apoyo y afecto: Ana Ruiz Alonso y Mariangela Grimaldo de la UB; Elizabeth Zamora, de la UCV; Isabel David, de la Sorbonne de París; y la incommensurable presencia de Ana Ruiz-Blanch (INCIPIT).

Por último, debo agradecer a mi familia, a mi mamá por su esfuerzo, abnegación y sacrificio y a mi papá por su preocupación, respaldo y operatividad técnica, así como a la educación que recibí en una casa y, en buena medida, por una abuela con apenas estudios, que sembró las semillas para que su nieta haya escrito esta tesis.

*Es como hacer un sazón
con todos los ingredientes
ay, tienes que ser paciente
sí no se te va la mano⁸
[...]*

2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El marco teórico de una investigación puede ser su capítulo más nómada. Si bien existen preceptos de donde partir éstos no son inamovibles, todo lo contrario; el transcurso de un trabajo investigativo puede llegar a evocar los efectos de una caja de pandora de lo imprevisible. De allí que constantemente las teorías exijan revisión, adaptación e incluso desconsideración, por no decir que en algunas ocasiones resulte difícil amalgamarlas a discursos empíricos y dislocados en tiempo y espacio. Así pues, las próximas líneas fungen como un profundo esfuerzo por ordenar ideas, autores y asociaciones más que rígidas necesarias y conducentes a un estado de la cuestión también nómada explícitamente a nivel territorial e implícitamente en quienes terminan interesándose en la temática salsaera y afín, además, un estado de la cuestión presentado de forma parecida a la de una reseña literaria y, quizás lo más importante, proveedor de insumos teóricos y empíricos para esta tesis.

2.1 Lo nómada en la música: breve preámbulo

La música desconoce su destino, sus orígenes difusos, impuros e imprecisos generan una trayectoria, cuanto menos, inesperada. Músicas (géneros, estilos, intérpretes, composiciones, etc.) que inicialmente se asumen y /o se les asigna la denominación de nacional pueden llegar a ser reclamadas por varias nacionalidades, por no hablar de la repercusión suscitada en contextos regionales e internacionales. Un ejemplo ilustrativo de lo que se viene diciendo puede ser el del tango y, concretamente, el del “tango nómada” (Pelinski 2000a, 2000b, 2009). En el campo de la

⁸ “Tema: “Así se compone son”. Intérprete: Ismael Miranda. Año: 1973.

etnomusicología, Ramón Pelinski adopta el término nómada para referirse a las denominaciones de tango desterritorializado, migrante e itinerante o bien para aludir a los modos de representación de esta música como: “una cultura ‘transnacional y multicultural’ en constante movimiento, que libera las fuentes para la creatividad” (2000a: 26). Esta definición flexible y específica, es un asunto en el que también incide Heloisa de Araujo Duarte, al emplear el término, oportunamente, para designar temas relacionados a las formas de circulación de la canción popular en medios de comunicación masivos (Pelinski 2009: 1).

En el caso del tango, Pelinski establece una distinción entre: el tango porteño y el tango nómade; el primero, es la expresión territorializada, arraigada a su lugar de origen a través de la historia y la cultura, comportándose, entre otras cosas, como paradigma al que se refieren intérpretes de música, canto y baile, desde diversas geografías, que hacen tango porteño o algo que intenta semejarle; el segundo, es la expresión desterritorializada en puertos y ciudades del mundo a través de la figura del visitante, del emigrante, e incluso como exiliado sin retorno⁹. Como producto de la diáspora, el tango nómada se conecta con otras culturas musicales sobre las que se reterritorializa, así pues, el género adquiere una especie de doble nacionalidad. Por un lado, se encuentran aquellos rasgos que lo identifican: a lo endocultural y sedentario, y por el otro, los que lo hacen respecto a lo transcultural, diaspórico y ramificado en ciudades como: París, Barcelona, Roma, Tokio, Nueva York y Montreal¹⁰ (Pelinski 2000a: 22).

Si bajo esta perspectiva existe un tango territorializado que luego se nomadiza, el caso de la salsa alude a una música que nace nómada y, entre otras cosas, luego se territorializa al adquirir nacionalidad: venezolana, colombiana, puertorriqueña, entre otras. Así pues, lo que acá se llama salsa nómada se nutre de la metáfora globalizadora, de la que Ramón Pelinski deja un pertinente y valioso legado, y se comporta como potencialmente generadora de su propia metáfora espacial, social y corporal, que asocia lo nómádico con desubicación territorial, descentramiento estético, variación de gustos-consumos, usos y espacios músico-bailables, así como con un tipo o evocación de la posesión en el que las figuras religiosas son suplantadas por expresiones musicales originarias de grupos sociales rechazados por sus formas de vida, y legitimados por el valor de su cultura musical.

⁹ El tango por demás muestra muchos paralelismos con la salsa que se pueden ver apreciados haciendo la comparativa entre: Pelinski (2000a, 2000b, 2009), Cecconi (2009) y Tablante (2014), así como en cuestiones que se exponen en el capítulo histórico, de esta tesis, sobre la expansión local, regional, y global de la salsa.

¹⁰ Lo diaspórico entendido como “una categoría abierta que permite poner en relación distintas experiencias de desplazamiento con base a un denominador común: el lugar de origen” (Sánchez 2008a:177).

2.1.1 Gustos y consumo: capitales y personalización

“Los gustos” son una de esas expresiones que permanentemente hacen parte de lo cotidiano, de lo subjetivo y de lo aparentemente diverso. Pero ¿qué ocurre cuando hay recurrencias, tendencias e inclinaciones? ¿A qué obedece que ciertos gustos sean aglutinadores y capitalizadores? Estas preguntas perfectamente pueden llevar a elucubraciones de orden filosófico, pero no es el fin de esta investigación. Más bien lo que acá se formula es una indagación en el campo de los gustos y aficiones musicales de orden sociológico y presto a lo antropológico¹¹. En este campo, Pierre Bourdieu considera que el gusto se refleja en una propensión y actitud guiada a la apropiación, desde el punto de vista material y simbólico, de un tipo concreto de prácticas y objetos enclavados y enclavantes. Funciona como un mecanismo generador de un estilo de vida, haciéndose de presencias distintivas y simbólicas que incurren en la misma intención expresiva a través del uso y consumo de mobiliario, vestuario, lenguaje o hexis corporal.

La intención expresiva a la que se refiere el autor se deriva de lo que define como “capital simbólico”: atributos inherentes al ser social, tales como el buen gusto, la fuerza, el ímpetu, la vitalidad, la notoriedad, lo cual hace que dicho capital no sea “más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido” (Bourdieu 1987:160). Además, perteneciente a un mismo campo o sub-espacio social, jerárquico y conflictivo, en donde confluye este capital común que puede también leerse como la sumatoria del capital: económico, cultural y social y/o la lucha por su apropiación.

En ese sentido, el capital simbólico se expresa a través de *habitus* o estilos de vida condicionados al campo social que integran a través de sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, así como de estructuras estructuradas y estructurantes, sin finalidad precisa y dirigidas, es decir, “sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Ibíd. 1991: 92). Así pues, el *habitus* funciona como una forma de “subjetividad socializada” (Bourdieu y Wacquant 2005:17), a su vez, con el “sentido estético”, el cual opera como una forma de distinción refrendada por el gusto que provoca unión y separación. Al ser el producto de unos condicionamientos asociados a un tipo particular de existencia, une a quienes presentan condiciones semejantes, a la vez de hacer distinción y separación del resto. El gusto, entonces, actúa como principio de todo lo que se tiene, y de todo lo que se es para la sociedad, de aquello por lo que las personas se clasifican y por lo que son clasificadas (Bourdieu 1988: 53) mediante representaciones, es decir, la facultad gustativa sirve para

11 Aunque más adelante lo sociológico conduzca a teorías de orden filosófico.

establecer líneas de adscripción social que informan de quién es cada cual, o más bien de quién quiere que crean que es.

En su conjunto, el planteamiento de Bourdieu radica en el tipo de clase social y sus respectivos condicionamientos, status que no sólo se define por la posición ocupada en las relaciones de producción, sino también por los *habitus* de clase que normal o estadísticamente se encuentran asociados a dicha posición. A lo que cabe agregar que “no existe nada que permita tanto a uno afirmar su ‘clase’ como los gustos en la música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música ‘noble’” [...] (Bourdieu 1988:16), así como la afición, en general, por géneros o sub-géneros musicales eruditos con los que suelen identificarse públicos de igual erudición.

Cuanto más nos dirigimos hacia los campos más legítimos, como la música y la pintura, y ya dentro de estos universos, jerarquizados según su grado modal de legitimidad, hacia ciertos géneros o hacia ciertas obras, tanto más las diferencias de capital escolar se encuentran asociadas con diferencias importantes de los conocimientos y en las preferencias: las diferencias entre la música clásica y la canción se doblan con diferencias que, producidas según los mismos principios, separan en el interior de cada una de aquellas los géneros, como la ópera y la opereta, el cuarteto y la sinfonía; las épocas, como la música contemporánea y la música antigua; los autores, y por último, las obras; así entre las obras musicales, *El clavecín bien atemperado* y *El Concierto para la mano izquierda* (los cuales veremos que se distinguen por los modos de adquisición y de consumo que suponen) se contraponen a los valsos de Strauss y a *La danza del sable*, músicas devaluadas, ya sea por su pertenencia a un género inferior (“la música ligera”), ya sea por el hecho de su divulgación (al remitir la dialéctica de la distinción y de la pretensión al arte medio devaluando las obras de arte legítimas que se “vulgarizan”) [...] así como en el campo de la canción, Brassens o Ferré se oponen a Guétary y a Petula Clark, correspondiendo esta diferencias, en los dos casos, a las diferencias en el capital escolar (Ibíd.:12).

En este mismo orden de ideas, aunque abarcando planos más específicos provenientes de la Francia del siglo XX, en los que se basa su teoría de la distinción, Bourdieu relaciona el *gusto legítimo* a obras legítimas representadas por ejemplos anteriores como *El Clavecín bien temperado*, *El arte de la fuga*, *El concierto para la mano izquierda*, así como con géneros como el jazz e incluso con la canción (Leo Ferré, Jacques Douai); por su parte, *el gusto “medio”* se expresa a través de obras menores frente a las mayores tales como la *Rapsodia en blue*, la *Rapsodia húngara*, así como la

canción de Jacques Brel y Gilbert Béacud, más frecuente en clases medias que en populares o que en sectores “intelectuales” de la clase dominante; por último, se encuentra, el gusto popular representado por músicas ligeras o incluso músicas cultas desvalorizadas por su excesiva difusión, tales como *El bello Danubio Azul*, *La Traviata*, *La Arlesiana*, canciones que resultan más frecuentes en el gusto de patronos de la industria y del comercio e incluso en segmentos superiores, que en maestros de enseñanza primaria e intermediarios culturales. Así pues, y en términos generales,

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos [...] en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación [...] y sin lugar a dudas, los gustos son ante todo, disgustos, hechos horribles o que producen una intolerancia visceral [...] para los otros gustos, los gustos de los otros. De gustos y colores no se discute: no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque cada gusto se siente fundado por la naturaleza –y casi lo está, al ser *habitus* [...], lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural [...] La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases [...] no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad otra manera de vivir. El estilo de vida del artista constituye siempre un desafío al estilo de vida burgués, cuya irrealidad, incluso absurdidad aquél intenta poner de manifiesto mediante una especie de demostración práctica de la inconsistencia y vanidad de los prestigios que éste persigue (Bourdieu 1988: 53-55).

Lo referente a la vida del artista arroja cuestiones interesantes, nuevamente, en relación a la música, a la llamada música culta y, no por ello, aplicable a otras tipologías y conjuntos de relaciones que se entretienen en el seno de la práctica musical, la *experiencia y erudición*. “La inmersión en una familia en la que no sólo se escucha música [...] sino que también se practica y con mayor razón, la práctica precoz de un instrumento de música noble – en particular el piano [...], tiene por lo menos como resultado el producir una relación más familiar con la música que se distingue de la relación un poco lejana, contemplativa y habitualmente disertante, de aquellos que han llegado a la música a través del concierto y, a *fortiori*, a través del disco” (Ibíd.:73), aquellos, quizás, más proclives a sentir “repugnancia por lo fácil”.

[...] El rechazo de lo que es fácil en el sentido de simple, luego sin profundidad, y ‘que cuesta poco’, puesto que con su descifre es cómodo y ‘poco costoso’ culturalmente, conduce con naturalidad al rechazo de lo que es fácil en sentido ético o estético, de todo lo que ofrece unos placeres demasiado inmediatamente accesibles y por ello desacreditados como ‘infantiles’ o primitivos [...] Se habla así de ‘efectos fáciles’ para caracterizar, por ejemplo, la elegancia un poco llamativa de cierto tipo de estilo periodístico, o el encanto un poco demasiado insistente y demasiado esperado de la música ‘ligera’ (Bourdieu 1988:49).

Ahora bien, aunque, o por ser Bourdieu creador de una especie de epistemología del gusto, ésta no se encuentra exenta de críticas. Para Grignon y Passeron la teoría de la distinción parte de un análisis de tipo ideológico que se centra en “el sentido que las prácticas sociales deben no sólo a la condición social de quienes la practican sino también a las funciones que las prácticas asumen con relación a la dominación social” (1991: 25).

Las corrientes que amparan ambos ejes analíticos relacionan lo ideológico con la legitimidad cultural de orientación sociológica y, lo cultural, con el relativismo de orientación antropológica. La postura legitimista, implícitamente, respalda el hecho de que “el orden simbólico (jerarquía de los gustos) no corresponde solamente al orden social (jerarquía de clases), sino también al orden natural (jerarquía de las necesidades)” (Ibíd.:143). Así pues, los gustos de las clases bajas se comportan como expresiones de la “adaptación a la necesidad” y de la “aceptación de lo necesario” (Bourdieu 1988), dicho de otro modo, el buen gusto se circunscribe a las clases dominantes, libres de ejercer sus gustos y de imponerlos al resto de las clases sociales. La pequeña burguesía, por su parte, se distingue al intentar imitar a la burguesía de forma pretenciosa y poco asertiva porque la necesidad de diferenciarse a menudo, y de forma involuntaria, evidencia su origen plebeyo. Las clases populares, por último, se contraponen al gusto legitimado por las dominantes al verse en la necesidad de optar por lo que es necesario y funcional (Busquet 2008: 100 -108). No obstante, existen destacados ejemplos que desmotan, entre otras cosas, el estilo de vida condicionado a las clases bajas, uno de éstos se puede apreciar en la adquisición de costosos equipos de sonidos, y aparatos que amplían su volumen, en barriadas de favelas latinoamericanas.

Para Grignon y Passeron el legitimismo “analiza la cultura popular desde los parámetros de los dominantes. Desde ese enfoque lo popular es concebido como carencia, como falta, como ausencia de lo legítimo. La postura legitimista o dominocentrista realiza minuciosas y detalladas descripciones de los dominantes, exhibiendo la heterogeneidad de este espacio social. Y por el contrario, observa en los dominados un espacio social homogéneo, ya que medidos con la vara legítima las

culturas populares son indistintos en la carencia ‘del’ capital cultural” (Garriga 2010). Siguiendo con este último autor, así como con los ejemplos musicales como principal ilustración:

El ejercicio más radical del dominocentrismo es equiparar la carencia de los bienes culturales legítimos con carencia de cultura, ubicando a los dominados en la esfera de la naturaleza. Las populares ya no van a ser culturas sino naturalezas. Entendamos esto, si un investigador social sujeto a una perspectiva miserabilista aterriza en un barrio popular del cono urbano bonaerense dispuesto a estudiar los gustos musicales desde el supuesto que ‘la’ música es Beethoven y Mozart se alarmaría al escuchar cumbia, reggaeton y demás estilos plebeyos. La alarma se convertiría en un juicio que defina la ausencia de ‘la’ música, ‘la’ cultura, etc. Nuestro colega miserabilista [...] seguramente tendría sólidos argumentos estéticos, aprendidos en sus lecturas minuciosas de la escuela de Frankfurt, para definir a esta jauría (Ibíd.).

Si bien una de las principales ventajas del legitimismo es que lleva a escena “las relaciones de dominación en las que se produce y se inserta la producción simbólica de los sectores populares” (Castro S/A), sus destacadas desventajas es que desconoce lo cultural más allá de lo legítimo, mostrando así lo que Grignon y Passeron llaman miserabilismo y quizás dejando a un lado discursos subyacentes en la tensa relación entre dominados y dominantes, como la que anuncia Parmentier en la entrevista realizada a los autores de la teoría de lo culto y lo popular.

¿Se puede reducir el discurso de los dominantes sobre la cultura dominada al desprecio por el otro y a la certeza de su propio valor universal? Existen en algunos casos discursos dominantes que dicen ‘que hay cosas que no están tan mal en las culturas populares’, ‘cosas que nosotros no tenemos’. Siempre se ha atribuido este discurso a la mala conciencia populista, en particular a la de los intelectuales. Existen, sin embargo, casos en que la cultura dominante se ha enriquecido realmente incorporando rasgos de las culturas populares. El discurso de los dominantes expresa también a veces en relación con estas culturas el semi-deseo, la semi-envidia e incluso una admiración abierta (En Grignon y Passeron 1991:70).

De allí, en parte, el hecho de que músicas de origen arrabalero como el tango, la salsa, el género quinqui, e incluso una versión del reggaetón sean apropiadas, parcialmente, por sectores sociales distintos a los originarios, lo cual no precisamente desmonta la teoría de Bourdieu sino que hace que ésta dialogue con otras teorías que la actualizan y la llevan a contextos muy distintos a los de Francia en los años 70. En

medio de estas apreciaciones, emerge quizás una de las principales aportaciones de Jordi Busquet al plantear que además de los modelos arquetípicos a través de los cuales Bourdieu relaciona tres niveles sociales (alto, medio y bajo) con tres niveles culturales (reflejados en gustos musicales, gastronómicos, deportivos, etc.), existe un cuarto gusto socio-cultural proveniente de la denominada sociedad y medios de comunicación de masas, que dan origen a un gusto y una “cultura mediática’ que es la primera ‘cultura interclasista’ que ha existido a lo largo de la historia, dado que no se trata de la cultura de una clase o de un grupo social específico, sino de una cultura que en principio se dirige a todo el mundo” (Busquet 2008:33). Además, se alude a un grupo cultural que aglutina a diversos públicos concretos convocados a partir de sus gustos y afinidades que dependen de una serie de variables como la edad, el género, el lugar de residencia y la identidad étnica. Estas últimas cuestiones consideradas por Herbert Gans (1974) al plantear un retrato de la cultura de los gustos a través de ocho clasificaciones: cultura del gusto alto, medio alto, medio bajo, bajo, bajo y con tintes folclóricos, juvenil y el resto asociadas a la etnia y edad.

Ahora bien, el peligro de estos últimos planteamientos es el hecho de que las asociaciones entre origen sexual, edad y etnicidad, etc., no se consideren determinadas por la clase social. Son muchos los ejemplos que se pueden dar al respecto, haciendo sólo mención de uno asociado a lo étnico, debido a su relación empírica y teórica con la salsa, se encuentra el uso primigenio que se hace de lo “latino”. Término proveniente de Estados Unidos, de la forma como en este país se refieren a la población de habla hispana y donde se llega a producir la siguiente distinción: “Lo hispánico es preferido por las élites eurocéntricas de apellido español, al contrario que las bases, que se identifican con lo latino” (Davis 2000: 22). “En la misma línea, ‘identificarse uno mismo hoy como ‘hispano’ – escribe Neil Foley, es reconocer parcialmente el patrimonio étnico de uno sin renunciar a su propia ‘blancura’. La identidad hispana, así, implica una suerte de blancura ‘distinta pero igual’, que tiene el suficiente sabor a salsa para hacerle a uno étnicamente sabroso y culturalmente exótico, sin que eso comprometa el privilegio racial propio que se tiene como persona blanca” (Foley en Davis 2000: 22).

Sin desconsiderar que el planteamiento de Bourdieu encarna las limitaciones, reduccionismos y determinismos de épocas y contextos, éste contribuye a evidenciar la vigencia de la lucha entre clases, conflicto que en vez de abolirse se disfraza, se trasmuta, se desdobla, utilizando para ello términos como hispano y latino, por no hablar de *cosmopolitas*, *hipters*, *guiris*, entre una extensa variedad. Así por ejemplo, en el caso de categorías como hispano o latino, aunque son útiles para identificar ciertas luchas, no están exentas de mezclar grupos étnicos diversos con experiencias heterogéneas y que, por tanto, no se pueden incluir bajo una sola etiqueta (Grosfoguel 2010: 230). Esta especie de viscosidad o nomadismo de lo social hace pertinente centrar

la atención en los cambios de la tecnología, cuyo advenimiento, traen consigo nuevos gustos y formas de consumo que contribuyen con una forma de “apropiación cultural omnívora” (Ariño 2006: 115); esta última una concepción referida al consumo de productos que hacen parte de diferentes géneros y niveles socio- culturales, contribuyendo al hecho de que el condicionamiento del buen gusto deje de ser exclusivo a una clase social. Minuciosamente, este planteamiento alude al hecho que el entorno cultural contemporáneo no se corresponde tanto a un estilo canónico, consagrado y legítimo – contrapuesto a la cultura popular y de baja calidad- sino a la cohabitación simultánea de multiplicidad de géneros, estilos y prácticas de grados y aspiraciones diferentes que conviven en variados escenarios de la vida cotidiana a través de la existencia de un público variopinto. Esto sin mencionar la circulación y fragmentación cultural o bien el hecho de que con el tiempo obras cultas pasen a ser populares y viceversa (Busquet 2008: 37, 115-116), así como, y reincidiendo en argumentos anteriores, que las clases altas y sus gustos estén exentos de comprobación.

En último extremo, y por caricaturizar un poco, la deriva legitimista obliga al sociólogo a suponer que las clases dominantes que visitan los museos se encuentran de entrada en posesión de la lectura de Panofsky. Es preciso señalar, como mínimo, la disimetría de los tratamientos respectivos de los que son objeto los incumplimientos de la norma según provengan de las clases dominantes o de las clases dominadas: en el caso de los dominados el incumplimiento siempre es sancionado; en el caso de los dominantes, ni siquiera es sancionado, ni medido, ni tan siquiera percibido (Grumbach en Grignon y Passeron 1992:117).

Ahora bien, y pese que a que Busquet insiste en que el esquema tridimensional de Bourdieu se basa en una clasificación que descalifica como haciéndose de elementos menores que sirven para legitimar a los superiores, el principal elogio a la descripción de clases, para Jordi Busquet, radica en que: “ayuda a entender como la necesidad de diferenciarse actúa como una de las principales motivaciones del consumismo en las sociedades avanzadas” (Ibíd.: 108), en “la lógica producción de los bienes y la lógica de la producción de los gustos” (Bourdieu 1988: 238).

La relación entre multiplicación de gustos, bienes y mercados, como forma estratégica de la sociedad de consumo, hace indagar en los análisis que hacen otros autores a los que se le puede adjudicar la elaboración de una epistemología del consumo.

[...] se puede concebir el consumo como una modalidad característica de nuestra civilización industrial, a condición de separarla de una vez por todas de su aceptación común y corriente: la de un proceso de satisfacción de las necesidades. El consumo no es modo pasivo de absorción y de apropiación que oponemos al modo activo de la producción para poner un equilibrio esquemas ingenuos de comportamiento (y de alienación). Hay que afirmar claramente, desde el principio, que el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural (Baudrillard 1997: 223).

Para Jean Baudrillard, el consumo no se traduce en una práctica material, ni fenomenológica de la “abundancia”, no se puede definir por los alimentos digeridos, ni por la indumentaria que se viste, tampoco por el vehículo usado, sino por la constitución de todo esto y más, en forma significante; “*es la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente. En cuanto que tiene un sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos*”¹²(Ibíd.: 224). Así pues, “*Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo*, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar. Por consiguiente, arbitrario y no coherente con esta relación concreta, pero que cobra su coherencia, y por tanto su sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo. Entonces se ‘personaliza’, forma parte de la serie, etc., es consumido, nunca en su materialidad, sino en su diferencia” (Ibíd.: 224) o bien en su configuración como “metaconsumo”, que no es más que la personalización, búsqueda de status y prestigio social basado en los signos, “es decir, no en los bienes en sí mismos, sino en sus *diferencias*” (Ibíd. 2009:98).

Bajo este enfoque, “es claro que la noción de ‘personalización’ es algo más que un argumento publicitario: es un concepto ideológico fundamental de una sociedad que, al ‘personalizar’ los objetos y las creencias, aspira a integrar mejor a las personas” (Ibíd.:1997:160). Tema en el que insiste el autor al hablar de la funcionalidad de los bienes: “Lo funcional no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto” (Ibíd.: 71).

Así pues, los bienes de consumo en los que se incluye la música (discografía, conciertos, clases de baile, etc.), aparte de su función práctica, poseen una función como recipiente de imaginarios. “*los objetos no tienen como destino, de ninguna manera, el ser poseídos y usados, sino solamente el ser producidos y comprados*. O dicho de otra manera, no se estructuran en función de las necesidades, sino que se sistematizan en

¹² Las cursivas en ésta y sucesivas citas de Baudrillard, son del autor.

función exclusiva de un orden de producción y la integración ideológica” (Ibíd.: 185) y económica, igualmente que en los años setenta, época en la que Baudrillard desarrolla su teoría, el valor del signo es el que permite “comprender la estructura sistémica que tiene el consumo porque permite la integración dentro del ámbito de la cultura, permite tener presente un código de interacción y de jerarquización dentro de un sistema de comunicación. Código a partir del cual el valor signo pasa a obtener un lugar hegemónico sobre todas las significaciones sociales” (Alonso en Baudrillard 2009: XXX).

Así pues, reiterando interpretaciones que hacen algunos autores del análisis de Baudrillard y de su relación implícita con músicas como la salsa (portadora de signos de distinción y de vulgaridad):

[...] los productos del mercado evolucionan hasta convertirse en meros simulacros de sí mismos; adquieren una estructura señuelo, en la que su forma exterior, superficial, rompe la dependencia con respecto a su contenido, profundo, y aparece, por lo tanto, una dimensión signo – y aquí ya se hace evidente toda la aplicación estructural de las herramientas de la semiología y la semiótica contemporánea – por la cual se invierte la relación entre objeto y mensaje: el mensaje no habla del objeto, el objeto habla del mensaje. La marca de un producto no marca al producto, marca al consumidor como el miembro del grupo de consumidores de la marca. Es, así, como se asiste al proceso que lleva a la enorme profusión de objetos; al espectacular juego del cambio de apariencias, de tamaños, de modas, de colores, de formas, de sexos, de cuerpos (Alonso en Baudrillard 2009: XXX).

Un juego de variación de apariencias que pudiera ser resumido en el estilo, un concepto “convertido en el idioma oficial del mundo mercantil” (Ewen 1991:39) y evocador, también, de una cierta dislocación que beneficia a la práctica consumista, por demás ilimitada e incontenible debido a que está idealmente basada en una falta o realidad ausente (Baudrillard 1997: 228). Al haber estilos más y menos comerciales, más clásicos o de moda, más y menos étnicos, entre una variedad que si bien puede resultar forzada asociarla, exclusivamente, a orígenes de clase, no deja de estar supeditada a relaciones de poder y signos vinculados a lo económico y en los que resulta recurrente el trato conveniente a favor de las hegemonías, así como la discriminación hacia las mujeres, personas negras y pobres; éstas últimas, por demás, creadoras de conocidos géneros musicales más no por ello de su principal rendimiento comercial. Así pues, lo nómada en el mercado musical no sólo se evoca a través de la existencia de diferentes gustos y estilos, sino también en el trayecto o destino de sus beneficios.

2.1.2 Escena musical: prácticas y relevancia social de la música

La existencia de gustos y estilos de música conduce a la conformación de ambientes, circuitos, sociabilidades o bien escenas musicales que varían según las preferencias y los roles que se adquieren en su representación más directa y recurrente de conceptos de la misma proximidad. Comenzando por el término en sí una de las primeras referencias que se tienen sobre la “escena musical” (*scene music*), es proveniente de Will Straw (1991), quien la concibe como un espacio donde diversas prácticas musicales coexisten mediante la interacción, diferenciación y variedad de trayectorias de fértiles cambios y cruzamientos (en Román 2002: 261).

Respecto al concepto anterior, Richard Peterson y Andy Bennett abogan por un término similar que presenta a la escena musical como un espacio compuesto de prácticas musicales portadoras de identidades fluidas e intercambiables, no excluyentes y complementarias (Bennett y Peterson 2004), es decir, que parte de las prácticas y públicos de diferentes escenas pueden interrelacionarse, y que “pueden cambiar de identidad al entrar y salir de la misma” (Peterson y Benet en Sánchez 2008b: 74). Esto último, por poner un ejemplo, se puede asociar a lo denominado como “cubanidad de attrezzo” (Nuez 2000:24), forma estereotipada en la que músicos, barman, profesoradoailable, etc., representan sus roles dentro de la escena musical cubana.

Por su parte, Connell y Gibson consideran un requisito fundamental para la consolidación de cualquier escena musical, la existencia de espacios físicos o bien de una infraestructura material en la que se pueda producir y consumir música (2003:102). Mientras, Iñigo Sánchez, retroalimentándose de los planteamientos anunciados, considera que: “La noción de ‘escena musical’ pone el acento en el análisis de los contextos en los que músicos, promotores y fans comparten sus gustos y prácticas musicales. Si bien la música ocupa un lugar central como elemento que permite a sus participantes distinguirse colectivamente de los participantes en otras escenas, otros elementos no pertenecientes al ámbito propiamente sonoro o musical permiten compartir unas señas de identidad comunes” (Sánchez 2008b: 73).

Esta idea, permite poner en relación otros conceptos que suelen ser parte de la identidad común de una versión de las escenas musicales: lo “alternativo” y “auténtico”. El primero, entendido como una especie de etiqueta para aludir ambiguamente a aquello que se presenta de forma independiente, auténtica, sin fines comerciales, *antiestablishment* y crítico (Morin 2001:110). Bajo otro enfoque no mercadológico, derivado de la escena musical nocturna mexicana, significa ofrecer una opción distinta a la predominante, inclusive operar marginadamente a la gran industria del espectáculo y

de las instituciones oficiales de promoción artístico-cultural con orientación aséptica, *diurna* y académica (Paredes en Morin 2001: 110-111)¹³.

El segundo, entendido no como una cualidad objetiva, sino una “creencia compartida sobre la naturaleza de aquellos lugares y momentos más valorados en una situación dada”; y el autor agrega, refiriéndose a su trabajo sobre la escena del blues en Chicago, que las audiencias diferentes miden la autenticidad siguiendo criterios heterogéneos: la búsqueda de la autenticidad es raramente por alguna cosa material, sino más bien por un conjunto de símbolos que la significan (Grazian 2004:32).

Ahora bien, una cuestión a destacar de lo mencionado hasta ahora es que la escena musical es un concepto que, por un lado, tiene mucha calada en el ámbito de la etnomusicología y, por el otro, asume una posición distinta a la de Bourdieu al plantear que confluyen personas de diferentes clases sociales, creencias religiosas e identidades de género, con lo cual la participación en una escena es más un asunto individual que colectivo (Bennett y Peterson 2004). En este sentido, si se opta por el término escena es por su flexibilidad y asociación teatral, aunque no se comparta, plenamente, lo referente a la clase social y se considere más bien que deben tenerse en cuenta otras formas de entender el fenómeno musical que provienen, entre otras cosas, “de condiciones sociales y ambientales especiales de sociabilidad, interacción y ritualidad” (Steingress 2006: 51).

Así pues, existen macro conceptualizaciones exteriores a la escena que proporcionan claves para comprender, en parte, lo que sucede en su interior o entretelón, no obstante, resultan menos recurrentes, especializadas y exclusivas, pero no por ello, o por causa de ello, más generales y accesibles, esto último desde cierta posición académica. Así pues, quizás sea difícil entender una determinada escena musical sino se tiene en cuenta lo que Josep Martí define como “relevancia social” aplicada a la música, la cual alude al nivel de incumbencia y significación de una música para una sociedad determinada (1995, 2000).

Desde esta perspectiva, la música no depende de sí misma sino de su relación con un tiempo y espacio concreto en el que genera determinados usos y funciones colectivas. En resumen: “al margen de la historia y de las peculiaridades genéticas, una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social. Y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones” (Martí 2000: 79). Entonces, si la relevancia social es el significado, algo adquiere significado cuando se le asocia a otra cosa que va más allá de

13 José Luis Paredes Pacho es músico, investigador, escritor y promotor cultural de origen mexicano, cuya labor musical desde la distancia es más accesible (baterista de Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio) a la investigativa académica; actualmente, es director del Museo Universitario del Chopo en el Distrito Federal de México.

la cosa misma, implicando asociaciones, otorgadas socialmente, entre lo intrínseco y extrínseco. Se habla, pues, del ‘significado de una música’, cuando se establece un nexo de identidad entre ésta y una cualidad cognitiva de orden social; una música en concreto, recibe la categoría de ‘signo’ con valor representacional de una idea (Ibíd.:80).

A modo de ilustración, el canto gregoriano es relacionado con religión, la música heavy con juventud, el flamenco con Andalucía, la ópera con élite social, etc. Sin embargo, el significado que se le puede dar a una música no es estrictamente unívoco, ni estable. Aunque no hay impedimentos para que exista una significación dominante o característica, toda música es polisémica, con lo cual su significado está sujeto a variables que se producen en el espacio-tiempo. Por ejemplo, un concierto de música clásica en Holanda, es muy diferente, en significado, al que puede tener en Egipto. La inclinación elitista que posee esta expresión musical tiende a pasar inadvertida en algunos países europeos, a diferencia de aquellas sociedades con una distribución de riqueza muy irregular. Así pues, la idea de relevancia social se centra más en la música *en* un lugar determinado que *de* un lugar determinado, restándose “importancia a una idea de adscripción étnica fuertemente subjetiva, para otorgar en cambio un mayor protagonismo a la imbricación social de la producción musical” (Ibíd.).

En relación a lo que se viene considerando existen otras definiciones, desarrolladas por el mismo Martí, que resultan pertinentes a fin de profundizar en la metáfora de lo nómada en la música. Así pues, emerge lo referente a la etnicidad, entendida como ‘la organización social de la cultura de la diferencia’, un fenómeno decididamente marcado por la situacionalidad [...] La etnicidad crea la percepción social de la diferencia, y esta diferencia es la que otorga carta de validez a la etnicidad dentro de nuestro universo simbólico” (Martí 1996).

Desde la particularidad o individualidad de la etnicidad como símbolo de contraste, se debe especificar que no sólo basta con que una persona se sienta participe de un determinado colectivo, sino que ésta participación debe ser reconocida por quienes no pertenecen a éste. De este modo:

Hay músicas, pues, como el tango y la samba, que poseen una indudable representatividad étnica, a pesar de que su uso trascienda a los grupos que representa. Son músicas claramente marcadas por su denominación de origen pero que se encuentran plenamente inmersas en el proceso de globalización. También hay flamenco bien adaptado a los nuevos tiempos que se ha universalizado aunque en su cuerpo lleve indeleble la marca de Andalucía o de España, como también existe el interesante fenómeno de la salsa, presente hoy en muchos locales de Europa, y que no es sólo negocio o diversión sino también claro portavoz de panlatinidad (Martí 2000: 124).

Bajo este mismo enfoque, “no toda música es ‘étnica’ pero sí toda música puede ser en potencia etnicitaria: es decir, puede expresar valor étnico aunque ello no constituya su marca definitoria”. Así pues, se encuentran tres importantes clasificaciones al respecto: ‘músicas étnicas’, ‘músicas etnicitarias’ y ‘músicas neutras’. Las primeras, con la marca predominante de lo étnico (el joropo venezolano y colombiano); las segundas, con el valor de lo étnico presentado de forma consubstancial (el tango, la samba, etc.); y las terceras, ajenas a la axiología, aunque no excluidas de la valoración coyuntural como etnicitarias (Mendelssohn durante el nazismo). Esto último, por demás, asociado con un factor determinante de la etnicidad, mencionado con anterioridad, la situacionalidad, en tanto, una música adquiere representatividad étnica no sólo por su proceso de gestación, sino también por el contexto en el cual se la insiere. “El mejor ejemplo lo tenemos en los usos musicales de los emigrados. En su necesidad de construirse espacios simbólicos propios dentro de la nueva sociedad receptora, las músicas que se han llevado consigo en el equipaje pueden adquirir significaciones adicionales” (Martí 1996).

Así pues, y en conclusión, al complejo entramado producido entre música y etnicidad:

Amar una música es identificarse con quien la ha creado. Amar la música de un colectivo es identificarse con este colectivo o, al menos, implica la generación de sentimientos positivos hacia esta colectividad. Por eso los nazis prohibieron la música de Mendelssohn, aunque sus piezas fuesen *Lieder Ohne Worte*, por judío, o por esto la China comunista erigió una nueva muralla contra el rock y otras músicas del decadente mundo capitalista. La existencia de músicas etnicitarias no es únicamente el reflejo de una situación. Estas músicas son también agentes positivos en la creación y mantenimiento de aquello que representan (Ibíd.).

No obstante, acá se aprecia nuevamente la necesidad de acudir a otras epistemologías por el hecho que no siempre amar a una música significa identificarse con quien la crea, un ejemplar caso es el de salsa ya que no necesariamente amar a esta música se traduce en una puesta en valor del modo de vida del barrio latino, lugar habitado por los creadores de una música, históricamente, más bien sujeta a patrones de rechazo (Martí 2000:97), que dificultan su estudio y amerita su asociación con teorías macros y micro a la escena musical.

2.1.3 Baile: espacios, formas y lenguajes

El espacio bailable pareciera ser un anexo a la escena musical. Si bien existe una musicología y etnomusicología no existe su equivalente para la práctica bailable. Las ciencias sociales, en sus específicas vertientes (cultural, social y etno-musicológica) se constituyen como las principales vías para el abordaje de los efectos de la música sobre el cuerpo y como expresión simbólica de una doble marginación, la del cuerpo supeditado a los estudios musicales y la de la música supeditada a calificaciones cercenadoras, con una base social desigual, por no decir también que a una cierta subestimación académica.

Así pues, y específicamente lo concerniente al baile, se llega a nutrir de cuestiones inherente al ámbito de la antropología urbana y concretamente de lo referente al espacio vivido y concebido (Lefebvre 2013: 97-18), diferenciación que establece conexiones con la historia y la geografía de algunas prácticas bailables: de parejas abrazadas que se introducen en la sociedad latinoamericana a comienzos del siglo XIX (Quintero 2009, Ulloa 2005), incorporación de la que deviene la distinción, que algunos especialistas reivindican, entre “bailes de pareja” y “bailes de salón” (Quintero 2009, Sevilla 2003). Dentro de esta diferenciación, el baile de pareja aglutina a todos los bailes que se interpretan, como su nombre lo indica, en pareja. Lo bailes de salón, en cambio, se constituyen como un género dancístico, ideado para ser interpretado en un espacio arquitectónico determinado: el salón de baile (Sevilla 2003:30). Por demás, salones de palacios europeos, originarios de la Europa renacentista (siglo XV), en los que se fragua un espacio delimitado para el baile, un trazado urbano que introduce, también, innovaciones en los preceptos sobre el porte de la persona mediante el surgimiento del concepto de urbanidad” (Ibíd. 2000: 94).

Así pues, y en palabras de Curts Sachs, el “redescubrimiento del cuerpo” (Sachs en Ulloa 2005:32) y la creación de “músicas ‘mulatas’” (Quintero 2009) que emergen en América Latina de “el terreno movedizo de la hegemonía”¹⁴ (Ibíd.:107-108), hereda

14 Del que cabe agregar lo siguiente:

Las “armonías” negociadas en las construcciones nacionales iniciales en Latinoamérica, entre unas clases propietarias que requerían la deferencia de los subalternos y un artesanado “de color” que luchaba porque se le reconociera como dignos “miembros” de la sociedad civil, fueron desvaneciéndose con las transformaciones clasistas que conllevó el cambio de una economía marcada por las relaciones capitalistas de producción. La proletarización de los artesanos fue distanciando su cotidianidad de las previas relaciones compartidas con las (supuestas) clases “superiores” [...] lo que se tradujo culturalmente en la emergencia o fortalecimiento de músicas más evidentemente proletarias, como la guaracha, la plena o el Calypso o en la transformación interna de las músicas “nacionales de salón”, que tendían a sacudirse su carácter deferente, abandonando el camuflaje de la percusión y el disimulo del erotismo (Quintero 2009:109).

la separación del baile popular y el cortesano de origen europeo¹⁵. Una bifurcación gestada desde el siglo XV que, no obstante, mantiene la influencia de uno con respecto al otro pero con finalidades y estilos diferentes (Sachs 1944: 308), es decir, por un lado, se perfilan los bailes populares ricos en “espontaneidad” y, por el otro, los cultos ricos de “severidad” (Ulloa 2005:17). Separación que es también del espacio: “mientras la danza se desarrolla en los grandes salones de la nobleza, en los teatros y en la academia, los bailes populares continuarán vivos en el carnaval, en las fiestas carnestoléndicas, en procesiones, pantomimas y otras expresiones teatrales, algunas de ellas de origen medieval, o de tradiciones más antiguas (Salazar 1949: 82,87).

Esta diferenciación histórica justifica, entre otras cosas, que no todo lugar cerrado donde se baile, sea considerado salón de baile (Sevilla 2003: 10). No obstante, si se toma en cuenta una de las ideas más extendidas de los bailes de salón: donde baila una pareja de forma coordinada y siguiendo el ritmo de la música, originados en un contexto lúdico, popular y ajustados a los movimientos e interacciones asociadas a la música, se podría pensar que todo baile de pareja (heterosexual), es un baile de salón regido, a su vez, por “La experiencia de lugar” (*the experience of place*), que viene a ser el “resultado de la interacción entre nuestro cuerpo, nuestros sentidos y el entorno material que nos rodea, de modo que dicha experiencia es una experiencia mediada por los sentidos, una experiencia sensitiva” (*sensuous experience*) (Degen en Sánchez 2008c:148).

Ahora bien, esta experiencia del lugar asociada al baile no deja de contemplar los matices que puede tener la práctica bailable de salón: más o menos blanqueada (sonoramente), más o menos estereotipada, más o menos disfrazada y más o menos disciplinada (corporalmente), entre otros matices. Entonces, partiendo de la idea de que todo baile de pareja es un baile de salón, haciendo hincapié en aquello que los iguala más que diferenciarlos la dicotomía, no obstante, recae entre “fronteras reales e imaginadas” y concretamente entre “‘el fuera’, la calle, cuyo tiempo y espacio es marcado por la cotidianidad en contraste con ‘el adentro’, el espacio arquitectónico en cuyo interior se puede tener acceso a la fantasía” (Sevilla 2001a:50). Transición mediante la cual se genera un lugar idílico que se hace deseo permanente de los cuerpos danzantes y creadores de su propio lenguaje.

En cuanto a las nomenclaturas bailables la distinción recae en una insinuación anterior y, concretamente, en la diferenciación entre el baile y la danza o ballet, asunto

15 Sobre esta dicotomía, y quizás desde el ala de la musicología más conservadora, se plantea: “Lo señorial es la danza baja, resbalada, en la que los pesados ropajes de las damas y los tan ceñidos de los caballeros, no permiten la agitación muscular [...] En ésta, (prevalecen) la cortesía, ademanes elegantes, reverencias entre damas y caballeros que apenas se tocan la punta de los dedos”, por su parte, en la danza alta prevalece “la sangre que retoza, en los brincos y en los saltos...” (Salazar 1949: 82,87).

basado en la forma como los cuerpos asumen su interacción lúdica con los demás, inscribiéndose en contextos sociales y mercados simbólicos permeados por una ideología de exclusión y distinción (Ulloa 2005:21).

[...] mientras el baile se sustenta físicamente en la ley de gravedad, es decir con los pies en el piso y conservando las posiciones naturales del cuerpo con movimientos relativamente “normales” (y ello depende también del baile), el ballet se fundamenta en una lógica contraria mediante la cual los movimientos danzarios desafían la ley de la gravedad en busca de la levitación, en procura de la dinámica suspensión de los cuerpos en el aire, que produce una especial plasticidad. Ello exige no sólo un esfuerzo físico mayor sino el aprendizaje juicioso de una técnica refinada, para lograr expresiones y gestos corporales extra-cotidianos, manteniendo el equilibrio aún en posiciones extremadamente difíciles. En cierto modo, la danza clásica del ballet se desarrolla con movimientos fuera de lo común [...] (Ibíd.:25).

Así pues, y desde la perspectiva semiótica de Ulloa, basada en la descripción del baile y no en su prescripción, éste se constituye como un lenguaje diferente y autónomo que, excluido de status artístico y académico, se hace de otro tipo de prestigio alcanzando altos grados de simbolización. Esto ocurre en espacios donde el baile se convierte en una importante forma de socialización cotidiana, cuestión que no ocurre con la danza y el ballet, en su afán estilizado y elitizado. Además, estilos basados en “la centripeta tradición *sistematizadora* ‘occidental’” en la que el baile no participa en la elaboración de lo sonoro:

[...] No se participa en lo que los músicos “ejecutan”; piezas en cuya conformación los bailarines no han participado para nada. Paralelo al desarrollo de la composición, donde la elaboración de las ideas sonoras se centralizaba en el compositor y director [...] fue desarrollándose en el baile occidental la noción del coreógrafo, en la cual se enucleaba también la creatividad danzante. Sobre una música ya establecida por el compositor en la partitura, previa a su ejecución, el coreógrafo elaborará las secuencias de movimientos o *figuras* que “interpretarán” los bailarines. La danza fue tornándose mucho más compleja y elaborada con el “arte” del coreógrafo, a la vez que la centralización de la función creativa restringía las posibilidades innovadoras de los bailarines “ejecutantes” (Quintero 2009:55-56; las cursivas son del autor).

Ahora bien, cuando el baile se impregna de técnicas características de la danza, genera distinciones a lo interno un tanto parecidas a las suscitadas sobre estas dos macro expresiones, advirtiéndose nuevas y micro categorías, vitales para el estudio de la

escena salsera: “bailarines y bailadores”. El primer grupo, vinculado a personas quienes les gusta lúdicamente el baile, que realizan esta práctica por el placer que les provoca, sin pretensiones profesionales o de participación en espectáculos de shows business, básicamente, el objetivo es trascender a rutinas de orden cotidiano. El segundo grupo, relacionado a un tipo de personas que, además de guiarse por el placer bailable, les gusta bailar por lo que implica profesionalmente, sometiéndose al aprendizaje formal, es decir, a ensayos, talleres, y a otras formas pedagógicas con el fin de hacer presentaciones como solista, integrante de una escuela y/o compañía artística, ejerciendo una labor de la cual se puede obtener una rentabilidad económica y/o simbólica (Ibíd.: 71).

De lo que se viene diciendo cabe centrar la atención en el lenguaje del baile, aplicable a otras expresiones bailables y, en algunos casos, a la danza, en donde emerge una nomenclatura asociada a gestos y percepciones (Godard 1995), desencadenados al bailar. “La expresión de la cara, la tensión del cuerpo y el ritmo al andar sufren una visible metamorfosis” (Sevilla 2001a: 51). De forma general, la pareja enlazada se constituye como una figura fundamental; el cuerpo, diferenciadamente, se hace movimiento; y la relación entre los pasos de baile y el ritmo de la canción se constituye vital (Ulloa 2005: 45).

Si entonces se concibe el baile como un lenguaje que permite la comunicación sin necesidad de palabras, se puede coincidir con el hecho de que el baile de parejas entrelazadas es equivalente a un diálogo entre cuerpos y como en toda conversación, hay por lo menos un momento inicial, una tomada de turno, un tópico que cambia y un cierre, secuencia que, en el baile, se manifiesta en el conjunto de acciones y repertorios de pasos que conforman el código materializado en la performatividad del cuerpo (Ibíd. 2005: 47). Dicha performatividad se compone, principalmente, por dos códigos, que sustituyen la dicotomía por una complementariedad no exenta de formas de dominación, kinésico (gestualidad y movimiento) y proxémico (distancias corporales)¹⁶. Ambos regidos por aspectos culturales que hacen por ejemplo, para la kinesia, que la norma patriarcal mediante la cual el hombre invita a bailar a la mujer pueda ser representada a través de una mano extendida, una cogida de mano y una simulación bailable. Mientras, en el caso de la proxemia, pasan a ser las distancias físicas y sociales las demarcadoras del espacio máximo, mínimo e íntimo que puede existir entre cuerpos unidos por el baile (Ulloa 2005 46-51).

Haciéndose énfasis en códigos kinésicos, el cuerpo fértil ante la comunión entre música y baile se hace reproductor de jerarquías representadas a través del placer bailable reflejándose, sobre todo, en el “*androcentrismo* predominante en estas prácticas

¹⁶ Emblemáticamente ilustrados a través de la película: *Le bal* (1983), del director francés Ettore Scola.

culturales en la que se encuentra una sutil forma de control y dominación convencional por parte del hombre sobre la mujer (aceptada por ella como parte del juego), que igual se puede identificar en otros contextos” (Ulloa 2005: 47; la cursiva es del autor). No obstante, el cuerpo en su movimiento y a través del tiempo, advierte nuevas significaciones movilidades representadas por divergencias de los roles sexuales, así como de nuevas tendencias como el *tango queer* que son reflejo de otros contextos y por ende de nuevas formas de sociabilidadailable¹⁷.

Por su parte, en lo que se refiere a la ampliación de códigos proxémicos, por demás, en lugares donde el baile se codifica altamente como lenguaje, se encuentra lo referente a las distancias. En este sentido, pueden identificarse dos extremos: la de cuerpos separados y la de pegados, literalmente. Asimismo, el autor añade dos nomenclaturas que, se entiende, se desprenden de las mencionadas: la distancia íntima y la distancia sexual. La primera aquella que genera el enamoramiento a través de caricias, besos y otros contactos, mediados por un mutuo consentimiento, que le conciernen un halo de erotismo al performanceailable. La segunda, la que marca un límite entre el contacto de los genitales, no obstante, una frontera que puede llegar a transgredirse según la evolución del baile, trayendo consigo gestos de rechazo (que recaen en la mujer) o de compenetración de la pareja (Ibíd.: 49, 51, 54, 56).

Ahora bien, y de modo secundario, existe un tercer código: el léxico. Este resulta previsible en momentos de seducción y enamoramiento, así como en momentos en los que se alude a la música y al entorno fiestero o rumbero, esta última una cuestión que resulta pertinente, aunque Ulloa opte por centralizarlo en la nomenclaturaailable o bien en la acción o prácticas que lo integran, así como en los pasos de baile y estilos de una época, registros que corresponden a las diferentes denominaciones con que se da a conocer el baile en variados contextos (Ibíd.: 64). En el caso de la salsa brava, cabe hacer mención de algunos de estos códigos, que no sólo codifican a la persona bailadora sino también a quien interpreta la música: improvisación y descarga. “En la improvisación el cantante relata con sabor su sentimiento; en la descarga, los instrumentos hacen los mismo, pero con sus sonidos, esa forma superior del lenguaje. Y un buen bailaror hace lo propio, improvisa con el cuerpo, es la inspiración en movimiento y cuando descarga llega el éxtasis del goce...” (Romero 1993:35).

Lo antes mencionado, a su vez ilustra alguna de las diferencias de lo que, léxicamente, se denomina como baile acrobático. Éste último caracterizado por su predisposición al espectáculo (shows, concursos y competencias) en el que se ponen en escena vestuarios, coreografías y estilos. Además, un tipo de baile asociado a

17 Sobre esto véase película mexicana *Danzón* (1991), bajo la dirección de María Novaro, así como el análisis de dicho film (Iglesias 2003).

“bailarines” y que demanda una gran esfuerzo y destreza física para evitar accidentes al realizarse volteretas, tiradas en el suelo, entre otros movimientos que carecen de espontaneidad y que provienen de esferas artísticas como el circo, el teatro y el cine (Ulloa 2005: 58 -59); este último un estilo que se contraponen a bailes de corte, eminentemente, lúdico y evocadores de saber, placer y poder corporal (Ibíd.: 39-44, 105).

2.1.4 Del camino transitado: estudios salseros y afines

Si antes se alude a la marginación académica hacia la música y el baile, en lo específico, esto se puede ver representado en el camino solitario de quien realiza una tesis doctoral. Esta última apreciación, seguramente, varía según el lugar donde se estudia pero tomando como referencia la ciudad de Barcelona y concretamente el doctorado de Estudios Avanzados en Antropología Social de la UB, así como la salsa, resulta difícil refutar la soledad. En el continente americano es donde más se concentran estudios sobre esta músicaailable, mientras, en Europa y otros continentes resultan puntuales y recientes y en Barcelona, o referente a esta ciudad, una soledad compartida, con experiencias de diferentes planes de estudios, así como sobre la salsa y otras músicas, incorporadas al entorno cotidiano a través de procesos globales (entre éstos el incremento de personas de origen latinoamericano).

2.1.4.1 América

Uno de los primeros estudios publicados sobre la salsa en este continente es autoría del venezolano César Miguel Rondón (1980) *La salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*. Sin ser un trabajo estrictamente académico éste logra convertirse en una importante referencia histórica, dentro y fuera de la academia, gracias al cúmulo de información y la combinación del periodismo con aspectos sociológicos y antropológicos que profundizan en el origen de la expresión, sus distintas etapas de comercialización y de desarrollo en países como Puerto Rico (PR) y Venezuela. Cabe agregar que su publicación coincide con el primer y más importante declive comercial de la salsa o bien de su estilo más evocado (salsa brava), y que en el 2004 se reedita bajo un formato de lujo o bien enciclopédico con un destacado anexo fotográfico¹⁸.

¹⁸ Este estudio es el primero de recurrentes textos más bien de divulgación que también contemplan la orientación literaria, así como una larga lista de tesis de grado precisadas sólo en Caracas, en su mayoría no publicadas y provenientes del ámbito periodístico del cual y a modo general cabe destacar las siguientes publicaciones: Alejandro Calzadilla (2003), *La salsa en Venezuela*, trabajo que se sustenta de su anterior tesis de grado en antropología en la UCV (1994): *Aportes para una geohistoria musical del Caribe*. Bajo una perspectiva de corte periodístico, y pasando de la autoría venezolana a la colombiana, se halla: José Arteaga (1990) *La Salsa - Crónica social de la música del Caribe urbano* y (2000) *La salsa*,

Así pues, es a finales de los años 1990 cuando prácticamente se publica el primer trabajo académico sobre la materia escrito por el puertorriqueño Ángel Quintero (1998) *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Sin ser exclusivamente sobre la salsa, casi ningún estudio lo llega a ser, esta música se presenta como una especie de metáfora sonora que se contrapone a los cánones de progreso de la modernidad. A través del uso de patrones rítmicos los músicos salseros rechazan la sistematización musical occidental, blanca y hegemónica de la que sólo producen adaptaciones selectivas, en tanto, el quehacer musical recae en la polirritmia heredada de la cultura africana, así como en un proceso creativo que también se contrapone a ciertas etiquetas para dar paso a lo que el autor concibe como una “manera de hacer música”. En ésta misma línea, Quintero publica *Cuerpo y Cultura. Las Músicas “mulatas” y la subversión del baile* (2009). Acá la atención se centra en el baile como creador de cultura mientras se extiende la incorporación de otras músicas, que el autor define, mulatas o hijas de la historia colonial caribeña y las que enaltecen el vínculo entre música y baile, dimensiones separadas por preceptos modernos amparados en la diferenciación entre mente y cuerpo.

En cuanto a otras nacionalidades protagónicas en el análisis salsero, se encuentra el colombiano Alejandro Ulloa (1986 y 1992) *La salsa en Cali. Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*, este abordaje antropológico de-construye el mito a través del cual Cali se da a conocer en la escena salsera, nacional e internacional, como *La capital de la salsa*. Para ello se sumerge en la configuración social de la urbe, en el papel que juegan algunos medios de comunicación en este proceso en el que lo “popular” se deviene “masivo”, se crean nuevas clases sociales, y generan hábitos y costumbres músico-bailables que cuestionan los convencionales conceptos de poder y hegemonía. Posteriormente, y de modo similar a Quintero, Ulloa se interesa en el baile y publica (2003 y 2005) *El baile un lenguaje del cuerpo*, investigación que recae en el baile salsero y extra-salsero como lenguaje y práctica socio-cultural, diferenciada o creadora de dos corrientes: una lúdica y otra profesional, para ello recurre a la lingüística, la semiótica, la antropología y la historia, disciplinas que permiten profundizar en las representaciones sociales de las vertientes bailables, sus códigos de comunicación, así como de sociabilidad. En lo que se refiere a la última publicación de este autor (2009) y específica sobre la materia se encuentra: *Salsa en discusión música popular e historia cultural*, este nuevo trabajo se basa en la disputa generada a través del reconocimiento y desconocimiento de la salsa, para ello pone a dialogar a varios músicos, musicólogos y especialistas, a su vez se centra en el origen, crisis y época

un estado de ánimo; Hernando Calvo Ospina (1996). *Salsa: Esa irreverente Alegría*; y Enrique Romero (2000) *Salsa. El orgullo del barrio*.

post-salsa, e incluye, lo que termina denominando, “La Salsa Pacífico”, es decir, oriunda de Cali, así como la producción salsera “a la colombiana”.

La alusión a Colombia hace propicia la mención de Lise Waxer, de origen canadiense, y una de las primeras mujeres que se dedica al estudio de la salsa (2002): *The city of musical memory: salsa record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Este trabajo toma algunas referencias del anterior autor sobre esta misma región, a la vez de profundizar en la constitución comercial de la costa pacífica colombiana, potenciadora del carácter transnacional de algunas músicas como la salsa, la que termina convirtiéndose en Cali en un símbolo de “cosmopolitismo alternativo”, así como en una forma de “estar en el mundo” para personas de clase obrera y origen negro. En este mismo año Waxer publica una compilación de diferentes artículos bajo el título: *Situating salsa: global markets and local meanings in latin popular music*, este trabajo reúne algunas de las aportaciones más recurrentes en materia salsera de lengua anglosajona (Aparicio, Berrios, Román, entre otras); centradas en el uso y significación de la salsa, así como de otras músicas de origen afrocaribeño, en escenarios locales y globales, donde se entretajan diferentes poderes y significados sucesivamente identificados.

En este sentido, y antes de que Waxer incursione y desaparezca bruscamente del espacio académico salsero, fallece a comienzos de su carrera como etnomusicóloga, es Frances Aparicio, de origen puertorriqueño y desde Estados Unidos (EEUU), la que hace público estudios sobre la materia, el primero titulado: *Listening to salsa: gender, latin popular music, and puerto rican cultures* (1998). Basándose en enfoques que combinan la teoría poscolonial, los estudios culturales, de género y latinos, Aparicio se centra en estudiar músicas como la danza y la plena y, sobre todo, la forma en que la mujer se ve racial y eróticamente representada. Asimismo, analiza a la salsa, esa especie de vertiente de la música afrocaribeña hecha en los Estados Unidos, lugar que funge como destino de personas latinoamericanas que a través de esta música reafirman su identidad cultural, mientras que las de pleno origen estadounidense erotizan y despolitizan sus contenidos. Así pues, se va entretajando un discurso dentro y fuera de la isla que hace recurrente temas de género, erotismo y conflicto inmerso en letras de canciones, textos literarios, así como de testimonios que, en materia de relaciones patriarcales, llevan a Aparicio a concebir a “la mujer ausente” y a la mujer (negra y mulata) como “comida para ser consumida”. Así pues, identidad y género en la salsa y otras músicas regionales se convierten en el centro de las investigaciones de Aparicio que posteriormente derivan, entre otros, en el texto: “La Lupe, la India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music” (2002) incluido en la compilación de Waxer, y en *Musical Migrations, Volume I: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America* (2003), compilación de la que Frances Aparicio es coautora.

Por su parte, Marisol Berrios también puertorriqueña en EEUU, irrumpe con: *Salsa Music as Expressive Liberation* (2004), esta aportación presenta a la salsa como un sonido musical y un estilo social de gran popularidad internacional que corresponde fielmente a sus circunstancias: el dilema colonial puertorriqueño, los efectos sociales de la revolución cubana, la especie de hegemonía incompleta del rock anglosajón, así como la documentación de esta estrecha relación, entre lo musical y lo social, en el film *Our Latin Thing*. En conclusión, este análisis presenta a la salsa como un tipo de liberación expresiva y descolonizadora, y resulta posterior a los cuestionamientos que se hace la autora en relación a esta práctica como género musical (2002) y a su recepción en audiencias transnacionales (2003), asuntos tratados en previas y respectivas compilaciones.

Ahora bien, antes de que los estudios sobre la salsa realizados en lengua anglosajona empiecen a ser reflejo del giro comercial (de lo musical a loailable), Leopoldo Tablante, venezolano y desde Francia, realiza una especie de deconstrucción histórica de esta música titulada (en castellano): *Salsa: evolución comercial de una música popular. Del barrio latino a la industria multinacional del disco* (2012 [2001]). En esta tesis de doctorado publicada, en parte, con el título: *Los sabores de la salsa. De la rumba brava a la fiesta mansa de Héctor Lavoe a Jennifer López* (2005), Tablante se centra en analizar elementos comunes de los barrios de los que emerge la expresión salsera, y primero, se comportan como receptores de una música de la que termina siendo imagen y semejanza; luego se sumerge en estudiar la escena musical neoyorquina pre-salsera y los primeros indicios de la comercialización de la salsa; posteriormente, y como gran legado, profundiza en aspectos inherentes a su estética: influencias, sonidos, y sobre todo, letras; finalmente, se dedica a categorizar su desarrollo comercial: oficialización, evolución, así como el papel de los sellos independientes, los multinacionales, así como las relaciones entre ambos.

Bajo un enfoque también de índole histórico es la cubana Bárbara Balbuena la que, de alguna manera, advierte un nuevo escenario comercial para la salsa a través del trabajo titulado: *El casino y la salsa en Cuba* (2003). Este texto incide en el origen de este baile de salón popular, forma de baile huérfana de género musical en sus inicios pero supeditada a cambios y adecuaciones que parecieran hacerla alejar de la libertad, espontaneidad y creatividad que caracteriza su desarrollo en Cuba, para dar paso a nuevas metodologías, interdependencias musicales y figuras globales que la supeditan a intereses económicos por encima a su valor artístico y cultural.

Así pues, lo que se desarrolla como un baile de salón sin mayores pretensiones comerciales se introduce, junto a otras modalidades, en el escenario de los llamados bailes de salón (americanos y europeos: sociales y de competición), objeto de estudio de la norteamericana Judith Macmains a través del estudio: *Glamour Addiction: Inside the*

American Ballroom Dance Industry (2006). La aportación de Macmains cuestiona la versión contemporánea de una escena bailable que concibe como: “máquina del glamour” y “anhelo perpetuo” o bien como una industria que vende ilusión y deseo, valiéndose para ello de una serie de estrategias como la perfección y el estereotipo corporal, convirtiéndose en un producto competitivo, jerárquico y estructurado. Para esta industria del baile el fin justifica los medios, así pues las finanzas dudosas, el abuso del poder en el ámbito sexual, la presión, el exhibicionismo y simulacro corporal (“Browface”), se presentan como sus principales características (Macmains 2006).

En el marco de un proceso de academización salsera que no sólo hace parte de los bailes de salón antes mencionados, sino que también se desarrolla de forma autónoma, Sydney Hutchinson publica: “Bailando en su lugar. Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global” (2008). En este texto describe los estilos de baile que, con mayor y menor de difusión, hacen parte de la enseñanza académica global (neoyorquino, NY u “on 2”; Los Ángeles o angelino; así como puertorriqueño, colombiano y cubano). Para ello acude a las formas, los conteos, las influencias y la manera como estos elementos estilísticos pueden ser codificados según esquemas patriarcales. Asimismo, y como central aportación, la autora plantea que los nuevos estilos de salsa son expresión de una globalización que se comporta, paradójicamente, como localización, en tanto, la difusión global de estos bailes viene acompañada de códigos locales inherentes a diferentes estilos que permiten reflexionar, en un ámbito general, sobre las interacciones entre la geografía y la cultura popular o masiva en la era global.

En este mismo año, Priscilla Renta publica: “Migración de retorno y decisiones estéticas: bailando salsa entre Nueva York y Puerto Rico” (2008). Éste es un análisis sobre reencuentros y desencuentros, sobre un baile que se va y vuelve estilizado y profesionalizado. Esta transformación se produce en EEUU, donde la industria del baile salsero favorece a la “coreografía” y al concepto de “elegancia” europea, en contraposición a la “improvisación” y al “policentrismo/ritmo” de origen africanista, respectivamente. La consolidación y expansión de atributos inherentes a los estilos derivados de la industria bailable norteamericana, generan tensión en el entorno bailable puertorriqueño, situación frente a la cual la autora cuestiona los valores jerárquicos que se le asigna a lo de aquí (PR) y lo de allá (EEUU), y propone crear una especie de conciliación entre ambos.

2.1.4.2 Europa

La comercialización de la salsa viene acompañada de su expansión regional, primero, en territorio americano y, segundo, global, centrándose sus estudios en

territorio europeo donde la salsa, mayormente, llega a través de la industria músico-bailable global, la migración y la mezcla de ambos procesos¹⁹.

Así pues, una de las primeras investigaciones que emergen es la realizada por el venezolano Saúl Escalona, titulada: *La salsa. "Pa' bailar mi gente." Un phénomène socio culturel* (1998). Este primer trabajo, de una especie de trilogía que va de lo local a lo global, es un recorrido histórico que parte de los orígenes cubanos de la salsa hasta llegar a ser una producción social, urbana, y reflejo de la historia de quienes la crean, asuntos en parte reflejados en un análisis social y lingüístico de 400 letras de canciones, que soportan a esta investigación. Luego, Escalona prosigue con: *Ma salsa dé figurée. "Pa' que afinquen* (2001), acá se centra en la incorporación y el éxito de la salsa en Francia, en los usos que de esta música hacen personas locales y extranjeras según afinidades, posibilidades (idiomáticas) y culturas salseras, acentuándose la concepción de la salsa como "fenómeno socio-cultural" e "industria prospera"²⁰. Finalmente, el autor presenta: *La salsa en Europa: Rompiendo hielo* (2007), en este trabajo analiza la salsa, en términos de recepción y percepción, en cinco países europeos: Alemania, Francia, Holanda, Irlanda y Suecia, recayendo la atención ya no en letras de canciones, sino en otro tipo de escuela salsera centrada en la difusión de estilos de bailes.

Por su parte, centrándose en Londres y de origen puertorriqueña, Patria Román irrumpe con: *The Making of Latin London. Salsa, Music, Place and identity* (1999), texto por demás proveniente de la tesis doctoral: *The construction and communication of Latin identities and salsa music clubs in London: An ethnographic study* (1996). Basándose en teorías sobre la globalización, la identidad cultural, entre otras, Román se cuestiona lo que se define como identidad latina cuando quienes la encarnan se trasladan a otras geografías, elaborando o re-elaborando lo que la autora concibe como nuevas "rutas y rutinas" o bien recorridos por barrios, parques, bares y discotecas de Londres que posibilitan la práctica salsera. El trabajo empírico de Román le permite relacionar la experiencia de un sector de personas de origen latinoamericano en Londres, con fenómenos más amplios que abarcan debates referentes a la nación, emigración, regulación, identidad global y local, entre otros aspectos de interés general y contemporáneo.

Para cerrar con el material académico producido en Europa, María Isabel Beltrán Ramírez, de origen colombiano, desarrolla un trabajo de investigación en Austria

19 En territorio no europeo cabe citar el caso de Shuhei Horosowa sobre la orquesta de salsa japonesa la Luz: "Salsa no tiene fronteras. Orquesta de la luz and the globalization of popular music" (2002), donde se analizan algunas estrategias usadas para la incorporación de la salsa en mercados internacionales como el japonés.

20 Cabe decir que estos dos primeros trabajos provienen de una tesis doctoral sobre etnicidad y música caribeña titulada: *Nègritude et chanson dans les caraïbes contribution à l'étude de la salsa come phénomène socioculturel dans le Venezuela contemporain* (1996).

titulado: *Salsa en Viena. Identidad y Representación en el Consumo de la Música Popular del Afro-Caribe*²¹(2008). Beltrán alude a la configuración de una escena salsaera en Viena a través de la industria discográfica, bailable y la creación de locales de recepción nacional y latinoamericana. En esta inmersión, la predilección recae en la música afrocubana, sus imaginarios, así como en un tipo de baile académico asumido como deporte, actividad lúdica y danza erótica que encarna clichés transnacionales de lo tropical representados en imágenes publicitarias, producción cinematográfica y funcionamiento en general de un escenario que no obstante, y según la autora, fomenta el diálogo inter-cultural y el respeto hacia la otredad.

2.1.4.3 Barcelona

En Barcelona el abordaje de la salsa hace parte de un compendio de estudios que suelen girar alrededor de la globalización musical y migratoria. Así pues, de ésta y otras músicas se considera pertinente presentar un estado, general y específico, de estas investigaciones que en cierta medida sirven de inspiración para el análisis concreto sobre la salsa (brava) en Barcelona.

En un ámbito general, se puede comenzar mencionado el trabajo de Miquel Genè González: *Hay candombe. Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona* (2009). Este abordaje etnomusicológico es una especie de viaje de sur a sur que termina centrándose en el uso, social y musical, que hace del candombe parte de la población uruguaya que emigra a Barcelona. En este viaje se producen transformaciones, adaptaciones y conflictos apreciados a través de los discursos de quienes interpretan y espectan esta música popular y nacional, a través de la cual se llegan a construir identidades diaspóricas con sus propias redes de inclusión en el espacio extranjero, así como debates en torno a lo nacional-musical y tensiones referentes al uso del espacio público.

En esta misma línea se encuentra el trabajo de Bernat Rebés: *Soy Perú, Identidades peruano-barcelonesas a través de sus espacios musicales* (2010). Este trabajo evoca una película de acción, drama y comedia, Rebés hace una descripción íntima de las dinámicas identitarias de la población peruana en Barcelona a través de sus espacios y actividades de ocio público, privado y semiprivado. Asimismo, alude al imaginario creado sobre esta identidad a través de recursos turísticos, medios de comunicación, etc., concluyendo, entre otras cosas, que [...] “la comunidad de Barcelona comparte una identidad formada por ciertos elementos, que se movilizan tanto en la dimensión ideacional como en la fenomenal pero que son apenas

21 Después de la finalización de la escritura de esta investigación se sabe de un nuevo trabajo: “Relocating and Personalising Salsa in Slovenia: To Dance is to Communicate” (Pušnik y Sicherl 2010).

discursivizados verbalmente, que serían impensables en una propuesta de identidad peruana del Perú y que proponen una forma alternativa de entender la catalanidad, expresando su voluntad de ser catalanes, pero catalanes del Perú” (Rebés 2010: 194).

Desde una perspectiva comparativa se halla la tesis de la doctora, de origen uruguayo, Olga Picún: *Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella* (2011). Este trabajo, realizado desde México, plantea un debate sobre la “reconversión” que la sociedad postindustrial le confiere a la labor de tocar y cantar en la calle; por un lado, se alude a nuevos canales de difusión, promoción y comercialización de la música que, a su vez, vienen acompañados de mecanismos de socialización y solidaridad urbana; por el otro, la imagen que proyecta esta forma de trabajo continua estando asociada a la mendicidad, la delincuencia, la economía informal, situación que engendra constantes acciones y reacciones potenciadas por el excesivo control que vienen ejecutando las administraciones públicas de ciudades, centradas en el sector servicio, tales como: Barcelona, Ciudad de México, así como Buenos Aires.

El trabajo de Picún acerca a la temática particular y quizás advierte que aparte de los escenarios salseros detectados en este estudio, y mencionados más adelante, puede haber más, entre éstos, el de la calle. Ahora bien, como parte de las escenas salseras reconocidas pero desconocida para muchas personas autóctonas y extranjeras, el músico Jofre Gasol realiza un estudio titulado: *Catalans i Salseros. Aproximació musicològica a la pràctica de música popular ballable cubana dels gitanos catalans* (2010). En este trabajo Gasol alude a formas identitarias de la gitanía catalana, resultando representativo lo referente al uso, de lo que agrupa bajo el paraguas, de la música popular cubana. Asimismo, aborda lo referente a la rumba catalana, identificando su práctica a través de grupos de edad, etnicidad y épocas musicales o rumberas. Siendo un estudio también de educación musical, alude a la práctica instrumental, inicios, desarrollo y preferencias, sobre todo, alusiva a los géneros de origen musical cubano.

El aporte de Gasol se encuentra precedido de una investigación, aún no concluida, bajo la autoría de Martí Marfà i Castán y en algunos artículos titulada: “El ritmo de la conversión. La extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana” (2008). Ahora bien, los inicios de este trabajo son eminentemente religiosos: *Singularitat carismàtica: religiositat pentecostal i (re)construcció identitàries en una congregació evangèlica gitano-catalana de Barcelona* (2008c). Este acercamiento de Marfà al evangelismo de la comunidad gitana catalana lo lleva a profundizar en lo sonoro, en el papel que juegan distintas músicas o lo que el autor llama “ritmo de la conversión”; además, Marfà se interesa también en analizar el fenómeno de la rumba catalana, música vinculada a la salsa y cuya

“ebullició” o “nuevo esplendor”, época actual de su desarrollo histórico, se manifiesta a través del incremento de producciones musicales, y de eventos avalados por la existencia de respaldo institucional y asociativo.

En medio de estos estudios, de orden general, se realizan los más próximos a la salsa brava. Por un lado, se encuentra la investigación de Iñigo Sánchez: “*¡Esto parece Cuba!*”. *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona* (2008), recientemente, publicada bajo el título: *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana* (2012). Este trabajo central de Sánchez resalta la importancia de la música para la sociedad cubana emigrante y productora de espacio-socio musicales en la sociedad de acogida. Centrándose en el estudio de tres espacios públicos y semi-públicos, el autor advierte que más que una comunidad consolidada, la diáspora cubana recurre a visibilizarse en espacios de ocio que terminan siendo identificados como cubanos, aunque confluyen otras nacionalidades, generando una forma de cubanía estereotípica y creadora de “rutas del cubaneo”, esta última una idea inspirada en la denominación “escena musical” que desde hace unos años está detrás de nuevos y estimulantes trabajos sobre música popular”²²(Sánchez 2008b).

Por otro lado, se encuentra la investigación de Isabel Llano y objeto de artículos como el siguiente: “Músicas Latinas en Barcelona: espacios de reafirmación y negociación de identidades”²³(2008). La idea central de la aportación de Llano se basa en la existencia de un “campo” (Bourdieu 1998) en que se reproducen prácticas de consumo musical mediante procesos de reafirmación de identidades y otro, donde estas prácticas se transforman, es decir, los latinos se “españolizan” y los españoles se “latinizan” mediante procesos de negociación de identidades²⁴(Llano 2008).

Así pues, se llega al fin o más bien al inicio. Este último se circunscribe en el marco de la ausencia y la recurrencia. La ausencia de estudios exclusivos sobre la salsa brava en Barcelona; la recurrencia de lo personal en el resto. En este sentido, resulta de vital información etnográfica el hecho de que la mayoría de las personas que hacen estudios sobre salsa y afines, locales e intercontinentales, llegan a ejercer también el rolailable (lúdico y académico) y/o musical (intérpretes, locución, producción, etc.). De este modo, *Salsa Nómada. Escena musical,ailable e itinerante de la salsa brava en*

22 El concepto rutas de cubaneo hace pensar en rutas transnacionales de la salsa como la reflejada, desde una perspectiva local e histórica, en el trabajo de Ariel Montalvo: *Salsa con sabor a jalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa* (2009).

23 Donde se circunscribe el trabajo de Alexis Rodríguez: *Geografías nocturnas de jóvenes ‘latinos’ en Barcelona* (2006).

24 Con españoles, Isabel Llano se refiere a la población no latinoamericana y especialmente catalana que reside en Cataluña.

Barcelona, pretende llenar el vacío de la exclusividad y rebasar los límites de la recurrencia.

3. MARCO METODOLÓGICO

En el capítulo anterior, concretamente en su primer apartado, se enuncia la asociación de lo nómada con la posesión ritual desde el punto de vista de los gustos, gustos que van y vienen, que se apropian, adaptan y defenestran. En lo que se refiere al método de investigación, se puede encontrar otra asociación con lo nómada que se produce desde “la experiencia de alteridad en los otros y en uno mismo” (Giobellina 2003:40). En ese sentido, la antropología, disciplina afanada en el conocimiento de la otredad, advierte de su debilidad o bien de lo que termina utilizándose como estrategia metodológica de una investigación que encarna esa especie de nomadismo al estudiar otro/as que se destacan por el deseo y la materialidad de ser otro/as, así como de ser otro/as cercano/as; en su conjunto, de estas cuestiones versa este nuevo capítulo.

3.1 Etnografía y auto-etnografía

Retomando reflexiones finales del estado de la cuestión, sus espacios vacíos o bien el objeto de estudio propio, se debe encontrar los referentes metodológicos que lo sustente, así pues, la investigación se nutre de la etnografía o bien de un método o conjunto de métodos de los que se hace quien escribe participando, abierta o de manera encubierta, en la vida cotidiana de quienes se estudia. Esto ocurre durante un tiempo limitado en el que se observan sucesos, se escuchan conversaciones, se realizan preguntas; en fin, se hace acopio de cualquier dato disponible que sirva para tener idea sobre el tema de investigación (Atkinson y Hammersley 1994: 15)²⁶.

25 Tema: “Así se compone son”. Intérprete: Ismael Miranda. Año: 1973.

26 Para información detallada sobre técnicas de investigación en la antropología social véase (Beltrán, Estrada y Roigé 1999).

En cuanto a los lugares, la etnografía suele abocarse a sólo uno o a un pequeño número que procuren estar, geográficamente, cerca del lugar en el que se establece quien la realiza. Por su parte, la selección del grupo de informantes se produce en términos de criterios demográficos estandarizados, es decir, “dentro de un contexto particular, uno puede clasificar a las personas mediante la utilización de criterios como el de género, raza, edad, ocupación, nivel de instrucción y cosas por el estilo. De todas formas estas categorías son importantes sólo cuando son relevantes para la teoría que se está desarrollando o para contraponerlas a teorías rivales, y normalmente han de ser complementadas por otras categorías de relevancia teórica” (Ibíd.: 66).

Ahora bien, todo lo que se viene mencionando hace parte del trabajo de campo, de la inmersión en una “otra” cultura, comunidad, congregación, etc. en la que se deben asumir ciertos roles, uno de estos, el de la “participación total” (Junker 1960: 36) o “inmersión total” (Jules-Rosette 1978), lo que no se reduce en “hacerse pasar” por, sino en “convertirse” en, como el caso de la propia Benedetta Jules-Rosette que se llega a convertir a la Iglesia Apostólica de John Maranke, un movimiento nativista africano. No obstante, sea cual sea la estrategia de la persona que investiga, a nivel general su rol es de nativo/a marginal (Freilich 1970).

La marginalidad de quien lleva a cabo la investigación recae en esa posición fronteriza, periférica que alude a estar dentro y fuera, de ser y no ser, de generar “familiaridad” y “extrañamiento”, de ser “amigo” y “extraño” (Powdermaker 1966; Everhart 1977). Sin embargo, esta ambivalencia no es protectora, es decir, la investigación de campo no necesariamente deviene en el abandono físico y emocional indemne, rara vez la experiencia pasa inadvertida, asimismo, aun cuando pueda ser muy desagradable lo vivido casi nunca es solamente negativo (Atkinson y Hammersley 1994: 137-138). En resumen, y de forma frecuente, “el etnógrafo deja el campo con una mezcla de sentimientos, pero a veces con un pequeño alivio” (Ibíd.140).

En este sentido, cuestiones relacionadas con el acceso al campo, con los roles asumidos en el mismo y, en general, con la implicación con el objeto de estudio suelen estar asociados con la poca indiferencia que deja la experiencia empírica y viajera, es decir, que no se queda en el campo sino que se desplaza a otros estadios o episodios de la investigación, como la escritura. En este momento, precedido y/o compartido con la documentación, así como con el registro, organización y análisis de los datos, se llega a producir el dilema de lo publicable como posible generador de molestias en las personas estudiadas, lo cual se puede resolver planteándose como criterio si se trata de algo central para el estudio o si su importancia está o no por encima de sus potenciales

consecuencias (Becker 1964: 284). Así pues, la investigación “cierra” con dilemas que la acompañan durante todo el proceso y que recaen en la ética²⁷.

De manera, si se quiere, paralela y posterior a los cánones del quehacer etnográfico aparece o se entra en contacto con la auto-etnografía. Esta forma de investigación, de origen norteamericano, cuestiona la práctica de la observación ajena e impersonal y lo hace teniendo como principales protagonistas a científicas sociales y teóricas del feminismo que reivindican otras formas de expresión y de acercarse a la realidad social consideradas como propias de las mujeres (mensajería epistolar, memorias, diarios), y abundantes de subjetividad, intimismo, por no decir de poca relevancia científica. “Asistimos por lo tanto a una pequeña revolución entorno a la definición de teoría y práctica sociológica y antropológica; una revolución que afecta a la rivalidad entre categorías como objetivo/subjetivo y que tiende a una progresiva valorización de lo considerado hasta la fecha como ‘personal’. Una revolución abanderada fundamentalmente por el posmodernismo y que guarda una íntima relación con algunos postulados de la teoría feminista” (Hernández 1999: 52).

En este mismo orden de ideas, la etnografía aparece como texto que los europeos llegan a utilizar para describir a quienes colonizan, mientras que la auto-etnografía es más bien la respuesta de sujetos colonizados para establecer diálogos con el sujeto colonial o heredero de este poder (Pratt 1992). Así pues, la auto-etnografía se circunscribe en una dimensión de la antropología minoritaria y periférica a partir de uno/a mismo/a, o bien una forma radical de antropología en casa (Esteban 2004:16).

Mientras, la etnografía convencional hace un análisis extra corporal a quien investiga, la etnografía experimental describe vivencias que se inscriben en el cuerpo investigador, siendo entonces un tipo de etnografía experimental y vivencial (Ellys y Bochner 2004). Pero no se trata de la mera reivindicación de la experiencia, sino de utilizarla como una forma de llegar a la dimensión cultural, pero también a la política y

27

¿Cómo se maneja el estudioso ante la asimetría de las relaciones que ha establecido? Ganarse la vida, tal vez prestigio y probablemente un lugar mejor en su propia sociedad, oyendo y contando las vidas de los demás, encontrando y mostrando el sentido de la realidad de los otros, sin dejar de lado la razón (o la justificación) primera, la de conocer: eso es lo que obtiene. Pero, ¿qué da a cambio de lo que es dado? Porque el producto de su trabajo no es aprovechado, o pocas veces lo es, por sus objetos. Es en su propio territorio, no en el ajeno, donde su producción va a tener su valor. Tal vez el pago en dinero que de manera frecuente los etnógrafos ingleses, franceses y americanos hacen a sus colaboradores e informantes sea una tentativa de tener las cuentas saldadas a ese respecto, de equilibrar monetariamente el ciclo de reciprocidad. De todas maneras las cosas no quedan resueltas con tanta facilidad: la deuda permanece siempre sin cubrir. Los problemas éticos no acaban aquí (Giobellina 2003:30).

a la económica, de los fenómenos estudiados, yendo y viniendo de lo local a lo global, de lo individual a lo colectivo, de lo ideológico a lo vivencial (Haraway 1995).

No obstante, situaciones asociadas a problemas de salud, identidad sexual, violencia, etc., suelen ser objeto de interés auto-etnográfico y de su énfasis literario²⁸. Pareciera que esta forma de investigar tuviese una función terapéutica que contribuye a que sea, en algunos casos, más recurrente al ámbito de la psicología social que al de la sociología, por no mencionar que llega a ser severamente cuestionada por ser considerada como narcisista e indulgente (Coffey 1999 y Sparkes 2000).

Ahora bien, quizás otra crítica que se le puede hacer a la auto-etnografía es que pareciera desconocer que el ataque o amenaza al positivismo, más que el producto de una innovación postmoderna, es parte de una larga tradición antropológica que cuestiona el rol de lo personal en la investigación aunque no se incluya lo auto, o categorías similares, en su definición. En 1934 Michel Leiris justifica el diario que lo acompaña en la misión Dakar-Yibutí de la siguiente forma: “la subjetividad extrema lleva a la objetividad total; es decir, que al exponer las condiciones personales de la investigación se permitía que los resultados de ésta pudiesen ser expurgados del grado de refracción que inevitablemente cargaría” (en Giobellina 2001: 189).

Prácticamente, desde inicios del siglo XX se advierten las bondades de la implicación, de la literatura, llegándose a reconocer “que el etnógrafo [...] debe estudiar su tribu como lo haría un novelista [...] dar de una tribu una imagen de su vida y no disecar su cuerpo” (Métraux en Poitry 2004). Además un legado que vincula a autores atraídos por la antropología religiosa y que, en algunos casos, se intentan suicidar, como le ocurre a Leiris, y quienes no dan cabida al intento, como le termina sucediendo a Alfred Métraux. A propósito de este último desenlace, y de lo que se viene exponiendo, Leiris (traducido por Giobellina), afectado por el suicidio de su amigo Métraux y en el prólogo de uno de sus libros, sentencia:

28 Véase: Arriola 2000; Esteban 2004a, 2004b; Cornejo 2011.

Los investigadores, con pocas excepciones, confunden objetividad científica y actitud de rechazo respecto a lo relativo a su propia personalidad y, al mismo tiempo, de distanciamiento de la aventura intelectual y material, su investigación, cuyos aspectos circunstanciales, sin embargo, no pueden ser dejados en un segundo plano porque en otras condiciones o con otro protagonista hubiese sido diferente (o ni siquiera hubiese sido). Si se piensa – y es mi caso- que una etnología de tal manera descarnada erra su finalidad porque ya que no brinda más que secos diagramas de las sociedades consideradas, y no retratos en los que sus particularidades culturales, tal como quien las describe las han aprehendido, son hechos los suficientemente sensibles como para que se pueda tener la ilusión de vivirlos, se tiene que preferir la etnología en cierta forma artesanal que ha practicado Métraux a la que es producto del espíritu fríamente científico y que tiende a poner entre paréntesis a ese investigador sin cuyo ojo y sin cuya mano las investigaciones no tendrían ninguna existencia palpable (Leiris en Métraux 1968: 8).

Así pues, el tiempo que lleva la realización de esta investigación valora precisamente el tiempo, es decir, el tiempo de lo ya dicho, de lo sufrido, de lo duradero, de lo si se quiere maldito, en fin, el tiempo que requiere el encuentro, no sólo de un objeto de estudio, sino de un marco teórico-metodológico con el que dialogar, referenciarse y refugiarse, en parte, reconocido y reivindicado por antropólogos contemporáneos, con el mismo interés por objetos de estudio religiosos, que sostienen lo siguiente:

El observador que procede a eso que se llama ‘observación participante’, que participa observando, que observa participando, se utiliza a sí mismo como instrumento de registro. En otras palabras, su (mi) ideal es el de una suerte de esquizofrenia controlada: el cerebro dividido en dos mitades; una que piensa, cree, siente y reacciona como los ‘nativos’; otra que mantiene los valores propios y que mira de reojo a su vecina craneal. En buen medida, es a uno mismo a quien se interroga a la hora de redactar el informe que habla del otro en el que uno debe haberse convertido. La objetividad pasa, sea o no por una paradoja, por la introspección (Giobellina 2003: 278).

Bajo esta perspectiva, la antropología o sus practicantes se desenmascaran dando cuenta que la otredad no sólo es inherente a quien se estudia sino también a quien investiga. “La pregunta que resta es si la Antropología, por su largo comercio con el otro, está o no capacitada para vérselas con el otro”(*Ibíd.*:21).

3.2 Un ensayo de “otra” etnografía

Existen experiencias recientes y cercanas que reconocen la implicación de lo personal en la investigación y, en parte, lo explicitan en los estudios que realizan, siendo estos aportes influenciados, más que de viejas tradiciones antropológicas, de teorías postmodernas. Por un lado, se encuentra el caso de Iñigo Sánchez como parte de su específico trabajo sobre espacios de ocio cubano en Barcelona, y de su previa inmersión en la escena musical en Cuba, así como de su emparejamiento con una mujer de esta nacionalidad, aspectos influyentes en el siguiente cuestionamiento:

¿Observar o participar? Ésta parece ser la disyuntiva de un dilema que, con frecuencia, hemos de abordar los etnógrafos cuando hacemos del trabajo de campo etnográfico nuestro principal instrumento de investigación. La figura del etnógrafo como un observador neutral, desapasionado, que asume su objeto de estudio como algo fuera de sí, ha sido puesta en cuestión, en las últimas décadas, por quienes en su lugar entienden al investigador como uno más de los actores sociales que participan del “campo”, y que, como tal, debe ser considerado en la (re) presentación textual de la etnografía (Sánchez 2008b: 101).

En la representación por la que termina optando Sánchez encuentra dificultades que ve resueltas, primero, mediante la implicación consciente en diferentes episodios y técnicas usadas en el estudio como cuando satisface algunas demandas musicales que surgen en una festividad doméstica de San Lázaro²⁹; y, segundo, mediante la aplicación de la siguiente reflexión: “No cabe duda de que la decisión de incorporar los sentidos y las emociones en el análisis de los materiales obtenidos en el trabajo de campo, requiere desarrollar al mismo tiempo un estilo de escritura narrativo, que muestre antes que explique, que sea descriptivo, analítico y al mismo tiempo evocativo, y donde el lector sea un participante más en el proceso de construcción del conocimiento” (Ibíd.: 102).

En este mismo orden de ideas existe otro caso que llama, particularmente, la atención y que se centra en los sueños. En una investigación que realiza María Carman sobre los usos, ocupaciones y transformaciones urbanas de barrios míticos de la ciudad de Buenos Aires-Argentina, se acude al sueño como hecho susceptible de ser analizado y contrastado con otros datos. En el mes de enero del año 1995, la autora sueña que se inaugura un centro comercial en el predio del ex Mercado de Abasto, esto sucede cuando el predio permanece desocupado y no hay siquiera vestigios de tal construcción. Lo expresamente llamativo es que el sueño, además de anticiparse al centro comercial y a las torres-country que se construyen e inauguran entre 1998 y 1999, recoge la

²⁹ Véase a Sánchez 2008b: 100-109.

efervescencia social de liberación y recuperación nacional que se respira en el momento de la reapertura del ex Mercado, aproximadamente, cuatro años después. En efecto, el sueño no se recuerda hasta la inauguración del centro comercial, tiempo y espacio en el que se comienza a sentir una especie de *déjà vu*. De este modo, se recuerda el sueño y se acude a su búsqueda en el diario de campo de aquel momento pero no se encuentra, sin embargo, no existe duda de que se llega a hacer transcripción del mismo. Finalmente, se halla en el diario de sueños, porque no se considera en ese momento a un sueño como un registro de campo posible -pese a su estrecha relación con el estudio- la propia noción de fronteras de la que se hace la disciplina no admite semejante “herejía” (Carman 2006: 37-38).

Así pues, un sueño de quien se declara “soñadora compulsiva” (Carman 2001: 2) o bien la forma como éste se resiste al olvido, en tanto, la mayor parte de los sueños si no son transcritos al momento dejan de recordarse, hace cuestionar, poéticamente, a su creadora sobre la pertenencia de lo soñado: “¿Soy yo la dueña de lo soñado [...]? No se trata sólo de ‘mi’ sueño [...] Este no conforma una instancia personal desgajada del resto de mi práctica etnográfica, sino que en él están convergiendo las transformaciones de mi mirada y de mi cuerpo a partir del intercambio concreto con el espacio, y con los ocupantes ilegales y vecinos del barrio del Abasto de Buenos Aires” (Carman 2006: 41).

De modo concluyente, a este trabajo titulado: *Las trampas de la cultura. Los “intrusos” y los nuevos usos del barrio de Gardel*, se debe decir que, además de llevar implícito lo musical, se hace de un amplio proceso de realización que, justamente, permite la inclusión de un sueño del pasado en una reflexión del presente. Ahora bien, y quizás lo más importante, es que el sueño se considera, de forma válida a otros recursos, mediante una expresión de Bachelard como: una anatomía de piezas muertas; “o de modo análogo, que el trabajo de campo es un mundo acabado, finito, autosuficiente... aunque todos sabemos que no lo es, y que esa maldición es nuestra gracia” (Carman 2006:41).

En lo particular, el camino largo y difícil que se hace del estudio de la salsa, en parte, alude a los efectos de la mutilación de lo personal en la metodología investigativa o bien a una mala praxis de la objetividad. En otras palabras: “La objetividad del etnógrafo no consiste en fingir desde el principio de su trabajo que está por encima de las pasiones, con el riesgo de caer en pasiones mediocres y vulgares, y dejar que influyan inconscientemente en el discurso etnográfico, como gusanos pululando dentro de un sepulcro de mármol; se basa por el contrario, en el propósito de unir su viaje al reconocimiento explícito de una pasión actual” (Martino Di 1999: 18).

Sin embargo, para el momento en que se inicia el doctorado no se contemplan estas corrientes, de hecho a falta de referentes y de recursos que los provean, se opta por

hacer materias en otra facultad. No obstante, los resultados no son favorables, cuando en esta asignatura sobre metodología de investigación se pregunta si se puede usar la propia experiencia en el estudio sobre la salsa, no se llega a obtener información positiva y/u orientativa al respecto. Esta situación, aunada a que la formación adquirida, hasta ese momento, se afana garante de objetividad equivocada o de la más convencional, retrasa el reconocimiento de teorías y el uso de estrategias metodológicas que no pueden ser otras. Así pues, la presente es una etnografía que pretende ser reconocida como una etnografía canónica que, no obstante, experimenta con la propia alteridad, concepto que exige una mínima consideración:

Las distintas piezas que se fundieron en lo que hoy llamamos Antropología han hecho que su objeto fuese entendido, de manera más o menos clara, como los ‘otros’. En la etapa fundacional y heroica, se trataba de otros lejanos y evidentes, exóticos y tranquilizadores. Esta alteridad radical, la ausencia de un compromiso personal y cultural del investigador con su estudio, ha podido ser visto como una garantía de objetividad a la que el estudio de su propia sociedad sólo podría aspirar por medio de sofisticadas técnicas no siempre eficaces o que ahogan las conclusiones cualitativas en una maraña sociométrica (Giobellina 2003:17).

Ahora bien, la maraña acá generada es más bien de orden metodológico -poético. Arthur Rimbaud con su *je est un autre* (yo es otro) hace reflexionar, sobre quien es la persona que llega a Barcelona a estudiar la salsa. ¿Es la etnógrafa la que baila, imparte clases, se implica (temporalmente) en la escena musical de Caracas, decide incluir a esta ciudad en el estudio, etc., o es otra que, si se quiere, la posee y la hace actuar como parte de una escena musical, más que de un escenario académico? ¿Es quizás esto parecido a lo que le ocurre a Michel Leiris? Salvando las grandes distancias, cuando éste llega a Etiopía, entra en contacto con el culto de posesión de los espíritus *zar*, y afirma: “Prefería ser poseído que estudiar a los poseídos, conocer carnalmente a una ‘zarina’ que reconocer científicamente sus pormenores. El conocimiento científico jamás será para mí más que un apaño” (Leiris 1996: 23.VII:32).

Si bien existe un cierto paralelismo con el deseo de Michel Leiris, la diferencia es que el de éste es un deseo, mientras que para quien escribe es parte de su pasado. Cuando Leiris empieza a sentir atracción por Emawayish, la hija de una sacerdotisa del culto *zar*, confiesa: [...] “Tengo necesidad de empaparme de su drama, de tocar sus maneras de ser, de bañarme en la carne viva ¡Al diablo la etnografía!” (Ibíd.:27.VII:32). Sin embargo, está consciente, sabe quién es y lo que quiere ser, esto le permite resguardar su lugar y mantener a ese otro como deseo.

En cambio, cuando la atracción por la “otredad” viene acompañada de inconsciencia, adversidad y una profunda necesidad de ser parte de la escena salsera, el lugar de la etnógrafa se disloca, convirtiéndose en otra o bien en una figura a la que estudiar. Pero ella (yo) aún no lo sabe, sus intentos fallidos de entrega de tesis son interpretados, en cierta medida, como las de un proceso consciente en el que “siempre llega un momento de desánimo, de confusión. Las cosas no van como se desea, y las dudas arrecian. ¿Los objetivos están bien definidos? ¿Se es pertinente en la forma de plantear la obtención de la información? ¿Tiene sentido el esfuerzo que se está realizando? (García 2000: 186).

3.3 El escenario de la otredad

La conciencia de que se llega a ser si se quiere otra en el pasado y en una parte, del presente de la investigación, “la extrañeza de lo que no es ajeno, sino también de lo que es propio” (Giobellina 2003:20), se produce a través de la profundización del legado, entre otros, de Leiris cuando por ejemplo se cuestiona su vida en París, su regreso: “¿Cómo podría volver a vivir en Francia? Es para intentar olvidarme por lo que proyecto estudio tras estudio, publicación tras publicación. Pero, ¡qué miseria, que fin de todo y qué estrangulamiento de toda esperanza!” (Leiris 1996: 22.VII:32). Llevando esto, en cierta medida, a la escena salsera es precisamente al concientizar que existe una especie de huida, que hay un mundo idílico que se representa, generalmente, en la noche, y que éste lo habitan personajes diferenciados en la escena, es cuando se advierte la existencia de una otredad particular y compartida.

No obstante, esta forma de dislocación pareciera tener precedentes, Amparo Sevilla, en su estudio sobre los salones de baile mexicanos, detecta la existencia de “una familia del baile”, de personas unidas por esta afición y quienes:

Como consecuencia natural de esa prolongada familiaridad [...] han recibido un apodo: “Tobi”, “La Mandolina”, “El Fantasma”, “La Rompecatres”, “El Beduino”, “Las Anemias”, “El Califas”, “Los Ahuacates”, entre otros. En la historia de los salones de baile encontramos también que varios bailarones distinguidos tenían apodo, como por ejemplo, “El Calceñín”, “El Muerto”, “El Abuelo”. Este último se ha vuelto incluso una especie de herencia, pues ha habido tres bailarones que a través del tiempo han adoptado dicho sobrenombre (Sevilla 1998: 257).

En el caso de la escena salsera en Barcelona, y en una entrevista realizada a Manel Joseph -uno de los precursores de esta música en la ciudad-, surge el comentario que a él le llamaron *El Trilla* y que éste nombre lo fomentó un músico al que ya otros compañeros le habían dado denominación: *Gato Pérez*. Además, Jaume Sisa era

Ricardo Solfa, situación ante la que el entrevistador comenta que todos tenían alias refiriéndose a Jordi Farrás, *La Voss del Trópico*, y a Jordi Batiste, *Rocky Muntanyola* (Bianciotto 2014). Más recientemente o bien cuando se entra en contacto directo con la escena de la salsa brava, se halla la presencia de figuras como el *Molestoso*, *Gladys Palmera*, *Peruchín*, en la medida que va avanzando el tiempo van apareciendo *Jacoviche*, *Mamá Inés*, *Joaco*, *Timber*, *Merey*, *Mr. Lopinsky*, entre otros.

La recurrencia de esta forma de desdoblamiento, y tomando como referencia que el número de personajes que son mencionados en los capítulos etnográficos de esta investigación llega a ser casi de la mitad, contribuye a que se homologue al resto. Así pues, se les comenta a quienes no tienen un apodo o nombre artístico (explícito) sobre dicha recurrencia y se les propone que elijan o se les elije (éste último el menor de los casos) un seudónimo asociado a la escena salsera: personaje de canción, figuras representativas de ésta y otras músicas, etc., a lo que, en su mayoría, aceptan de forma encantada y, excepcionalmente, con cierta inconformidad, como el caso de *Catalina la O* que primero es llamada *Ligia Elena* y al no sentirse identificada con la “*cándida niña de la sociedad*” o bien con el personaje de la canción exige un cambio, lo cual genera un traspaso de nombres y la evocación de lo que Leiris concibe como “teatro vivido” (2007). Por su parte, las figuras restantes siendo parte de los inicios de la investigación y/o teniendo poca presencia en la misma, son homologadas sin autorización, no obstante, se procura relacionar su personalidad u oficio al del personaje o apodo escogido (misma fórmula usada para quienes ceden la elección de nombres homologados a quien escribe).

Una idea gráfica y general de este asunto o bien de los personajes que forman parte de esta investigación se puede apreciar en el siguiente cuadro:

Nombres artísticos, apodos adquiridos y asignados	Nombres homologados con autorización	Nombres homologados sin autorización
<i>El Molestoso</i>	<i>El Gitano Antón</i>	<i>El Violinista</i>
<i>Gladys Palmera</i>	<i>Sandunguera</i>	<i>Comadrita</i>
<i>Mamá Inés</i>	<i>Pablo Pueblo</i>	<i>El Comunicador</i>
<i>Tonyelsalsero</i>	<i>El Poeta</i>	<i>Mambo Violento</i>
<i>Timber</i>	<i>El Todopoderoso</i>	<i>Carmelo</i>
<i>Güiroloco</i>	<i>Marakeitor</i>	<i>Ligia Elena</i>
<i>Joaco</i>	<i>La Dionisiaka – Drako</i>	<i>El Pintor</i>
<i>El Chelo</i>	<i>“Eddie Montalvo”</i>	<i>Adoración</i>
<i>Peruchín</i>	<i>“Rubén Blades”</i>	<i>La Pluma</i>
<i>El Paísa</i>	<i>“Celina González”</i>	<i>Brooklyn</i>
<i>Carlitos Way</i>	<i>Juana Peña</i>	
<i>La Compinche</i>	<i>Catalina la O</i>	
<i>Merey</i>	<i>Paula C</i>	
<i>Jacoviche</i>	<i>La Mulata Encarnación</i>	
<i>El Flaco – RadioBelemba</i>	<i>Anacaona – Mamacity</i>	
<i>Alejo El Conejo</i>	<i>Laura Farina</i>	
<i>Melcocha</i>	<i>Juan Albañil</i>	
<i>Ochy Calderón</i>	<i>Gitana</i>	
<i>Café</i>		
<i>Mr. Lopinski</i>		
<i>Chronico</i>		
<i>Mendoza -Ele_Ce</i>		
<i>Malti</i>		
<i>La Morocha</i>		
<i>Cienfuegos</i>		
<i>La Negra</i>		
<i>Don Quijote de la salsa</i>		
<i>Madame Kalalú</i>		
<i>Ragna El Paíssa</i>		
<i>Juan Pachanga</i>		
Total: 30	Total: 18 Total general: 57	Total: 9

Prácticamente, de esta sesentena de personajes cabe hacer algunas especificaciones. Respecto al primer renglón y al rol de éstos en la escena y en su exterior, muchos de los nombres son artísticos, práctica habitual de DJs en este caso que ejercen el oficio de forma habitual y esporádica existiendo, excepcionalmente, figuras como: *Gladys Palmera*, *Mamá Inés*, *Tonyelsalsero*, *Don Quijote de la salsa*, *Cienfuegos*, *La Compinche* y *Juan Pachanga*, quienes adoptan artísticamente o se le asignan estos nombres para explicitar su identificación con la salsa, la música latina y la cultura caribeña en general; siendo *Juan Pachanga*, además de una canción de Rubén Blades, el seudónimo utilizado por un colaborador de una ex-revista salsera del que aún se desconoce su verdadera identidad. Lo anterior sin mencionar los que poseen una especie de doble personalidad, como el caso del *Flaco* que es llamado, generalmente, de este modo y *RadioBelemba* cuando ejerce el rol de DJ³⁰, así como *Mendoza* (DJ), el cual cuando ejerce de VJ (pincha videos) se llama *Ele_Ce*. Por último, se encuentran los que llegan a contar con varios nombres como *Ragna El Paissa*, antes conocido como *Ragna* y, actualmente, *Ragnampaisser*.

Por su parte, el segundo renglón presenta como mayoritaria la escogencia de nombres de personajes de canciones conocidas del repertorio salsero y, especialmente, del cantautor Rubén Blades (destacado en crear historias), siendo algunas excepciones los casos de “*Rubén Blades*”, “*Celina González*” y “*Eddie Montalvo*” entre comillas al tratarse de nombres de cantantes y músicos de salsa y géneros cubanos, así como *Marakeitor*, *El Poeta*, *La Dionisiaka* y *Drako* (el hijo de *La Dionisiaka*), seudónimos que aluden a las virtudes o a las vinculaciones que estos personajes mantienen dentro de la escena de la salsa brava y de otras músicas en Barcelona; este último el caso de *Marakeitor*, entre otras cosas, un gran tocador de maracas instrumento característico del joropo venezolano y colombiano.

Por último, el tercer renglón alude a nombres o personajes de canciones, asociaciones al oficio artístico desempeñado y a bandas sonoras de lugares que regentan. Cabe agregar que el nombre de *Adoración* corresponde a un hombre antiguamente asociado a la *Gauche Divine*, con una gran elegancia al bailar y cuyo nombre fuera de escena es entre peculiar y femenino, mientras que *La Pluma* es un nombre previamente asociado a un escritor y periodista³¹.

En lo referente al oficio de estos personajes es importante mencionar que, aproximadamente, sólo un tercio tiene ocupaciones relacionadas, directa o

30 Situación que en los nombres homologados con autorización, en cierta medida, se repite con *Anacaona* y DJ *Mamacity*.

31 La *Gauche Divine* es el nombre que recibe un cierto ambiente de finales de los años 1960, aglutinador de artistas, intelectuales y comerciantes del ocio nocturno, casi siempre miembros de la burguesía catalana, con una fuerte vinculación a la actividad cultural y noctámbula en la ciudad de Barcelona.

indirectamente, con la escena salsera o bien dependen económicamente de ésta. Lo que se refiere a la edad, para el momento en que se les conoce (2001-2011), más de la mitad tienen un rango ubicado en la treintena, menos de la mitad, en la cuarentena y, como casos minoritarios, se encuentra, primero, la veintena, y segundo, la cincuentena. Sobre la nacionalidad la mayoría son procedentes de Venezuela, muy cerca le sigue Colombia, luego Cataluña, de forma minoritaria Argentina y, excepcionalmente, República Dominicana, Chile e Irlanda. Por último, existe una desproporción entre hombres y mujeres, siendo éstas últimas, aproximadamente, un tercio respecto a hombres relacionados con la dirección del escenario salsero.

En cuanto a la importancia que estos personajes tienen en la escena se debe decir que, a lo largo de toda la etnografía, es difícil hallar figuras protagónicas, ahora si se tiene que hacer mención de algunas éstas son: *El Molestoso* y *Merrey*, entre cosas, ambos DJs y promotores del escenario salsero bravo en distintos momentos de su estudio. En cuanto al papel secundario éste lo interpretan: *Timber*, *Sandunguera*, *La Dionisiaka*, *Peruchin*, *El Chelo*, *El Poeta*, *Catalina la O*, “*Rubén Blades*” “*Celina González*”, no obstante, durante el tiempo en que algunos de éstos aparecen en escena adquieren un cierto protagonismo. El resto, y la mayoría, son personajes extras con y sin texto, es decir, unos sólo son mencionados y otros incluyen diálogos o testimonios. Ahora bien, esta última clasificación no, necesariamente, corresponde a la importancia que llegan a adquirir en el escenario salsero sino a la forma de hallar información en una investigación, que más que personajes principales, cuenta con un guía interpretado por *Madame Kalalú* y del que es necesario plantear algunas particularidades.

Durante casi una década, salvo algunas interrupciones y temporadas de baja frecuencia, *Madame Kalalú* existe en la escena salsera brava en Barcelona de forma conocida más no reconocida, es decir, se constituye como una figura asociada al baile, la promoción musical, la investigación pero sin poseer un nombre que la identifique, no es sino hasta principios de 2011, al adquirir el rol de Dj performática, que se reconoce a través del título de una canción, nuevamente, de Rubén Blades.

Ahora bien, aún sin nombre ni personificación *Madame Kalalú* está presente durante un amplio período. Aunque no se la llame de ese modo, existe un personaje interpretado al entrar a la escena salsera que deja constancia en un variado repertorio de actividades, así como en documentos escritos: artículos, comunicaciones personales e incluso en un diario personal que empieza a escribir, conscientemente, cuando se reconoce como *Madame Kalalú*. Así pues, el diario de esta investigación no es el de campo y habitual de una etnógrafa, sino el diario personal de un personaje que vive la escena de forma similar al resto, cuando surge el nombre lo que se materializa es el disfraz, el maquillaje, el estereotipo, la magnificación de lo que sucede en la escena sin que quienes forman parte tengan mucha conciencia de ello. El nombre de la *Madame* y

de sus acompañantes es el símbolo de una otredad que trasciende a nomenclaturas y que -a la vez- las refuerzan.

3.4 El efecto balanza: vivencia y significación

Retomando reflexiones de Amparo Sevilla esta autora reconoce que la realización de su estudio llega a representar “una experiencia sumamente grata e inolvidable, pero se hace también un gran reto, pues ¿cómo poder traducir en palabras un proceso que no se da a través de la verbalización?, o dicho de otra forma, ¿cómo conservar parte importante de la dimensión erótica y estética del baile en una construcción analítica?” (Sevilla 1998: 222).

Si bien la erótica y en general el diálogo corporal no son aspectos centrales en la investigación sobre la salsa brava, lo que entre otras cosas se llega a comportar también como un reto es el hecho de estudiar lo que se mueve más allá de la práctica misma del baile. Quizás la lógica indica que el movimiento requiere movimiento pero ¿cómo?, encarnándolo, siguiendo las rutas y rutinas que define a quienes se identifican con la braveza salsera, así como tomando en cuenta un estudio reciente en el que la investigadora se asume desde el principio como parte fundamental de la etnografía.

En este sentido, resulta muy valioso el aporte de Verónica Pallini. En la investigación doctoral que esta antropóloga y actriz realiza sobre el teatro, una cámara filmadora se convierte “en el ojo de la etnógrafa” (Pallini 2011: 44). Este “experimento” se deriva del análisis de un montaje teatral, dirigido y llevado a cabo en la escuela donde Pallini también ejerce el rol de directora, entre otros. “La estrategia metodológica que adopté fue construir mi rol de etnógrafa, como un papel teatral incluido en la gran obra que era el trabajo de campo [...] Para ello, separé metodológicamente la visión etnográfica, en tanto mapa general del hecho teatral y social, del rol de docente/directora en tanto sujeto interactuante con el campo [...] De este modo, el método de observación-participante quedó diferenciado (sólo a nivel analítico)” (Ibíd.: 42 - 43)³². Ahondando específicamente en la participación ésta se traduce en “dos perspectivas”:

a) En el papel de docente/directora. En este sentido, mi accionar sobre el campo fue constante. Me transformé en un actor más de esta etnografía, y desde allí construí la información obtenida.

32 Los cuentos con los que trabaja Pallini en dicho montaje son de Antón Pávlovich “Chéjov”, dramaturgo de origen ruso que vive su propio desdoblamiento al dedicarse de forma oficial a la medicina, y de forma inoficial a la literatura.

b) En el papel de etnógrafa. En cada clase, la utilización de la cámara de video me permitió entrar en este rol. La decisión de cuándo y qué filmar, y el posterior visionado del material, despertaban en mí este otro lugar equidistante. Así, la cámara, que nunca antes había utilizado en una investigación, fue mi aliada, tanto en la observación como en la construcción del personaje (Ibíd.: 43-44).

Así pues, el rol de la cámara, entre otros recursos, o bien las perspectivas anteriores en la investigación sobre la salsa brava se representan a través de dos momentos que evocan, metafóricamente, el efecto de una balanza: vivencia y significación.

En el primer momento, la atención recae en *Madame Kalalú*, en los lugares que visita, en sus gustos, recomendaciones y marcos referenciales en general. Para esto y, con su previa autorización, se hurga en su pasado y, en cierta medida, se le entrevista lo cual hace pertinente la siguiente reflexión válida para todo tipo de entrevistas, desde las más convencionales, hasta las más *sui generis*:

La entrevista es un medio, un elemento, tanto en el sentido instrumental de la palabra cuanto en el otro, según informa Corripio, el de ámbito, ambiente, esfera, espacio, zona, nivel estado. Todo eso es la entrevista: un territorio y una condición que se comparte, que sólo existe por el hecho de compartirse. En la entrevista, un Uno se encuentra con Otro, ese Otro se encuentra con un Uno y consigo mismo, y Uno – ¿por qué no?- también se encuentra con uno mismo. Múltiples encuentros, múltiples efectos, la Entrevista es una gran producción (Giobellina 2003:35).

Ahora bien, y retomando el hilo del relato, o las técnicas utilizadas con *Madame Kalalú*, se debe agregar que también se consulta su diario y otros documentos personales, se le somete a importantes pruebas de memoria, este tránsito le lleva prácticamente una década: entre finales de 2001 y comienzos de 2011. Durante este lapso se contempla un antes y un después a *Entren que caben 100*, es decir, para la *Madame* existe un antes de toparse y fidelizarse con esta fiesta salsera en el cual asiste a otros eventos similares, así como a conciertos, bares, salsotecas, entre otros espacios y actividades. Después de *Entren que cabe 100*, el nomadismo de *Madame Kalalú* comienza a cesar, mientras se hace específico el de esta nueva fiesta, situación que viene de la mano de su bautizo o presentación oficial en la última faceta que ocupa dentro de la escena salsera como DJ.



Figura 1: Ilustración del personaje *Madame Kalalú*, 2011. Autor: “Kalaka”³³

En medio de este seguimiento que hace que el período analizado, y de forma explícita, se delimite entre 2002-2012, con algunos vacíos y prolongaciones de tiempo puntuales, van apareciendo otros personajes a los que también se les entrevista, se les observa, se conversa informalmente con ellos, así como también se consultan fuentes documentales (libros, revistas, prensa, trabajos de investigación, etc.) y audiovisuales (producciones musicales, letras de canciones, documentales, videos de afición, imágenes, etc.). Ahora bien, la peculiaridad de este largo tiempo recae en el peso de la experiencia, en el hecho que *Madame Kalalú* está muy presente y, para algunas cosas, su presencia perturba. Si durante estos años se logra obtener información de cuantiosa valía, su análisis no se corresponde a su importancia.

El rol del personaje salsero se mezcla con el rol del personaje que investiga, el resultado se ve, entre otras cosas, reflejado en el tiempo que lleva la realización de una investigación a través de varias “investigaciones”. Es ella la que vive y escribe, la que se hace pasar como etnógrafa siendo más bien una impostora. Si bien, esta dualidad llega a gozar de momentos de equilibrio, de la evocación de la horizontalidad de la balanza, en los que se detecta la existencia de diferentes escenas salseras en Barcelona, la cualidad nómada de la salsa brava, entre otros hallazgos y datos etnográficos, es el retiro de *Madame Kalalú* de escena, por voluntad propia y un tanto cansada de su afición, lo que provoca que el personaje de la etnógrafa la suplante y que el peso de la *Madame* y de sus semejantes caiga, dando paso a nuevos y más rigurosos análisis.

³³ Artista que obsequia esta imagen y bajo otro personaje hace parte también de esta investigación.

A partir de este momento la idea romántica y apasionada que se tiene sobre la salsa brava en Barcelona comienza a cambiar y/o a dialogar con una más crítica e inesperada. Esta transición supone una incursión profunda en el escenario académico, en sus espacios físicos, rituales y diferenciales, lo cual trae como consecuencia un cierto reproche de la escena salsera o bien de ciertos personajes que no entienden la ausencia, que les genera confusión y -una cierta- decepción. Algunas de estas figuras de la escena prefieren a la *Madame* conocida y reconocida en sus convicciones, sensaciones y acciones, comportarse como otra ¿es acaso una traición?

Sin duda es difícil responder a ese cuestionamiento, quizás sea una pregunta sin respuesta o la que pueda conectar con otra pregunta de orden metodológico y autoría de quien ya es un autor fetiche en esta tesis:

¿Cuál es el grado de verdad de todo lo dicho? El que se le dé, el que se niegue en la lectura, en la reflexión, en la polémica. No es por cierto, lo que más importa, ni dentro de los límites de este texto, y aún mucho menos en la amplitud de nuestro trabajo de antropólogos, en las elaboraciones de nuestro oficio. Importa sí, el movimiento y la multiplicidad con que éste se despliega. Si la antropología es el discurso de la diversidad, no lo es tanto por sus objetos [...] lo es por sí misma como objeto múltiple. La tensión irresoluble de los planteamientos confrontados diseña y amplía la extensión de nuestros intereses, de nuestras problemáticas. En nuestro oficio hay que saber vivir con la incertidumbre (Giobellina 2003:40).

Así pues, intentando saber vivir con lo que pareciera ser parte intrínseca a la disciplina, procurando lejanía con vicisitudes emocionales y éticas que trae el desdoblarse, ser otra inconsciente, luego consciente, y por último, se hace también de una serie de estrategias, particularidades y recursos estilísticos presentes en esta fase de la investigación correspondiente a su significación (2012 – 2014 aproximadamente). Insistiendo en la tendencia de que primero se vive, y luego se analiza, una de las cosas que devienen de esta diferenciación es que muchos de los registros audiovisuales que se obtienen de la primera fase son escasos, precarios y rudimentarios. En ese momento la prioridad y las posibilidades son otras con lo cual, en la segunda fase, videos, imágenes, temas musicales y promociones de autoría ajena obtenidos, en gran medida, a través de Internet: canales de videos, páginas web y redes sociales, se convierten en material útil, necesario y reconocible (a lo interno de sus dinámicas), conjuntamente, con comunicaciones personales, entrevistas y *chats* obtenidos de forma directa y virtual, en este último caso a través de correo electrónico y *Facebook*. En su conjunto, material diverso y esquivo de tratamiento bibliográfico, sobre todo, al tratarse de lo ajeno y virtual.

*Que ¿de dónde vengo, y pa' dónde voy?
Vengo de la tierra de la dulzura
Que ¿pa' dónde voy?
Voy a repartir ricura...³⁴*

4. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA SALSA

La historia de la salsa en Nueva York, Barcelona y otros evocadores Caribes está influenciada de aspectos históricos, económicos, políticos, sociales y culturales que determinan el origen de la expresión, de su capital simbólico (el de quienes la procuran) y de su amplio sentido estético. Lo que nace como la banda sonora de un perfil migratorio y latino en Nueva York, se termina convirtiendo en un producto de la industria apto para diferentes gustos (bravo, consciente, romántico, erótico-romántico, pop, timbero, así comoailable de estilo estadounidense y cubano, etc.). La re-creación de diferentes estilos salseros por la industria musical yailable posibilita la expansión, regeneración y penetración del producto en mercados locales, regionales y globales.

En el caso de Barcelona, la recepción de la salsa es parte de una larga historia de encuentros con el Caribe, que crea su propio mapa en la capital catalana a través de diferentes ambientes o escenas en las que figuran sectores gitanos, no gitanos y extranjeros (en buena medida latinoamericanos), que refuerzan la existencia no de una sola salsa, sino de varias que existen gracias a la diversidad de prácticas musicales,ailables y espacios que las caracterizan retroalimentando su ampliada dislocación, identificación y personalización.

³⁴ Tema: “Paraíso de dulzura”. Intérprete: Héctor Lavoe. Año: 1975.

4.1 Historia de la salsa en Nueva York

4.1.1 Desubicación territorial: motor creativo y sugestivo

Héctor Colón parece la combinación (nombre y apellido) de uno de los duetos más importantes de la historia de la salsa, concretamente de la salsa brava: Héctor Lavoe y Willie Colón. No obstante, Héctor Manuel Colón es un profesor de origen boricua (puertorriqueño) que en México del año 1983 imparte una conferencia titulada: *La calle que los marxistas nunca entendieron*, en la que emerge un ilustrativo testimonio sobre el origen de la salsa en Nueva York:

No es fácil olvidar aquellas tardes o noches cuando volvías del trabajo y veías al boricua salir a la calle buscando espacio, buscando aire; al verlo con su bongó en los brazos uno sabía que iba a instalarse en la esquina, esa tan similar a las otras del Caribe o del continente por su sabor a rincón fraterno noticioso. Lo podías ver dándole palmaditas al cuero del chivo, golpes suaves como caricias, con el deseo de calentarlo antes que hacerle mal. Al momentito llegábamos los de siempre, presentando a los nuevos migrados, aportando otros instrumentos de percusión, unas maracas, unas claves (Colón en Calvo 1996: 46).

En las calles, y otros lugares de encuentro que trascienden su función concebida en barrios de bajos recursos en Nueva York, se va gestando una música atravesada por su desubicación territorial (Quintero 1998:80), siendo el caso de Puerto Rico un ejemplo dramático encarnado en una extensa bibliografía y discografía³⁵; en esta desubicación, confluyen los efectos de acontecimientos históricos fraguados a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta. El mercado laboral de la postguerra, el abandono del campo, la proliferación mediática del “*American way of live*”, la formalización de Puerto Rico como estado libre asociado, el estallido de la revolución cubana y la centralización de la industria musical caribeña en Nueva York, son algunos de los sucesos que contribuyen con el “urbanismo mágico” (Davis 2000), con esa especie de reinención neoyorkina plasmada en innumerables testimonios, incluidos aquellos en formato de poesía, como el de María Fernández “Mariposa” en “Oda a los diasporriqueños”: “no nací en Puerto Rico, Puerto Rico nació en mí” (en Flores 2009: 123).

35 Por otro lado, en el caso de la bibliografía se puede mencionar a: Colón 2009 [1983]; Davis 2000; Flores 2006, 2009; Tablante 2014. En el caso de la discografía o más bien cancionero a: “Lejos de ti”, Ángel Canales 1975; “Canto a Borinquén”, Héctor Lavoe 1971; “Isla del encanto” Orquesta Broadway 1976 y Héctor Lavoe 1997, entre otros textos y discos, respectivamente.

En aquella reinvencción de la ciudad de Nueva York, de sus casas, calles, bares, el olvido se hace olvido. La población de origen caribeño hispana, en diferentes estadios de su desarraigo, de primera y segunda generación, necesita referentes para lograr asimilarse. En este proceso, la música juega un papel preponderante³⁶. Durante los años 1920, 1930 y 1940 el número de personas provenientes de Puerto Rico y Cuba tienen una importante presencia en conjuntos y orquestas compartiendo repertorios musicales y públicos, a la vez de dar cuenta que la presencia de las dos culturas “no era de disputa, sino de impresionante confluencia y simbiosis creativa” (Flores 2009:83), enmarcada en el formato musical de la *big band* para el gran salón o salón concebido, donde también se hace popular la figura del catalán Xavier Cugat³⁷.

A finales de los años 1960 y comienzos de 1970, es esta diáspora rejuvenecida y empobrecida la que produce una nueva simbiosis. Según Ángel Quintero, para migrantes adolescentes y descendientes de migrantes impregnados de la rebeldía generacional del *rock*, el *establishment* musical latino de sus hermanos mayores o padres se muestra un tanto ajeno a su realidad. Estos jóvenes comienzan a reproducir, a su manera, un proceso que experimentaba el sector más innovador de la negritud *jazzística*: la búsqueda de nuevas maneras de hacer música alejadas de la hegemonía tímbrica propia de la sonoridad “occidental”. No en balde, Eddie Palmieri, Ray Barreto, Willie Colón y otra de la juventud latina, que hace parte del movimiento salsa, establece una amplia e intensa comunicación con músicos del jazz (Quintero 1998: 192), las diferencias idiomáticas no son pretexto.

La salsa tomó de la tradición del big band su sentido de identidad latina, ampliamente extraterritorial, y sus “ingredientes”: los “negros” y “mulatos” géneros bailables latinos previos. No obstante, revolucionó su sonoridad, más por sus prácticas que por sus contenidos: sobre todo, a través de una libre y espontánea combinación de formas y ritmos, práctica que se llamaría posteriormente fusión (y de aquí, su nombre: salsa), a través de la cual – como decían los tradicionalistas “se le faltaba el respeto” a la integridad de cada género. Se trasgredían sus bordes, las “fronteras” de porosidades mutuas donde se hacía difícil “determinar qué (es decir, cuál “género”) se estaba tocando: si una guaracha, un son, una rumba, una cumbia, una guajira, un cha-cha-chá, un tamborito, un bolero, una samba, un merengue, un hip hop, una plena, un guaguancó. De hecho se elimina la

36 Tiendas de discos y dulces (una mítica la del padre del músico Eddie Palmieri), espacios de casas y apartamentos (habitaciones, salas, azoteas, etc.), se viven como lugares de encuentro y donde aspirantes a músicos aprenden entre sí, así como de músicos autóctonos residentes en la zona (Singer y Martínez 2008).

37 Quien crece en Cuba y hace carrera musical en Nueva York, entre otras ciudades, siendo su orquesta plataforma de artistas puertorriqueños como Tito Rodríguez y Vitín Avilés.

costumbre, hasta entonces muy generalizada, de identificar cada canción por su género en las carátulas de los discos. La fusión se ha convertido ya en una práctica común de músicos de avanzada dentro de muy diversas tradiciones, pero muy comúnmente se olvida que fue el movimiento salsa uno de sus más impactantes propulsores pioneros (Quintero 2009: 167).

En este sentido, la salsa, al igual que el tango, se constituye como “una posibilidad infinita” (Marechal en Pelinski 2000: 232). Durante medio siglo la población afro-caribeña, en su proceso de identificación con otras poblaciones con herencia africana, posibilita que géneros musicales como la rumba, la guaracha, la bomba y plena se fundan con el jazz, el rock y el *soul*³⁸. De esta forma, se origina una música potencialmente heterogénea, polirrítmica,ailable y representativa de un movimiento musical o bien de una “manera de hacer música” asociada a una “nueva forma de cimarronería”, la de aquellas personas que necesitan camuflar sus desafíos: los desafíos que representa la existencia de la diferencia (Quintero 2000: 146).

Ahora bien, la diferencia a la que alude el autor no es sólo la de migrantes adolescentes y descendientes de migrantes impregnados de la rebeldía generacional del *rock* en Nueva York sino, y en buena medida, de latinos de bajos recursos. Bajo esta salvedad, la disconformidad que tiene esa negritud condenada a desplazarse forzosamente para garantizar su subsistencia, es re-vivida en Nueva York con orgullo, sin olvido y empeñada en el eje argumental de Quintero, esta vez en formato de interrogantes. ¿Por qué precisamente a finales de los años 1960 una juventud residente en el primer centro difusor de la globalización rockera opta por crear otro tipo de música, una música que se mueve entre lo nuevo y lo ancestral? ¿Por qué los latino-caribeños en Nueva York crean la salsa (como los anglo-caribeños en Inglaterra, el reggae)? músicas que subvierten, como el rock, la concepción de progreso de la modernidad, con una concepción distinta del tiempo, en donde se reafirman los orígenes y la utopía y el sensualismo sobrepasa el hedonismo juvenil convirtiéndose en un proyecto social identitario (Ibíd.:148).

La respuesta ante tal incógnita quizás se puede enmarcar en la relación entre la historia y la música o bien en el hecho que cada período y contexto histórico tiene su propia banda sonora, siendo ilustrativo el caso de la salsa que surge cuando -acertadamente David Harvey (1989) argumenta- hace crisis la ideología del progreso

38 Respecto a la confluencia de lo afro en Norteamérica, Robert Farris Thompson se dedica a destacar los lazos culturales comunes existentes entre América y África sosteniendo que: Estados Unidos es también un país “mulato”, es decir, está influido por la estética músico-danzaria, por movimientos corporales y formas lingüísticas procedentes del África Occidental. Asimismo, añade que el desconocimiento por algunos sectores del país de estas influencias es debido a que la fusión cultural no es producida en un contexto de frecuentes enlaces inter-raciales y porque la historia cultural afro-norteamericana es relegada a un segundo plano de la investigación académica (en Moore 2002: 279).

ascendente de la época moderna con sus correspondientes nociones del espacio y el tiempo. En la medida que músicas afroamericanas se configuran atravesadas por procesos mecánicos de reproducción y comercialización, se permean por la tensión entre la libertad expresiva y la tendencia a ser fosilizadas a través de fórmulas. Por eso, es importante que en la crisis del progreso “moderno” se conforme una música basada en el polirritmo y las *claves*, en diversos territorios y temporalidades, donde se entrelazan el mito y la historia como vivencia cotidianas: “*Que ¿de dónde vengo, que pa’ dónde voy?*” (Ibíd.:148).

En términos de geo-historia, y como ya se sabe, Nueva York se convierte en la región más septentrional del Caribe hispano (Padura en Rondón 2005: 17) y cuya cultura salsera se expande y reproduce en el Caribe territorial, así como en las costas negras de países latinoamericanos y en regiones influenciadas por el capital simbólico de la negritud como el ejemplar caso de Cali-Colombia³⁹. De esta forma, la acogida salsera es posible debido, entre otras cosas, a que de estos lugares provienen algunas de las influencias musicales que provocan la génesis de la salsa en Nueva York al integrar a diferentes tradiciones musicales (que compartían raíces culturales comunes), así como también diversas nacionalidades en un mismo conjunto musical (Quintero 1998: 98).

Así pues, y desde una doble alusión metafórica vinculada a los medios de transporte, la primera, la de una especie de máquina del tiempo que hace viajar hacia el futuro y, la segunda, la de la autopista salsera, se constituyen dos vías en el desarrollo de la salsa:

En una de esas vías puede sentirse todo el poder de la músicaailable, del afinque afrocaribeño, afrocubano, afropuertorriqueño, afrovenezolano. Por la otra vía pueden fluir todos los aportes del jazz en cuanto a solos, a libertad de improvisación, en cuanto a propuestas donde el pianista, el trompetista o el guitarrista de la banda pueden tener, inclusive, mayor peso que el canto. Y entre esas dos vías de la autopista creativa, cada quien puede escoger cuál le conviene más y transitar por ella. Hasta puede, si lo prefiere, ir por la autopista del medio. Si se escucha con atención, por ejemplo, la salsa más brava que grabara Ray Barreto, la que hizo Richie Ray en su día, o la misma de Eddie Palmieri, en cualquiera de sus etapas, se puede sentir inmediatamente que la vía del jazz era muy importante para transitar los solos, los fraseos, la armonía utilizada por los arreglistas. Ahora si uno escucha, por decir, el Gran Combo de Puerto Rico de los años 80, Cortijo y su combo de los años 60, o Ismael Rivera y sus Cachimbos, de inmediato siente que la vía es una de música afrocaribeña con destinoailable...luego es una cuestión de foco, ¿no? (Pacanins 2013: 58-59).

39 El cual puede apreciarse en los trabajos de Waxer 2000 y Ulloa 1992.

Sí, es una cuestión de foco musical pero también de base social. La expansión y la conformación de una especie de identidad salsera se retroalimenta de contextos urbanos que viven a lo interno otras desubicaciones y enclasmientos. En este sentido, los barrios de las ciudades latinoamericanas son como extractos de pequeños pueblos incrustados que se configuran mediante el cruzamiento entre la ruralidad y la modernidad. En la barriada, entonces, la salsa se hace “experiencia musical e histórica común a todo el Caribe, se activa como mediadora” (Calzadilla 2003:170) entre lo que sucede en otras latitudes con las mismas influencias culturales y sociales, en ese *Spanish Harlem* o barrio latino de Manhattan, y en algunas zonas periféricas como el Bronx y Brooklyn cultoras de un drama que termina convertido en estética musical, y el cual se refleja en un extenso cancionero del que el siguiente fragmento es ejemplo⁴⁰:

*Yo nací en Nueva York
en el condado de Manhattan
donde perro come perro
y por un peso te matan*⁴¹.

4.1.2 Sentido estético de un enclasmiento musical yailable

Haciendo énfasis en el hecho que la salsa nace como la expresión sonora de una clase social en su desubicación territorial, lo más importante y trascendente de esta música no son los patrones rítmicos que actúan de “hipocentro”, sino el papel que desempeña el barrio como “epicentro” o bien el significado social que esta música tiene en la cotidianidad de una mayoría latina nacida a partir de la década de 1950 (Romero 2000:45). Una generación que presencia y padece la conformación de grandes, confusas y contradictorias urbes debido a intensas migraciones campesinas (Ibíd.: 38).

Así pues, los años finales a 1960 y comienzo de 1970 son los del surgimiento de agrupaciones musicales modestas integradas, mayoritariamente, por jóvenes carentes de estudios formales y experiencia profesional. Durante esta época el lujo y la ostentación desaparecen, dando paso a la violencia y a la agrietad de la vida del barrio marginal. En consecuencia, el decaimiento de la calidad musical es protagonista, así como también la hegemonía de los ruidos desesperados e hirientes del barrio que se traducen, entre otras variantes, en el sonido desafinado de trombones. No podía ser de otra manera, la vida en esa parte de la ciudad no es plácida, y la música que se produce tampoco. El melodioso chachachá, género cubano, pierde sentido como en general ocurre con la delicadeza, finura y elegancia musical que precede a la salsa (Rondón 1980: 32).

40 Para ésta y otras temáticas salseras, así como sobre otros géneros que influyen a la salsa, véase: Orejuela 1992.

41 Tema: Ahora me da pena. Intérprete: Henry Fiol Año: 1979.



Figura 2: Imagen del video *Our Latin Thing (Nuestra Cosa)*.
Fuente: Digitalización de un fragmento de la filmografía.

No obstante, el hecho de que la salsa no es un nuevo ritmo o forma musical, sino que se conforma a través de la incorporación de géneros y ritmos tradicionales, los más populares identificados como “cubanos”, sus características novedosas y distintivas pasan, para muchas personas, inadvertidas (Quintero 1998: 100). Lo quizás más evidente son aspectos asociados a la estética salsera, más allá de lo estrictamente musical. Si bien no se puede comparar la salsa con la cultura hip hop, en el sentido que este último movimiento contempla varias artes (musical, bailable y visual), incluso una estética al vestir, este último aspecto en la expresión salsera evidencia una trasposición de capitales simbólicos, de atributos sociales a través de la “evolución de códigos culturales” (Tablante 2005: 26) entre los viejos soneros, el formato de *big band*, los trajes de etiqueta y el sonero del barrio, variados formatos musicales y la indumentaria informal⁴². En este sentido: “Ya no eran los viejos caribeños de sombrero, traje y zapatos dos tonos, sino sus hijos o nietos, que mezclaban la psicodelia con el *kitch* caribeño y la guapería marginal y callejera [...] que portaban camisas floreadas sin abotonar para lucir las cadenas de oro, pantalones de bota de campana [...] zapatos de plataforma o blancos [...] sombrero Panamá o gorra de béisbol [...]” (Romero 2000:45).

Este cambio en los *habitus* o bien en la estética de una época y de una música por demás influenciada de la afroamericana, puede apreciarse en las grabaciones de un

⁴² Para una gráfica descripción de la variedad de formatos musicales que se producen después del *big band* véase a: Calzadilla 2006.

concierto emblemático celebrado en el Club Cheeath de Nueva York (1971), donde se lleva a cabo la presentación oficial de quienes terminan siendo las más conocidas estrellas de la salsa⁴³. Al respecto, se apunta: “Por medio de su estilo, el artista de ‘salsa brava’ afirmaba su identidad nuyorikan” (Tablante 2005:25), forma de identificación, principalmente, asociada a la población puertorriqueña en Nueva York y que se hace, en cierta manera, también de otras comunidades envueltas en un estado similar al desarraigo y a la marginalidad boricua.

Ahora bien, la condición periférica de la diáspora salsaera, no es estática sino más bien objeto de expulsión temporal, dicho de otro modo, toma forma de una “identidad en flujo” (Herencia 1997: 199). Bajo esta perspectiva o tomando en cuenta sus orígenes la relevancia social de esta salsa es la de contrarrestar, de manera cuasi religiosa, los conflictos de la vida cotidiana. “Distraer-se y divertirse, escapar de uno mismo. Y entretener-se” (Colón 2009), encontrar un lugar, un breve respiro ante el desvanecimiento de un sueño, del sueño (norte) americano, el sueño de la modernidad. Desde la práctica bailable, la relación entre la salsa y la vida del barrio: “amplificó la emocionante comunión de la música y el movimiento, y ayudó a la gente a trascender la inseguridad de sus circunstancias, por lo menos por un rato, bailando con su propia gente y sus propios músicos, en un momento de liberación. En cambio de sucumbir a la presión de sus vidas, ellos bailaban y ninguno podía despojarlos del baile” (Berrios 2004:165). Tampoco pudieron despojarse de la música, en tanto, cuando sus ejecutantes “entran en calor, se trepan ([...] anotemos este término) y una vez trepaos es difícil parar, es difícil bajar” (Colón 2009). Dicho de otro modo, una vez que la marginación, entre otras formas de exclusión, encuentra un momento para resarcirse, oprimirse, abandonarse, es difícil volver al desamparo social.

La expresión o *performance* salsaera, en su afán carnavalesco, travestiste, nómada, ejerce una especie de efecto de control liberador, de escape convertido en estética musical y bailable, porque esta salsa no sólo se configura como una manera de hacer música, sino también como una manera de bailarla en consonancia, en términos de Ángel Quintero, con la polirritmia, heterogeneidad, y en fin, con la histórica asistematización del mulataje músico bailable. Esta expresión se constituye en contraposición al baile centrado y sedimentado en el torso recto, en una “espina dorsal” desde y hacia la cual se configuran movimientos de otras partes del cuerpo; el baile “mulato”, policéntrico o descentrado, se especializa en una estructura sentimental alternativa, que indirectamente viene a representar brechas democratizantes de tipo anticolonial en el terreno de la hegemonía (Quintero 2009:57).

43 Estas imágenes, más aspectos del origen de la salsa en los barrios de Nueva York, pueden observarse en el video *Our latin thing (Nuestra Cosa)*, producido por Jerry Masucci (1972).

Esta especie de personalidad rebelde y subjetivamente socializada de la expresión penetra y deriva, también, en su composición. Un caso ejemplar de lo que se viene diciendo lo representa el rol que juega Catalino *Tite* Curet Alonso en la vida de la salsa. Este compositor y músico de origen puertorriqueño es el artífice de un amplio cancionero salsero emblemático por su carácter “descentrado” o des-fronterizo, muy bien ilustrado por *Tite* en la siguiente entrevista: “Yo soy sastre [...] cojo esa medida de la voz, de la forma de cantar, sabes, de la expresión [...] Todo eso se estudia antes para que sirva [...] yo no las quiero para ropa de vitrina, tiene que ser una canción hecha para cantar [...] (y para bailar)” (por Roma 1995:26). Muestras, de esta especie de taller de confección musical, de alta calidad y más bien bajo rendimiento económico, son: “Las caras lindas de mi gente negra”, “Juanito Alimaña”, “Los entierros” y “Periódico de ayer”, temas interpretados por cantantes fetiches de *Tite* como Ismael Rivera, Cheo Feliciano y Héctor Lavoe y usados, si se quiere, dislocadamente al ser dedicados y pensados como autoría de dichos cantantes por demás clasificados como de salsa brava. Al ser lo suficientemente “descentradas”, estas canciones, se convierten en especie de mini himnos del Caribe Salsero y de sus extensiones geográficas como parte de “géneros nómadas” supeditados a su condición debido al poder musical ejercido (Cano 2009: 528).

En ese mismo orden de ideas, *Tite* y otros compositores, configuran una letra nómada o bien una especie de bipolaridad de la composición salsera, que expresa, según Alejandro Calzadilla, sensaciones casi siempre opuestas: fiesta y duelo, felicidad y tristeza, dolor y alegría (2003:170), tal y como lo ilustra el siguiente tema:

*A mi dios yo le doy las gracias
Por darme tanta riqueza,
Y así con mi alegre canto
Elimino mi tristeza⁴⁴”.*

Esta forma de dislocación temática se cumplimenta también por el hecho que, pese a la predisposición salsera de inspirarse en el barrio, existe pluralidad temática, es decir, canciones inspiradas en el entorno rural (colonial y “post- colonial”), mágico-religioso y (des) amoroso. En su conjunto, temas que provocan efectos parecidos a la antes mencionada bipolaridad de la composición en la que no sólo es el significado de lo que se dice, sino la postura ante lo que se dice a través de la modulación, la cadencia y el ritmo; además, “no es que la música guste, sino que nos va enseñando una forma de

44 “Guaguancó pal que sabe”. Intérprete: Héctor Casanova. Año: 1975.

gustar” (Colón 2009: S/P) y quizás esa sea una de las principales proezas de algunas expresiones musicales enclasadas y generadoras de nuevos enclasamientos⁴⁵.

Por último, y retomando argumentos anteriores, no es que la salsa sea un ritual de posesión pero es evocadora de efectos similares: “Como por arte de magia pasamos de una melancolía casi funeraria a una inexplicable festividad carnavalesca, dejando aflorar nuestro otro yo, el que controla nuestros mejores recursos coreográficos: frenazo, una tijereta cruzada, media vuelta y...desapareció el despecho” (Calzadilla 2003:12). Así pues, muchos profesionales del canto, la música y la composición ejercen una función que parece moverse entre la psicología y el misticismo. “Eso es, ni más ni menos, lo que torna apasionante esta historia: ese permanente combate de contrarios, ese antagonismo afectivo de amor y de odio, de pesar y fiesta, de lugares y tiempos entrelazados. Historia que, por demás, no es exclusiva de la salsa, sino que se repite en toda la música popular del Caribe, o al menos en buena parte de ella” (Ibíd.:12) y que quizás trasciende lo regional estableciendo más bien vínculos de orden social.

4.1.3 Gustos y consumos salseros internacionales

4.1.3.1 Estilos musicales

Hasta ahora la música convocante se muestra como punto de encuentro y de escape de la población latina en Nueva York, si bien esta situación hace parte de la historia y el desarrollo regional de la salsa, no es baladí el hecho que también se convierte en un producto comercial e internacional monopolizado por Fania Records: sello discográfico creado en 1964 por el flautista dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío-norteamericano, y aficionado de la música caribeña, Jerry Masucci, quienes incursionan exitosamente al campo de la industria musical.

Ahora bien, en sus inicios esta inmersión se produce domésticamente. Masucci llega a reconocer que no tiene ningún tipo de idea de lo que significa vender y producir un disco; Pacheco por su parte, hace uso de su vehículo particular como transporte de la discográfica y se dedica a visitar, personalmente, los más variados establecimientos (Rondón 1980: 49). Pero con el tiempo:

45 Sin ser estrictamente un personaje de la salsa, sino un puente entre una época y otra, el planteamiento de Colón, sobre la postura musical, se puede ver apreciado en el caso de La Lupe, en la que hay que “captar su manera de decir la música” (Rondón 1980: 46), perceptible en un tema mítico: “Fever”: <http://bit.ly/14dNLp5> (Consulta: 06/06/2014).

Valiéndose de su popularidad, así como de su posición de director musical y artístico de la casa discográfica, Pacheco comenzó a tomar decisiones. El Músico y ejecutivo había entendido lo que era necesario hacer para que Fania se convirtiera en el más importante sello de música afrolatina: construir un catálogo fuerte con el talento de músicos provenientes de los barrios latinos de Nueva York. Fue así como comenzó a rondar clubes nocturnos del llamado *cuchifrito circuit*. La ambición de Pacheco no se limitó a encontrar músicos competentes que funcionaran bien dentro de una orquesta, sino, sobre todo, nuevas voces y actitudes que pudieran constituir la “personalidad” de Fania como marca. El fin de la época de los grandes clubes provocó que lugares nocturnos menos ambiciosos se diseminaran en los diferentes lugares nocturnos de la ciudad de Nueva York (Tablante 2012: 121).

Ésta y otras estrategias contribuyen a que el sello se termine convirtiendo en un grupo comercial a cargo de la masificación salsaera lograda a través del éxito de ventas de discos (“El Malo” 1967; “Acid” 1968; “Así se compone un son” 1973; “Celia y Johnny” 1974; “La Voz” 1975; “Siembra” 1978), la contratación de nuevos músicos, adquisición de otros sellos (“Cotique” 1971; “INCA” 1972; “Roulette” 1974), producción audiovisual (“Nuestra Cosa Latina” 1972 y “Fania All Stars en vivo en África” 1974), entre otras formas de posicionamiento en la que destaca la creación y lanzamiento de la *Fania All Stars* (1968 y 1971, respectivamente), agrupación integrada por las principales figuras de un sello que selló dos maneras de entender el ambiente de la música afro-latina. Una cultural, la de Pacheco, conocedor de las tendencias de moda y la técnica musical que hace que esta música se represente como el modo de vida de la comunidad latina en Nueva York; y otra comercial, la de Masucci, que sabe convertir esta sonoridad en mercancía cultural (Tablante 2012: 112-113).

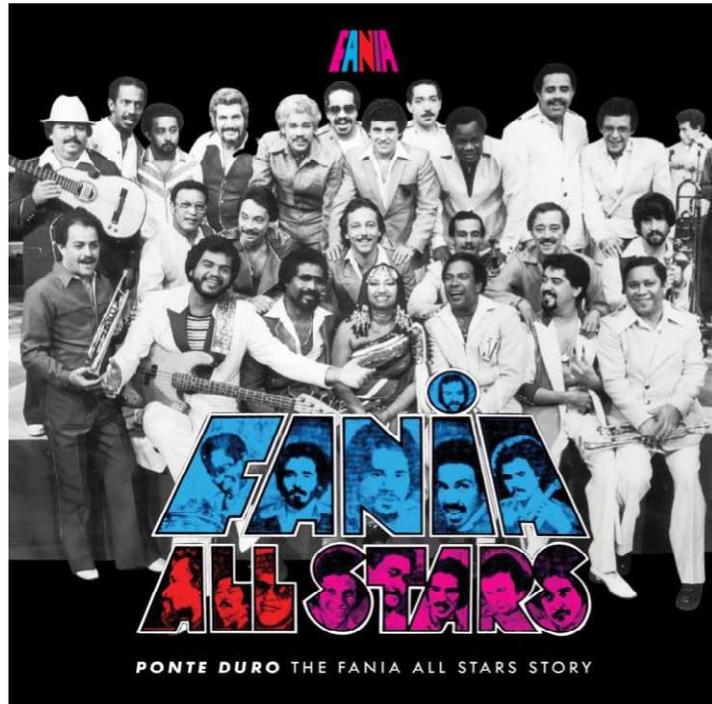


Figura 3: Caratula del CD *Ponte Duro The Fania All Stars Story*.
Fuente: Digitalización de la portada del disco.

En el marco de las denominaciones, hay que vender la sonoridad y una de las reglas que impone la publicidad es el empleo de un término conciso que haga efectiva la venta, por tanto, una palabra corta, con uso histórico en el ambiente salsero y pre-salsero (discografía, denominación de programas radiofónicos, testimonios, etc.), cuyos orígenes etimológicos provienen de la metáfora gastronómica, entre otras virtudes, se convierte en la “apelación a través de la cual el sello fania comercializó intensivamente su producto musical a partir del año 1971” (Tablante 2012: 123). Desde esta perspectiva se puede decir que el término es lo de menos, lo que le da parcialmente la razón a los detractores de la salsa quienes la tildan de etiqueta (Rondón 1980: 33)⁴⁶. Cabe decir que quienes reinciden en este cuestionamiento parecieran desconocer que las músicas cubanas a las que defienden actúan también de etiqueta, es decir, no necesariamente el uso comercial de la salsa se debe a su vinculación con los Estados Unidos sino al curso evolutivo de cualquier expresión musical a la que, por más auténtica que se le considere, para trascender en una sociedad de consumo debe ser comercializada y convertirse en estilo. De este modo:

⁴⁶ “Y como bien apunta el estudioso venezolano Eleazar López Contreras: ‘hay que tomar en cuenta que mucho ayudó al vals o al jazz el contar con un nombre, aunque reconocemos que estos y otros ritmos o estilos musicales existirían por sí solos sin necesidad de un nombre que los identifique’” (en Rondón 1980: 33).

La salsa, que a veces se asocia con un movimiento de resistencia cultural de la comunidad puertorriqueña (y, por extensión, de todos los latinos) en Estados Unidos, no sería en realidad sino una incitación al consumo dirigida a un grupo humano unido por una historia y una cultura comunes. El hecho de que Fania haya tomado conciencia del modo de vida del barrio permitió al sello ubicar su primera audiencia, asegurar la salida de su producción musical y “preparar el futuro”. Aun cuando el éxito de esta operación se funde en la necesidad de reconocimiento social de una comunidad, ella no fue sino una estrategia para hacer posible que los latinos de Nueva York se incorporaran a los intercambios de la sociedad de consumo (Tablante 2012: 129 -130).

Así pues, y de manera consecutiva a la denominación de salsa, el producto se hace de diversas etiquetas o bien se personaliza. La primera que genera un punto de inflexión de lo que es el *Sonido Nueva York* (1971-1975), recurrentemente retomado y equivalente a la salsa brava, entre otras experimentaciones, es lo que se califica como moda *matancerizante*. Ésta se deriva, etimológicamente, de la agrupación La Sonora Matancera y se basa en interpretar músicas cubanas, especialmente sones, con arreglos modernos (Arteaga 2000:62). Dicho de otro modo, en medio de la ausencia de suficientes arreglistas, compositores, músicos y orquestas que asuman el carácter arrabalero de la expresión, el sonido original se desvirtúa (Rondón 1980: 34) o bien se hace de otros rumbos, opacando tendencias contemporáneas, y menos comerciales, que emanan de sectores de Nueva York y otros Caribes hispanos quedando al margen de la hegemonía discográfica, básicamente norteamericana, por su carácter rebelde, escapista y libertario, y en la que vale citar figuras como Frank Ferrer de Puerto Rico (el, si se quiere, pionero de la salsa consciente, de la que se hace mención más adelante) y agrupaciones como El Trabuco Venezolano (especie de *All Stars* de Venezuela), entre muchos ejemplos.

Así pues, bajo la uniformidad en gestionar la satisfacción de la demanda, los empresarios adoptan la vía más fácil: si la salsa se basa musicalmente en el son, éste se hace famoso en épocas anteriores y Cuba está bloqueada (lo que se traduce en que nadie puede reclamar los derechos de autor), hay que acudir a la fórmula de este género⁴⁷. Con lo cual, parte del repertorio cubano es saqueado, haciéndose difusión de una expresión que no debe ser confundida con la nacida en el barrio del presente, con la mirada puesta en el futuro y no en el pasado. Si bien en la etapa inicial de la salsa no está demás grabar un tema clásico, para la moda *matancerizante* lo viejo es el único norte, lo cual contribuye a que mucha de la comunidad cubana niegue la existencia de esta música (Rondón 1980: 34).

47 Sobre la polémica desatada en torno a los derechos de autor en la salsa, véase a López 2009.

De este modo, la salsa se hace de nuevas leyes que no obstante se ven alteradas. La demanda del público salsero supera a la oferta de material novedoso con la calidad inicial que Fania se limita a producir: “y, como fiel negocio capitalista a la americana aplicó las leyes del mercado de forma implacable a sus obreros (léase músicos), dictando lo que se podía grabar (léase vender) y lo que no” (Romero 2000: 53). La industria discográfica termina afanándose en la producción en serie, contribuyendo a que se abran “tiendas de discos especializados en salsa, las discotecas se dividieron entre las tradicionales de baile y las salsotecas, y los consumidores, a su vez, se dividieron en bailarines y salseros” (Ibíd.).

A finales de los años 1970, otra de las fórmulas utilizadas por la industria salsera para vender su diversificado producto es la etiquetada como salsa mensaje, consciente, entre otras. Esta forma de personalización y diferenciación del bien musical es protagonizada por el panameño Rubén Blades y se retroalimenta del capital creativo, educativo e incluso étnico de este músico con formación universitaria y de tez blanca, mezcla que contribuye a que llegue a un público reacio a la estética y al color de la braveza salsera o bien reacio a su capital simbólico y étnico. Las experimentaciones musicales (con el folclore brasileño, colombiano, puertorriqueño y panameño) y las letras de denuncia socio-política (explícita) que escribe y/o interpreta el considerado *poeta de la salsa*, saliéndose “de todos los preceptos manejados hasta el momento por la salsa; él no cantaba, contaba” (Calvo 1996: 120), despiertan la atención de un público con un capital similar o bien estudiantado universitario, artistas, intelectuales y gente de izquierda con lo cual se acentúa la asociación de algunos estilos salseros (bravo y consciente) a un tipo de ideología política⁴⁸.

Respecto a esto último, y en una región cuya mayoría de gobiernos son de derechas y la izquierda se constituye como la fuerza que con mayor tenacidad hace oposición a dichos gobiernos, se llega a advertir la relativa facilidad con la que muchos cantos sean clasificados como izquierdistas, como un alegato de izquierdas contra derechas. No obstante, esa misma música en la amplitud de su significado y contenido va mucho más allá, abandona lo momentáneo y se queda con lo definitivo, con ese tambor que representa demasiadas vivencias y alternativas (Rondón 1980: 223). No obstante, este planteamiento ¿acaso no opaca los orígenes rebeldes y contestatarios de la expresión en los que versa el anterior abordaje de Ángel Quintero? Por no decir que puede subestimar el poder del mercado por comercializar, incluso, expresiones de la ideología a la que se opone. “Fania elaboró la salsa, unión de un mercado discográfico

48 Sobre la facultad de contar historias de Blades se dice que: “Contaba cuentos e historias largas, novelizaba en sus letras y expandía demasiado las introducciones habladas [...] La letra era llamativa, dramática. Era como escuchar una novela cantada” (Arteaga 2000:48). Caso ejemplar “Pedro Navaja”, respecto a esta canción, véase a Soto 2003.

potencial y de una categoría de productos. El sello se encomendó a la ‘diferenciación’” (Tablante 2012: 53) y “al enriquecimiento de las necesidades del público, que deben, evidentemente, conducir a diferencias personales cada vez más grandes en ese público” (Simmel en Tablante 2012: 53).

Estos últimos planteamientos son contundentes y ampliamente aplicables, en lo que a la salsa consciente se refiere ésta logra captar a un nuevo público salsero atraído por los recursos utilizados por Blades en su lírica y en su música; una atracción que pareciera producirse en dos niveles: el que capta también el sonido de años anteriores, y el que se decanta, preferencialmente, por la salsa consciente concebida en gran medida como salsa brava debido a su virtuosismo musical, contenido lírico y a la asociación de ambos estilos con una forma de implicación política.

Ahora bien, en contraposición a la conciencia salsera de difícil seguimiento creativo, se constituye la salsa balada o un nuevo producto de esta expansión comercial en la que Fania, a causa de problemas económicos, reclamos de su plantilla y auge de otras músicas, deja de tener protagonismo dando paso a otros sellos, artistas y estéticas musicales. Así pues, emerge la salsa balada como una fórmula que deviene de la necesidad de ampliar el mercado salsero y de la moda de las baladas, siendo Loui Ramírez (arreglista, compositor, timbalero, vibrafonista y quien llega a formar parte del sello Fania) junto a Joni Figueras (a cargo del sello K-Tel) quienes asumen la tarea de llevar baladas mexicanas, españolas, italianas, entre otras, al patrón rítmico de la salsa (dos compases de 4/4).

Esta fórmula hace caso omiso del virtuosismo instrumental de la ampliada braveza salsera, centrando la atención en la voz del cantante, y en la intención de que la salsa penetre en el gusto de públicos no caribeños, entre otros. Manteniendo el mismo patrón, la salsa balada deriva en lo que se da a conocer como salsa erótica, una vertiente afanada no en versiones sino en letras explícitamente sexuales o bien en “aprovechar lo mejor de la vida” (Tablante 2005: 164), al puro estilo de “Ven, Devórame otra vez”, por demás, canción del verano en España para el año 1988 y alusión no casual. El efecto inmediatesta y pasajero de la música del verano, fácil y ligera se hace, en cierta manera, de una salsa a la que no le falta detracción, entre otras cosas, debido a su marcado carácter machista.

De esta forma, la salsa erótica retoma sus orígenes y vuelve a ser romántica o bien de lo sexual pasa a cantarle a un romanticismo (que incluye letras originales) con profundos clichés e insolvencias musicales, además, con fuertes prejuicios raciales. En este sentido, la preocupación de los nuevos mercaderes del disco está orientada hacia los cambios en la apariencia física de los cantantes, un proceso de blanqueamiento socio-musical iniciado con la salsa balada y, por qué no también, con la popularizada salsa consciente siendo, para la salsa romántica, la época de los niños, príncipes y caballeros

de la salsa, en alusión a algunos calificativos que acompañan a tres cantantes de esta generación (Jerry Rivera, Luis Enrique y Gilberto Santa Rosa, respectivamente)⁴⁹.

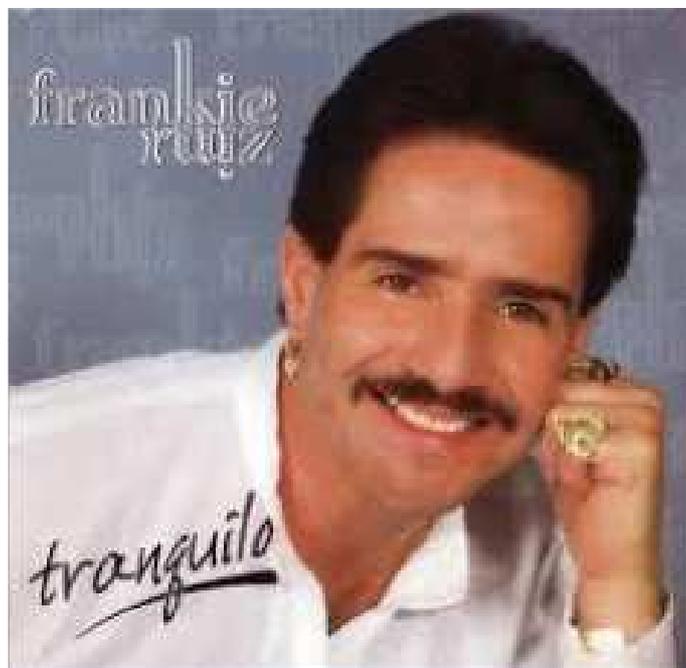


Figura 4: Caratula del CD *Tranquilo* de Frankie Ruiz.
Fuente: Digitalización de la portada del disco.

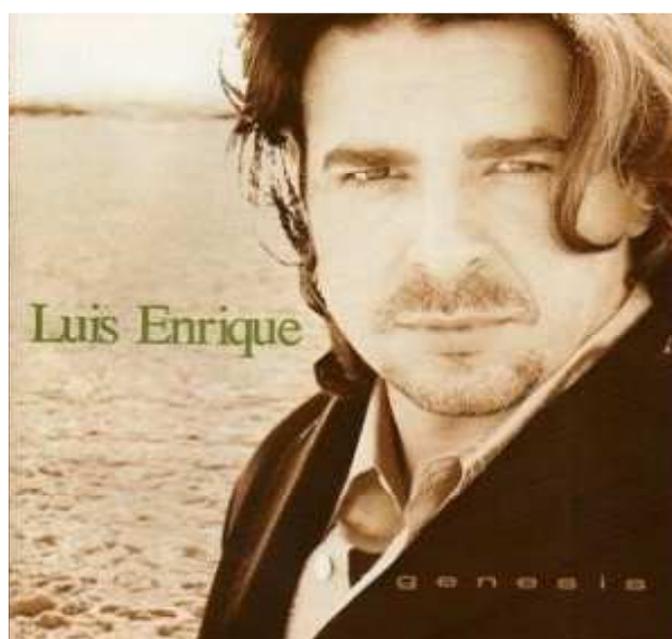


Figura 5: Caratula del CD *Génesis* de Luis Enrique.
Fuente: Digitalización de la portada del disco.

49 A continuación un ejemplo musical del primero de ellos: <http://bit.ly/13ps4fw> (Consulta: 06/06/2014).

En lo que respecta a la especie de trilogía salsera, que encarna el baladista eromántico y en la que juega un papel fundamental la figura y composiciones de Omar Alfanno⁵⁰, ésta pone en el *front line* al hombre sensible y delicado, cuya apariencia y estilo hace alusión a una figura de buena presencia carente de personalidad: no es demasiado pintoresco, ni despierto, ni lúcido, ni valiente. Demasiado no es su adjetivo. Se trata más bien de un muchacho de ciudad, perteneciente a la clase media, más o menos bien educado que sabe guardar distancia al fragor de la música interpretada, así como al objeto de su deseo (Tablante 2005:196). Como es lógico, esta falta de personalidad o más bien tipo de personalidad es también la de esta etiqueta musical llamada también salsa monga⁵¹. El sonido plano de la orquesta, la ausencia de virtuosismo instrumental y de capacidad improvisatoria son características representativas de un estilo que, gracias a su homogeneidad, mutila al baile. Frente a estas circunstancias, la presencia salsera en el mercado de la músicaailable caribeña, durante varias décadas consecutivas, es interrumpida e influenciada por la moda del merengue dominicano. Un género de vieja data, popularizado a mediados de la década de los años 80 a través de figuras como Wilfrido Vargas, Ruby Pérez y quien es catalogado como el poeta de éste y otros géneros de República Dominicana: Juan Luis Guerra.

Finalmente, la integración o personalización salsero musical se hace de la feminización del uso musical que se pretende a través de la adquisición de discografía (uno de los principales objetivos de la salsa balada) y en la facultad creativa simulada, esta última traducida en la puntual popularización de voces de mujeres, tal es el caso cantantes como La India (“La Princesa de la salsa”), Albita (exponente de la música cubana), Jennifer López (*JLo*) y, en cierta medida, La orquesta japonesa La luz con la voz de Nora. Sobre este último ejemplo, cabe acotar que se trata de un producto comercializado al someterse a un proceso de “des-etnización en dos sentidos” (Beltrán 2008: 27). En éstos se centra el análisis de Horosawa quien sostiene que el grupo japonés despolitiza y deserotiza la salsa para los propósitos de su proyección internacional (2002: 294).

Lo anterior sin mencionar fenómenos locales como el caso de la orquesta venezolana Salserín y el que no tarda en convertirse en un producto regional. “Sony Music, disquera internacional, anuncia entonces su primer disco compacto: La orquesta

50 Al respecto véase el siguiente audiovisual sobre su repercusión en la historia salsera y afín: <http://bit.ly/1W3Pmb2> (Consulta: 10/10/2015).

51 Término acuñado por el artista salsero Willie Rosario para referirse a los dictámenes de la industria radiofónica de la salsa de un día para otro (Muriel S/A). Cabe decir que todo lo publicado en la Web de *Herencia Latina* es de interés para conocer especificidades y otras miradas de la historia de la salsa, sobre todo, desde tiempos en que se impone de lo que se puede entender como el fenómeno de la *monguería* hasta la actualidad.

infantil del mundo, y le da la oportunidad al tema ‘Bebé salsero’. Y ponen a los bebés de entonces a bailar la nueva salsa y ni dura, ni erótica, sino infantil” (Pacanins 2013:69).

No obstante, el impacto de “*salserín con mucho swing*” su grito de guerra o bien de la salsa infantil es débil, como también lo es el de la salsa de mujeres. Estas etiquetas no llegan a existir como estilos consagrados actúan más bien como simulacros, intentos fallidos o teatralizaciones de una personalización con efectos menguados en la historia de la industria musical salsera; la interpretación, composición, instrumentación, producción, etc. de la salsa en todo su amplio abanico de personalizaciones es básicamente cuestión de hombres, latinoamericanos y “adultos”.

Así pues, lo que llega a tener impacto no es precisamente *JLo* salsera sino emblema de un estilo que sin distinción sexual (otras figuras por ejemplo son Marc Anthony, Ricky Martin y Chayanne) y precedido por Gloria Stefan, termina mezclando el pop con músicas latinas y que, conjuntamente con la salsa ero-romántica se pone “al servicio del bailaror discotequero”(Pacanins 2013: 69) y tiende a trasladar su epicentro “creativo” a la ciudad de Miami, por no decir que termina convirtiéndose en un producto global con éxito en los años 1990 y lo que va de milenio aduciendo, de forma general a este apartado, al título de una de las publicaciones de Lepoldo Tablante: *Los sabores de la salsa. De la rumba brava a la fiesta mansa. De Héctor Lavoe a Jennifer López* (2005)⁵².

A modo de cierre, y como parte de la recuperación del protagonismo cubano en la historia musical y bailable del Caribe hispano (rumba, bolero, son, chachachá, mambo, etc.) se encuentra la emergencia de la timba, una forma de interpretar la salsa nacida en Cuba, musicalmente, de la mezcla del son y especialmente del songo, con el jazz latino, el funk, el hip hop, la nueva trova y la música disco. Socialmente, se nutre de la situación social que genera el “período especial cubano”, de allí que se popularice para esta época, década de 1990⁵³.

En otro sentido, si antes se hace mención del declive musical de la salsa brava, esta situación no la hace exenta de un cierto repunte en el Caribe salsero y extra-salsero, que se traduce en la llegada a nuevos mercados, revalorización de viejas y nuevas figuras de la música y de una nueva arremetida de la Fania con reediciones

52 En lo que a la versión femenina del pop latino se refiere, véase el capítulo correspondiente a “Divas&Superstars” del documental *Latin Music USA 2009*.

53 El período especial cubano es una época de depresión económica, de fuerte impacto a principios y mediados de los años 1990, desencadenado por la caída de la Unión Soviética y por el recrudecimiento del bloqueo norteamericano. En principio, se traduce en importantes restricciones en el uso de hidrocarburos que cambian el panorama social y económico de la isla.

discográficas, conciertos, venta de accesorios, entre otras estrategias comerciales que emergen a partir del nuevo milenio.

Finalmente, cabe puntualizar que ciudades europeas en diferentes momentos de la historia salsera, así como de otras músicas latinas acogen, recrean y reinventan distintos estilos musicales de salsa que se incorporan en la escena musical europea y de otros continentes a través de nuevas nomenclaturas en las que cabe mencionar a la Salsa Céltica, Salsa Jazz y Salsa Muffin⁵⁴.

4.1.3.2 Estilos bailables

Los estilos musicales salseros son recurrentes en bibliografía periodística y en estudios académicos que, desde diferentes especialidades, abordan la significación de la salsa, de sus diferentes etiquetas, así como nacionalidades que adopta esta músicaailable, entre otros aspectos. Este tipo de producción es posible debido a que los orígenes de esta música datan de hace más de medio siglo, siendo a partir de los años 1980 cuando comienzan a publicarse estudios al respecto, siendo más bien en las últimas décadas cuando se generan mayores referencias académicas abocadas a lo musical, asunto que pareciera tener más reconocimiento intelectual que loailable, en tanto, la bibliografía, filmografía, entre otras formas de documentación del fenómeno, recae más en lo sonoro que en lo corporal, situación que se hace extensible a otras músicas.

Ahora bien, centrando la atención en la salsa y en sus tiempos, quizás sea precisamente cuestión de este último dar cuenta específica de lo que ocurre en materiaailable. Tomando en consideración que la comercialización internacional de los estilos de baile de salsa es un asunto más bien reciente (finales de los años noventa) y que esta parte de la investigación recae en lo que otras personas han visto y analizado en torno a la historia salsera, es poco lo que se puede plantear al respecto, pero aun así es preciso enunciar algunos aspectos a través de esta especie de epílogo.

A partir del momento en que la expresión salsera se convierte en un producto de masas su destino hegemónico es el de salsa personalizada. Después de que las etiquetas musicales surten efecto, la industria vuelca su atención en un recurso que no es lo suficientemente explotado, hasta entonces, el baile. Es así como repuntan en el mercado dos macro estilos: Casino, de origen cubano y Línea norteamericana originada en Nueva York y expandida, en un primer momento, en Los Ángeles y Puerto Rico, por demás estilos con una previa relevancia social pero que vienen a potenciar las ganancias de la industria salsera de un modo parecido a como lo hace el merengue en momentos de

⁵⁴ Sobre éstas y otras fusiones, así como adopciones, véase: Montalvo 2009: 66-37.

declive de la salsa brava siendo, respectivamente, formas bailables y musicales con una historia pre-existente a la generada durante el clímax comercial de ambas.

En este sentido cabe mencionar el caso del casino cubano, un baile de salón que surge en los años 1950 en clubes sociales de La Habana, concretamente, de la influencia de bailes europeos (vals y contradanza), cubanos (chachachá y mambo) y norteamericanos (rock) y que después de diferentes etapas en su país natal: 1950-1959: origen, 1960-1980 afianzamiento y a partir de 1981 evolución (Balbuena 2010) termina constituyéndose como un baile entre parejas entrelazadas, sueltas, ruedas, líneas de pares, un hombre con dos mujeres, personas solas, entre otras variantes (Balbuena 2003) que tienen en común el hecho que siguen un patrón coreográfico definido al ejecutar una serie de figuras y, en menor medida, de acrobacias que se traducen en la forma de bailar salsa cubana o salsa casino.

Ahora bien, antes de que la timba surja y se convierta en la banda sonora por excelencia del casino cubano emerge la revolución, a finales de los años 50, y afianza el desplazamiento de personas de esta nacionalidad a ciudades como Nueva York⁵⁵. Internacionalmente, la isla pasa a ser referente creativo de músicas más “cónsonas” con el ideal revolucionario y, pese a que el casino sigue su ciclo histórico en Cuba, parejas de baile de este mismo origen, así como puertorriqueño, afro-norteamericano, judío, entre otros, empiezan a marcar tendencias en Nueva York y muy especialmente en la sala Palladium. Este local es crucial en el desarrollo musical y bailable de esta ciudad en la década de 1950 al fungir como escenario de las principales *big band* del momento (Machito, Tito Rodríguez y Puente, entre otras), así como de figuras del baile en la que destacan Augie y Margo visibilizadas, entre otras cosas, a través de competencias semanales, por no decir que el bailarín y coreógrafo de origen puertorriqueño Eddie Torres (*The Mambo King*) sostiene que un estilo de bailar salsa en línea (en tiempo 2) proviene del Palladium y de la manera como en éste se llega a bailar el mambo⁵⁶.

No obstante, existe también otra teoría que plantea que el baile salsero, o más bien su variante académica, tiene reminiscencias en escuelas existentes en Estados Unidos desde comienzos del siglo XX a cargo de Vernon e Irene Castle quienes crean academias de bailes de salón interesándose por formas bailables de origen afro-americano (Renta 2008), y en las que se forma una figura emblemática en la difusión de bailes latinos Arthur Murray (escuela que data de 1912 y se prolonga hasta actualidad), fomentándose de esta forma la escolarización, exhibición y competición bailable de vertiente latina.

55 Actualmente, la timba es asociada con el casino, al este baile también surgir bajo la influencia del son y al ser la timba una especie de son moderno.

56 Esta información es verificada después de su publicación en una Entrevista a *Mambo King* (<http://bit.ly/1JXvc6g> Consulta 05/10/2015).

A través de todos estos acercamientos a los antecedentes del baile salsero académico, da la impresión que salas de baile y otros espacios afines o practicados como tal (la calle misma donde se origina específicamente la salsa y presuntamente su baile) se van conformando como laboratorios donde se crean nuevas danzas que luego son extrapoladas a escuelas formales, en este proceso las primeras son desprovistas de su ímpetu creativo original al experimentar una especie de transición entre lo artesanal y lo masificado que termina acentuando la dicotomía entre bailes de pareja y bailes de salón o bien entre bailes de la calle y bailes de academia y la cual se puede ver representada en el siguiente planteamiento sobre el baile salsero en Cali-Colombia:

[...] los rumberos caleños lo hemos aprendido sin necesidad de tomar las clases del “profesor” Arthurd Murray que según la R.C.A Víctor “Es el mejor y más conocido profesor de baile (porque) cada semana más de 100.00 personas toman lecciones en sus estudios a través del mundo. En T.V ha sido conocido por 40 millones de personas, otros millones han aprendido a bailar por correo (!!qué tal!!) o por su libro “Cómo ser un buen bailarín”. Nunca hemos visto al profesor Murray en Cali, ni en T.V., ni en persona, ni leído su libro, ni sus lecciones por correo. En Cali se baila sin necesidad de acudir a tales artificios tan propios de los “gringos” que todos los días se inventan fórmulas hasta para hacer el amor, como si el amor y el baile no nacieran de lo más profundo y no vinieran desde adentro y no estuvieran unidos por el mismo ritmo vital que los convierte en lenguaje (Ulloa 2005:161-162).

En este sentido, y volviendo a salas como Palladium en esta también se crea un lenguaje que contribuye a que su relevancia social en materia de producción bailable, se extienda hasta la década de los años 1960 llegando a proveer de bailarines a agrupaciones como El Gran Combo de Puerto Rico, afincada en Borinquén, y la que se hace de prestigiosas figuras de la talla de Mike Ramos para realizar las coreografías que, desde entonces, caracterizan a esta afamada orquesta salsera con una marcada orientación bailable.

No obstante, la vida del Palladium llega a su fin (1966) y la popularización musical de la salsa se produce paralelamente al estilo Nueva York de bailarla conjuntamente con el casino cubano, en buena medida, difundidos a través de escuelas cubanas y puertorriqueñas, siendo los años 1970 de experimentación y expansión de los estilos de baile de salsa, así como de otros bailes populares en Nueva York como el *Hustle* o música disco. A finales de los años 1980, la sistematización formal de conteos básicos de los pasos de baile para facilitar su proceso de enseñanza y obtención del estatus de danza (como el tango y el flamenco) es un hecho, y uno de sus principales protagonistas son Eddie Torres (*nuyorican*), junto a su mentora June Laberta (italiana);

por su parte, el estilo de bailar en tiempo 1 viaja al oeste de Estados Unidos a través de del *nuyorican* Albert Torres donde surge el estilo Los Ángeles (L.A) nutriéndose de la cultura local o bien de figuras espectaculares usadas en concursos y exhibiciones bailables e incluso en producciones cinematográficas. Y en 1990, hace eclosión la industria bailable salsera siendo el Congreso Bacardí de la salsa luego llamado Congreso de la salsa de Puerto Rico (1997- actualidad), a cargo desde entonces de Elí Irizarry, un ejemplo emblemático de la nueva moda salsera.

En términos estéticos, la coreografía es una característica relevante de estilos bailables de salsa diferenciados por la estructura básica de sus pasos: recto para la línea y circular para el casino. En el caso lineal, los giros se realizan manteniendo un eje de desplazamientos en sentido horizontal, quedando de perfil ante el público. La pareja de baile cambia de posición a través de un giro básico, el *crossbody lead* (válido también para el casino) mediante el cual el hombre pasa a la mujer del lado derecho de él, al izquierdo. Este movimiento puede ser repetido varias veces y ser interceptado con figuras intermedias que siempre termina con el giro básico (Ulloa 2006: 6-7), complementándose con un buen número de acrobacias, sobre todo, cuando se interpretan en competencias y exhibiciones. En el caso del casino, las figuras se realizan a través de pasos que dibujan un círculo en el suelo y que pueden ser magnificados mediante la variante de rueda casino: “danza colectiva que gira en sentido contrario a las manecillas del reloj, orientada y dirigida por un líder, miembro del grupo, que influenciado por el ambiente, el contexto de la música y el baile, marca la pauta de las figuras a seguir por los demás integrantes” (Ibíd.).

Otro indicador fundamental y diferenciador de los estilos de baile son sus tiempos, dentro de la línea el estilo Nueva York el primer y consecutivo tiempo con el que se inicia el baile se marca en dos (2) y en los Ángeles en uno (1), la diferencia que radica entre uno y otro es que en el primero se baila a tiempo de los instrumentos de percusión adquiriendo una asociación a lo africano o autentico, y en el segundo se baila a tiempo de la melodía, asociándose con la proyección inmediata de la música y con formas más sencillas de aprender a bailarla, aunque a nivel de competición sean otras las dificultades.

Ahora bien, más allá de lo estético de estas formas de baile quizás unos de sus aspectos más representativos es lo concerniente a su ruptura cronológica. Cuando se alude a la comercialización de la salsa se puede apreciar como su declive musical da paso a estilos bailables o bien a renovadas etiquetas que impregnan al mercado salsero global y que se multiplican en la medida en que éste se expande. Así pues, la oferta actual de estilos bailables se extiende a los denominados: Puerto Rico, Cali o caleño, cumbia, mambo, entre otros, por no hablar de sus variadas formas de representación en exhibiciones y afines: baile de espectáculo, *shine*, equipo, entre otros.

Así pues, y modo de cierre general, la relevancia social de la salsa históricamente se caracteriza por tener una importante función bailable, pero si se habla de estilos musicales y de estilos bailables como productos autónomos y de impacto diferenciado es porque existe una vía de comercialización donde el baile se supedita a los estilos musicales y, otra, en que la música se supedita a los estilos bailables. Lo anterior sin mencionar que la comercialización bailable está asociada con el gusto generado más bien en la clase media global atraída ya no por letra (como en el caso de la salsa consciente) sino por el movimiento y las posibilidades que este brinda como generador de reconocimiento social y de adopción de una forma de latinidad privilegiada y “apolítica”.

4.2 Acogida de la salsa en Barcelona

La acogida de la salsa a Barcelona es más antigua de lo que muchas personas imaginan. La eclosión generada por la comercialización de músicas latinas, en su amplio espectro, así como por estilos bailables en la capital catalana opaca una historia previa o bien el hecho de que minorías de esta ciudad llegan a mostrar interés temprano por estilos musicales de salsa y otros géneros del Caribe hispano. Partiendo de este argumento, en este sub-apartado se busca precisar cuándo, cómo y por qué llega la salsa o los diferentes estilos de salsa a Barcelona, a través de qué medios (discográficos, comunicación, marítimos, etc.) y factores, quiénes la acogen y procuran y qué relevancia social adquiere a lo largo de esta historia local.

4.2.1 Década 1970 y 1980: recepción incipiente de estilos musicales

Uno de los primeros indicios que aluden a la llegada de la salsa a Barcelona se remontan al poco tiempo de su gestación en Nueva York y, básicamente, a su difusión discográfica. Los intentos iniciales coinciden con la promoción fallida realizada por el sello Fania, en tanto el pop-rock llega a acaparar buena parte del mercado español, quedando la *disquera* Manzana, creada en 1975, a cargo de una línea de promoción radiofónica especializada en reediciones del catálogo Fania, entre otras discográficas (Llano 2007: 36). Asimismo, se encuentra el sello barcelonés Discophon el cual licencia y edita en España muchos discos de Fania en formato de singles y LPS con el logotipo del sello neoyorquino impreso sobre el de Discophon, actualmente muy cotizados en la comunidad de coleccionistas (Closa 2013: 48).

En gran medida, esta forma de recepción salsera se focaliza en una minoría local conformada por músicos de origen payo (no gitano) y gitano interesados en una música que les resulta familiar, con la que se identifican y no tardan en incluir al repertorio de

sus agrupaciones y/o de sus celebraciones⁵⁷. En el caso de las primeras, cabe mencionar a Mirasol Colores, Orquesta la Platería, La Salseta del Poble Sec, entre otras; y en el caso de las segundas, aquellas realizadas por la comunidad gitana, sobre todo, para fiestas de matrimonio.

La conexión con lo que está ocurriendo musical e intercontinentalmente, el hecho de ya existiese una rumba flamenca y catalana derivadas de la mezcla de músicas españolas, caribeñas y norteamericanas, son elementos que contribuyen a que la salsa llegue a los *sets* de algunas orquestas de baile y, por ende, a algunos salones de baile o espacios practicados con este fin de Barcelona y Catalunya⁵⁸. Sobre las agrupaciones y, específicamente, la adaptación del tema “Pedro Navaja” a cargo de la Orquesta La Platería, cabe citar el testimonio de Manel Joseph cantante y director, quien responde a la también extinta, *Revista Salseros* lo siguiente:

Uno de los músicos de la orquesta [...] trabajaba en un crucero y escuchó la canción por la radio, la grabó en un casete y no la dejó escuchar. ¡Alucinamos pepinillos! Nos encantó, pero estuvimos a punto de no grabarla porque no era comercial ni la gente sabría bailarla. Al final lo hicimos, fue un disco de oro y además recuperó el gusto por la música afrolatina⁵⁹. Posteriormente estuvimos hablando con Blades [...] y cada vez que ha venido a España a actuar nos ha mencionado y eso hay que agradecerlo (en Viana 2007a:20).

En el marco de la historia salsera en Barcelona, quizás se le debe agradecer también a La Platería el hecho de dar a conocer temas como “Pedro Navaja” y “Ligia Elena”, antes de que la radio y, posteriormente, DJs hagan su labor de difusión con la versión del propio Rubén Blades, lo cual provoca que muchas personas le adjudiquen la autoría -y en algunos casos continúen haciéndolo- a La Platería⁶⁰. Incluso, el propio Blades llega a afirmar que estos temas generan dicha apropiación: “porque tratan de una crónica urbana que aborda una problemática común a los pueblos latinoamericanos y

57 Sobre la comunidad paya cabe decir que para 1997, según el anuario estadístico de la ciudad de Barcelona, la cantidad de gitanos era de 6.620, es decir, un 0,44 % de toda la población de Barcelona (en Garriga 2000: 116).

58 Sobre las múltiples influencias de la música española y catalana véase: Linares y Núñez, 1998; Alfonso y Eli, 1999; y Closa 2013.

59 Si se toma en consideración hechos como los que aluden a que antes de la salsa existe el son, entre otras músicas cubanas con proyección internacional y local, se puede decir que la escena del cubano tiene amplios antecedentes y un campo fértil en Barcelona. En este sentido, y enarbolando el caso del legado del cantante cubano Antonio Machín “¿Quién no ha bailado [...] ‘Angelitos Negros’, ‘Madrecita’ o ‘Solamente una vez’, quien...?” (Casavella 1994: 12).

60 Al respecto a la versión en la música popular urbana, véase un exhaustivo abordaje en: López 2011.

españoles” (en Jarque 1984), dicho de otro modo son “historias de gente viva, que es al fin y al cabo la que permite la vida en la música” (Arteaga 2000:17).

En este mismo orden de ideas, y concretamente de locales prestos a la práctica salsera, resulta importante mencionar a la expresión o movimiento de la *onda laietana*, término acuñado a la bohemia musical catalana de finales del franquismo. Esta onda compuesta, en gran medida, por artistas e intelectuales de origen catalán (payo y gitano), así como por un sector de la población extranjera, solía reunirse en la Sala Zeleste (1973-1987) primeramente de la calle Argenteria del Born, en entonces Platería, en el Born a escuchar y, en algunos casos, bailar el repertorio del *Gato Pérez* y de lo que se termina llamando –en castellano– Orquesta la Platería, así como las experimentaciones de Sisa, Compayia Elèctrica Dharma, entre otras vanguardias musicales de una época de cambios sociales y políticos⁶¹.

En el marco de la incursión salsera en espacios privados, resulta necesario retomar lo referente a las celebraciones de la comunidad gitana-catalana asentada en barrios y pueblos con importantes *habitus* rumberos o fiesteros y más bien de clase media. Tomando en cuenta para esta aseveración el hecho de que dicha comunidad está asociada con la rumba catalana y representada por un conjunto de familias más o menos emparentadas entre sí que ostentan cierto estatus socio-económico, constituyendo una elite entre los gitanos y gitanas. En su mayoría son catalano-parlantes y sedentarias, además cuentan con un notable nivel de instrucción, relaciones fluidas con la población paya y negocios relacionados con el comercio (Marfà 2008a:158), a lo cual vale acotar que las relaciones fluidas con la población paya, con la que se comparte gustos musicales, esta predeterminada por la tenencia de una situación socio-económica similar a la gitana lo cual contribuye a la conexión entre los dos segmentos de la población catalana.

Ahora bien, de la minoría gitana cabe mencionar un argumento recurrente en integrantes y portavoces de la misma: mercaderes que viajan a países como Colombia y Venezuela a vender su mercancía, regresan con discos de salsa que compran para uso personal y/o para cumplir con encargos hechos por otras personas gitanas. Una música que luego es escuchada, bailada y versionada en celebraciones tan importantes para esta comunidad como las bodas, tal y como lo afirma *El Gitano Antón*, músico y mercader heredero de la afinidad gitana-salsera: “*Toda mi vida he escuchado salsa, he crecido con la salsa porque claro al ser hermana de la rumba catalana, me ha llegado mucho*

61 En la que se hacen comunes tertulias, drogas e instintos canallas radiografiados en Martorell 2009, Gómez 2009, entre otros.

más pronto [...] En las bodas gitanas se ponían discos de salsa, temas como ‘Lluvia con nieve’⁶² y no las pasábamos de puta madre’⁶³.

Así pues, la salsa se inserta en un terreno fértil, donde se desarrolla la rumba catalana, un estilo musical que hace parte de la rumba flamenca y, concretamente, de su mezcla con la guaracha cubana, el rock, la plena y otras músicas que convergen en el entorno festivo y familiar gitano catalán, así como en el entorno de la producción discográfica. La flexibilidad de esta expresión basada en el compás rítmico (2/4, 4/4 o 2/2, de muchos patrones afrocubanos) y especialmente del “ventilador”, le permite adaptar temas procedentes de otras músicas, como la salsa y la plena, que hacen parte de algunos de sus grandes éxitos: “El Gitano Antón” (en salsa “El Negro bembón”), “Arrecotin, Arrecotan”, ambos interpretados por Peret; y “Maquinolanderá”, por la agrupación AiAiAi; lo cual se asocia al “proceso de tomar prestado, revisar y combinar otras fuentes para formar nuevos espacios y formas culturales” (Shuker 2005: 33), y es retroalimentado por la presencia foránea, o bien por la incursión de músicos como Mario Fernández *Mayito*, también conocido como *La Araña Negra* (Cuba) y, especialmente, Xavier Patricio Pérez *El Gato* (Argentina), quienes influyen tanto a la escena rumbera catalana, como a la salsera. Esta última, gestada en una ciudad que *El Gitano Antón* cataloga como “*la cuna de la salsa*” al ser puerto, lo cual le otorga un lugar privilegiado respecto a Madrid, al intrínsecamente fungir de canal para la confluencia musical: “*porque los marineros han sido los grandes héroes de la cultura y a veces villanos también*”⁶⁴.

En cuanto a la heroicidad salsera, y a la década de los años 1980 en Barcelona, personas de la comunidad gitana y latinoamericana insisten en el hecho que viajeros y marines norteamericanos (de origen o ascendencia puertorriqueña), que visitan un bar de camareras llamado Tabú (1982-1986 aprox.), incorporan discos de salsa, así como la forma de bailar esta música, a este club ubicado en la Calle Escudillers del antiguamente Barrio Chino barcelonés. Este local pasa a ser de un antiguo bar de camareras, a un “antro salsero” por conjunta obra y gracia de los marinos de la VI Flota y los exiliados como sureños del 74” (Ordoñez 1987: 72), así como de minorías provenientes de otros países latinoamericanos y residentes en Barcelona⁶⁵. Además un lugar que, según lo refiere la imagen de una de las discografías del *Gato Pérez*, “muy

62 Tema pachanguero y precoz de salsa brava de Mon Rivera (1961). Asimismo, cabe mencionar agrupaciones venezolanas como Guaco y el Trabuco Venezolano, las más repetidas por *El Gitano Antón*, entre otros miembros de su comunidad, en torno al gusto y uso privado de estas músicas.

63 Entrevista a *El Gitano Antón*, 13 de junio 2004.

64 Entrevista a *El Gitano Antón*, 13 de junio 2004.

65 Más que pasar de ser una cosa a la otra El Tabú, bar presto al ejercicio la prostitución, se presta también como local salsero. Para ello, su dueño facilita un espacio que se halla después de la barra para el uso de una música que no está exenta de las funciones de este bar, es decir, que el espacio salsero se ve afectado de las prácticas llevadas a cabo en el reservado para las camareras.

bien podría parecerse a una cantina mexicana o a un bailongo habanero o, mejor, la patria secreta y común de los rumberos” (Ibíd.).

En este sentido, “la conclusión a la que una reflexión en tales términos nos abocaría sería [...] que quien es presentado como aculturado por antonomasia, el inmigrante, es también a su vez un culturizador, alguien que arriba y que aquello con lo que de invisible llevaba en su equipaje: los restos de su propio naufragio” (Delgado 2002: 181). Un naufragio cumplimentado, a través de otro “antro salsero”: El Kennedy, ubicado al lado del Tabú y prácticamente al margen de la visita de la población paya⁶⁶, según *El Molestoso*, eran muy pocos los españoles o los catalanes que iban al Tabú o al Kennedy, incluso eran muy pocas las mujeres, porque aquello era candela⁶⁷ o bien proclive al gusto de una clase social estigmatizada debido a su vinculación con la práctica de la prostitución, el narcotráfico, etc. y precisamente por esto atrayente, aunque de forma ocasional, de un sector de la clase alta curiosa y condenada a conocer “la vida en las cloacas”⁶⁸.

En contraposición a este tipo de espacios, existe un sector de la población catalana que prefiere la antigua Sala Bikini (la del minigolf), mucho más cara, tranquila e inaccesible que las anteriores y la que, a partir del año 1985, cuenta con dos ambientes: uno de rock y otro de salsa⁶⁹. Por su parte, eventos que despiertan por igual el interés del público local salsero, incluida la comunidad gitana y extranjera, son los conciertos y/o presentaciones televisivas de Rubén Blades, Ray Barreto, Willie Colón, Eddie Palmieri, Luis *Perico* Ortiz, Paquito D’ Rivera, Fania All Stars, entre otras figuras emblemáticas, mayoritariamente, de la salsa brava.

Ahora bien, si existe un punto en común y pre-determinante tanto para ésta y la siguiente etapa histórica de la salsa en Barcelona es la variable étnica y transversal a la comunidad gitana catalana, a un sector de la población paya vinculado o interesado por la cultura musical del Caribe hispano y a personas provenientes de Latinoamérica, siendo minorías que pasan a comportarse como mayorías activadoras de la escena salsera en la capital catalana.

4.2.2 Década 1990 y 2000: eclosión de estilos musicales y bailables

A partir de la década de los años 90 la escena salsera se hace de nuevas y variadas influencias. El éxito comercial del tema “Devórame otra vez” (salsa erótica),

66 Se hace este inciso porque existen testimonios que afirman que jóvenes gitanos son asiduos a éstos y otros locales como el Paso y Tequila, todos ubicados en calle Escudillers. Al respecto, véase a Gasol 2010: 18-19.

67 Entrevista a *El Molestoso*, 14 de junio de 2003.

68 Conversación informal con *Caína*, 14 de mayo de 2015.

69 Entrevista a *El Molestoso*, 14 de junio de 2003.

provoca que las multinacionales del disco, que privilegian el pop-rock, presten atención en la música del Caribe y se produzca lo que, Isabel Llano, califica la primera etapa del fenómeno salsero (1980-1990), la cual se expresa a través del surgimiento de disqueras, emisoras y locales de baile de músicas latinas (2007:37) o por medio de la moda salsera y latina. Del actual compendio cabe mencionar, en el sector disquero: Tumbao, Zeleste/RCA-Zeleste/Edigsa y Better Music; en el sector de radios: Radio Ciutat Badalona, Contrabanda y Gladys Palmera; y en el sector locales: Antilla, Mojito Bar, Buena Vista y Sabor Cubano, y porque no también añadir las sesiones de *miércoles golfos* que se celebran en la Sala Apolo en donde se programa a *La Araña Negra* y su Salsa Picante (otra de las agrupaciones de *Mayito*).

Así pues, una parte de la penetración de las músicas latinas recae en un fenómeno interno, es decir, es la propia población que nace y reside históricamente en Catalunya la que incorpora géneros musicales cubanos, dominicanos, estilos de salsa, entre otros, en programas y emisoras de radio o bien que asumen las músicas latinas como un concepto con el que crean una nueva programación que abarca, principalmente, medios de comunicación, producción discográfica, así como ocio musical y bailable.

Asimismo, y de forma relacionada con lo anterior, se encuentra el factor externo. La población latinoamericana que se asienta, principalmente, a partir de la década de los 90 en Barcelona y alrededores es responsable de la incorporación de un legado musical personal, nacional y regional, siendo la población cubana, por razones históricas y políticas, emblemática en este proceso. En este sentido, y en el caso de locales de ocio músico-bailable, la influencia no sólo proviene de la plantilla de origen autóctono encargada de estos espacios, ni de esta misma población de origen catalán que se hace de personal extranjero para la ambientación del lugar, sino también de la propia población foránea que emprende la apertura de sus significativos negocios.

En lo referente a esta última categoría, cabe mencionar el caso de Sabor Cubano, entre otras cosas, por ser uno de los primeros locales que se crean abarcando, además, diferentes usos. Ubicado en el barrio de Gracia, este local logra acoger a parte de la comunidad desterrada durante el período especial de la isla, especialmente a artistas y personas vinculadas a la música que utilizan este espacio como lugar de encuentro, esparcimiento, evocación, así como de búsqueda de casa y trabajo, prácticas que caracterizan a la población extranjera tanto cubana como latina con la diferencia que la primera cuenta con un capital educativo diferente a la segunda.

Además, desde su emigración masiva a Barcelona (años 1990) la prominencia cubana es entendida como un signo de la relevancia que este colectivo comienza a adquirir en la escena salsera. Relevancia que se expresa “a partir de la aparición y el desarrollo de todo un entramado de locales de ocio cubanos y de actividades a su alrededor (actuaciones de música cubana, clases de baile, animación de discotecas, etc.)

en las últimas décadas, dirigidas no sólo a la creciente población extranjera sino también a un público local y temporal interesado en todo lo relacionado con la isla”⁷⁰ (Sánchez 2008b: 68). Interés que a partir de 1996 se ve reforzado internacionalmente a causa del “boom del son geriátrico” que genera, globalmente, el estreno del disco: *Buena Vista Social Club* por Ray Coder y, luego, la película dirigida por Win Wenders (Ibíd.: 65).

En lo concerniente a la oferta lúdico musical, muchos de los grupos que emergen están especializados y/o integrados por un importante número de personas cubanas que tienden a ser protagonistas de la época de oro de las agrupaciones salseras, tales como: Lucrecia y su grupo, Tropikson, Piel Canela y Unión Habanera, entre otras. Al respecto *El Violinista*, músico venezolano vinculado, sobre todo, a la comunidad gitana catalana, comenta que para la década de los años 1990 la salsa en Europa se constituye de la siguiente manera: “*Barcelona es de Cuba, de la timba y otros géneros de la música cubana; Londres es de Colombia, de la salsa colombiana; París es de Venezuela, de la salsa venezolana y Múnich, una mezcla de estas nacionalidades*”⁷¹.

En lo que respecta a la oferta lúdico bailable, locales y salsotecas (discotecas de salsa), que se establecen durante esta década, se hacen de un profesorado a cargo de clases y animaciones que amplían el mapa laboral nocturno. De esta forma, incursionan quienes terminan estableciendo una ruptura en el protagonismo cubano y adquieren un rol privilegiado dentro de la escena salsera que se retroalimenta, localmente, por la tradición de aprender a bailar en academias especializadas en bailes de salón (vals inglés-vienés, rock y merengue, entre otros⁷²) y, globalmente, por la oferta y demanda de lo que se da a conocer primero como: salsa cubana (casino) y después estilo Nueva York, Los Ángeles y Puerto Rico (línea).

Dicho de otro modo, la oferta bailable salsera se hace de “la tradición y la innovación” (Eli y Alfonso 1999). Tradicionalmente, del baile académico (formal) impartido y practicado en academias, salones, así como en fiestas de ciudades, pueblos y de barrios de Cataluña, ambientadas, en la mayoría de las ocasiones, por orquestas bailables (Orquesta Platería, Mirasol Colores y La Salseta del Poble Sec, entre otras⁷³). Y de la innovación del salón de baile, convertido en una salsoteca con funciones también de escuela, fundamentalmente, de casino y línea y con la ambientación, más

70 Situación que, según el mismo autor, conecta con el sentido de comunidad producido por inmigrantes puertorriqueños en el sur del Bronx y con las complejas trayectorias gastronómicas de la diáspora cubana en Nueva York, experiencias analizadas por Roberta Singer, Elena Martínez (2004) y por Lisa Kanuer (2001), respectivamente (Sánchez 2008b: 68).

71 Entrevista a *El Violinista*, 07 de junio de 2004.

72 Para información detallada de estos bailes, véase a Huguet 1997.

73 Que por demás son programadas en salas de bailes de salón como: Imperator, Malibú, Monumental, Tango, Sutton (fundamentalmente los domingos y otros días en horario vespertino), así como en fiestas como: La Mercé, de Gràcia y Sant Andreu de la Barca.

que de orquestas, de agrupaciones musicales y DJs fijos o que hacen parte de la plantilla laboral del lugar.

Así pues, y para la década de los 2000, la innovación de salones y bailes se presenta como un fenómeno afianzado. En Barcelona las salsotecas, locales y provinciales, cuentan con escuelas de baile, programación extendida a algunos gimnasios y *centres cívics*. Del mismo modo, se produce la proliferación de academias especializadas en casino y línea; las de bailes de salón, en su vertiente latina (musicalizadas por cantantes del pop latino); las academias de danza escénica (contemporánea, clásica, entre otras) que abren un espacio al casino, la línea, otros bailes latinos y de salón; y los centros cívicos, entre otros espacios culturales, que empiezan a programar clases de salsa de diferentes estilos y otros ritmos latinos, además de los tradicionales bailes de salón. Algunos ejemplos de estas escuelas y espacios prestos a clases de baile son, para las primeras, Así se baila, Adrián y Anita, Mythical Mambo, Jorge Camagüey, Escuela de baile La Negra y Asociación de baile Baila mi ritmo; para las segundas, Open Dance y Liquiddansa; para las terceras, Àrea dansa y Espai de Dansa Collblanc; y para las cuartas, Centre Cívic Choteras Borrell y Convent Sant Agustí, entre otros.

Ahora bien, lo que comienza siendo una labor o quizás más bien reciclaje laboral de nacionalidad cubana, termina convirtiéndose en un oficio desempeñado por profesorado de origen catalán y extranjero, mayoritariamente, latinoamericano. No obstante, y en contraposición a la enseñanza académica acentuada en lo que va de milenio, se instauran y consolidan otras culturas salseras, producto de la llegada masiva de personas procedentes de Latinoamérica⁷⁴ a Barcelona que contribuyen con la ampliación de la oferta musical a través de la conformación de agrupaciones y figuras musicales, medios de comunicación (radiofónicos, impresos y televisivos), espacios gastronómicos y ocio nocturno y expansión de maneras de bailar que evocan el lugar de origen. De estas nuevas formas de representación cabe centrar, primeramente, la atención en aquellas que hacen énfasis en lo sonoro.

“En relación a las emisoras, si bien a comienzos de los años noventa la difusión radiofónica de músicas latinas se realizaba a través de una programación semanal de pocas horas, hoy existen varias emisoras que difunden estas músicas las 24 horas del día” (Llano 2007:41). Asimismo, para esta época de expansión (años 2000) algunas radios cuentan con emisión complementaria o exclusiva por Internet, así como con importante presencia de personal, anunciantes y público procedente de Colombia, tales

74 Y concretamente de los siguientes países, cuya presencia cuantitativa resulta notable en la Barcelona salsera, Ecuador: 11.807; Bolivia: 12.299; Colombia: 10.020; Perú: 11.012; Argentina: 6.350; República Dominicana: 7.036; Uruguay: 1.752; Venezuela: 4.079; Cuba: 2.264. Fuente: Instituto de Estadística de Catalunya: <http://bit.ly/1yRdbEx> (Consulta: 13/12/2015).

como: Barcelona Latina (104.7 FM), La Bomba (100.3 FM) y Radio Tropical (on line), entre otras. En lo referente a la programación musical, ésta resulta extensivamente latina: bachata, merengue, cumbia, vallenato, salsa (en sus diferentes estilos); pop latino (incluida baladas); balada romántica de origen español, y enriquecida por Italia, Francia, México, Brasil, entre otros países de Latinoamérica (interpretada por Enrique Iglesias, Laura Pausini, Roberto Carlos, entre otras figuras); y por último, *hause* y otros géneros de moda.

En cuanto a las discotecas, éstas son clasificadas por público asistente, gestor y conocedor, así como por medios de comunicación, como *discotecas latinas* o bien locales con una programaciónailable muy similar a las emisoras de músicas de esta misma orientación y las que, haciendo énfasis en la salsa (brava, consciente y eroromántica), se autodenominan *colombianas*. Tal es el caso de Agapito Nit, discoteca que según su relacionista pública (RRPP) en una entrevista concedida, nuevamente, a la *Revista Salseros*, la define como “genuinamente colombiana”, como un lugar de encuentro entre paisanos, con ambiente familiar, amable y divertido en el que la salsa grabada ocupa un 80% de sus sesiones y el resto se reparte entre merengue, reggaetón, bachata, vallenato y otras músicas (en Viana 2007a: 16).

En contraposición a las discotecas y otros espacios donde se reproducen identidades (Llano 2007) o bien que poseen denominación de origen y un bajo capital cultural, se crean bares de copas y, en algunos casos de tapas y afines, musicalizados con salsa brava, son, merengue, *boogaloo*, entre otras y concurridos por un distinguido sector de la población latinoamericana en Barcelona, así como público catalán y turista en los que se encuentran: El Rabipelao (del Gòtic y El Raval), Shangó y El Bombón. Asimismo, se empiezan a realizar sesiones festivas y presentaciones de agrupaciones de salsa brava en diversos espacios urbanos, en su mayoría, adaptados temporalmente como locales salseros o bien como salones de baile concurridos, prácticamente, por el mismo público mencionado con anterioridad; entre esta programación destacan: *Para mi gente*, *La Dionisiaka*, *Lo Nuestro*, *Buscando la melodía*, *Clave* y *Guaguancó* y *Entren que caben 100*.

Dentro de este contexto, se hace relevante la figura del *Disc Jockey* (DJ) o pincha discos, encargado de la selección musical de muchos de estos eventos amenizados por personajes como: *El Molestoso*, *Peruchín*, *Melcocha* y *Radiobelemba*, de Colombia; *Merey*, *Mr. Lopinsky*, *Mendoza*, de Venezuela; *Ragna El Paissa* y *Maltí*, de Cataluña; y, de forma excepcional, *Timber* de Irlanda. Asimismo, se conforman agrupaciones que, en algunos casos, hacen parte de la programación de sesiones festivas y entre las que cabe mencionar a la Orquesta Carabana (de Caracas y la Habana); Eduardo Vals y su Kanavayen, Agua loca, Latín Candela, Bloque 53, Sabor y Son, Lenin *Güiroloco* Jiménez y su Orquesta, con prominencia venezolana; La Sucursal S.A

y La Sonora Libre con prominencia colombiana; Son de Layetana, con prominencia catalana; y La Gozadera Orchestra, con variedad de nacionalidades.

Por último, con una fuerte contradicción, inestabilidad y como prolongación de anteriores iniciativas, se encuentran talleres bailables de salsa brava y ritmos caribeños con una cierta connotación efímera y con tendencia a ser realizados en espacios culturales abiertos a nuevas propuestas que van de la mano de mayor autonomía y menor rentabilidad con relación a los talleres impartidos en salsotecas y espacios afines. Siendo la escasa rentabilidad, una constante en la historia salsera brava de Barcelona o bien en todas las propuestas musicales y bailables que se configuran como alternativa a la moda salsera que, sobre todo, recae en la difusión de estilos bailables de salsa.

4.3 Barcelona y sus escenas salseras: sociabilidades

El apartado anterior implícitamente da cuenta que en Barcelona no existe una salsa sino varias salsas que convergen o bien comparten espacios de difusión, estilos y públicos a lo largo de décadas de historia. En este sentido, así como existen elementos comunes existen otros diferenciadores que ilustran cuentan de la existencia de distintos estilos salseros y de categorías representativas de sus formas de sociabilidad. Así pues, si en el sub apartado anterior se da cuenta de minorías que actúan mayoritariamente como activadoras de la salsa en Barcelona, en el actual se pretende reflejar como estas mayorías expandidas son generadoras de minorías divergentes y, no obstante, complementarias de la sociabilidad salsera y afín.

4.3.1 Escena gitana-catalana: afición salsera y fusión rumbera

Una de las primeras señas en común o enclasmientos que suceden alrededor de la salsa los protagoniza la comunidad gitana catalana debido a su capital cultural y a la particularidad que presenta éste desde el punto de vista étnico, lo cual es determinante en la conformación de una escena caracterizada por la afición de distintos tipos de salsa, por la fusión de las mismas con algunos elementos de flamenco y por su emblemática forma de bailar.

Ahora bien, reconocer una escena gitana-catalana puede resultar un tanto polémico. Si se hace esta distinción es por el hecho que existe una identificación interna y externa, de parte de esta comunidad, por la salsa. Esta aseveración parte de testimonios reflejados en el apartado anterior y se complementa, entre otras cosas, de reflexiones que dan cuenta de una asimilación de la salsa, en la actualidad, que genera una especie de geografía salsera en los barrios en los que emblemáticamente se asienta la población gitana catalana así como, y de forma no casual, la tradición rumbera.

Así pues, en el portal de Gràcia prefieren la salsa brava proveniente de Nueva York, Puerto Rico y Venezuela; mientras, en Hostafrancs, muestran predilección por la timba cubana. Estas preferencias están atravesadas por criterios de tipo generacional, en las que juega un papel importante que la época de oro de la salsa se identifique a la década de 1970 y de la timba a la de 1990. No obstante, el gusto por una u otra sonoridad es una tendencia general que al particularizarse genera excepciones. Además, la predilección no interfiere en el hecho que miembros de ambos colectivos lleguen a tocar con el otro, sin embargo, los salseros consideran a los timberos excesivos y poco elegantes; mientras, los timberos conciben a los salseros aburridos y muy “tradicionales”. Tensión que se proyecta al reggaetón, género por el cual la juventud gitana se aficiona y la adulta lo rechaza (Gasol 2010:15).

Ahora bien, del argumento anterior cabe resaltar el hecho de que ambos colectivos salseros y timberos toquen con el otro, lo cual alude a que la recepción salsera gitana es parte de las prácticas musicales de esta escena pero también se complementa y retroalimenta de lo que se produce o interpreta musicalmente bajo una doble orientación etnicitaria siendo la agrupación Son Como Son, ilustrativa de esta vertiente que reincide en la esfera privada al básicamente dedicarse a tocar en bodas gitanas, así como a decantarse por el sonido timbero reforzado por la presencia de músicos cubanos en esta agrupación.

No obstante, la propia producción musical es justamente la parte más polémica de este reconocimiento, para algunas personas lo que acá se presenta como un grupo de salsa agitanada puede ser concebido como un grupo de rumba catalana. De hecho si existe esta tensión denominativa es precisamente porque, musicalmente, la fusión rumbero salsera es una especie de orientación que adquiere la rumba catalana en un momento de su historia⁷⁵.

En este sentido, si bien la década de los años 1960 es de oro para la rumba creada por Pere Pubill Calaf *Peret*, Antonio González *El Pescailla* y Josep Marí Valentí *Chacho*, a mediados de 1970 la suerte cambia⁷⁶. La crisis económica trae consigo una fuerte recesión de la industria discográfica, agravada por el traslado del epicentro musical de Barcelona a Madrid. Además, con la muerte del dictador se pretende enterrar también las producciones artísticas y culturales ligadas al franquismo; de esta forma las preferencias musicales recaen, entre otras, en el pop-rock anglosajón,

75 Por no decir que este último género copia “patrones percusivos latinoamericanos” (Closa 2013: 9, 34) y establece asociaciones con la salsa porque sus orígenes son reflejo de la identidad distintiva de una minoría que resiste y asimila, llegando a un público masivo (Marfà 2008b).

76 La época de oro de la rumba es la del desarrollismo franquista, de apertura internacional del régimen, de promoción turística y de superación económica, siendo esta música la banda sonora de la España que se vende al mundo como un destino de sol y playa; mientras los rumberos amenizan las fiestas de las élites del país, contratados en discotecas como Bocaccio (Marfà. 2008b), epicentro de la Gauche Divine.

arrinconando géneros como la rumba, calificada de música hortera, españolista y folclórica. A este panorama se añade un cierto estancamiento en la creación que favorece la moda del sintetizador de los ochenta, desprestigiando y ridiculizando aún más un género que vuelve a recogerse en los barrios de la comunidad gitana catalana. Los artistas retoman su actividad comercial, *Peret* se retira al culto evangélico (Marfà 2008b) y las influencias salseras adquieren protagonismo⁷⁷.

A finales de los setenta, *Mayito* Fernández, ex pianista de Tito Rodríguez y Rafael Cortijo (boricuas salseros e íconos de otras músicas latinas), crea un grupo llamado Son Cubano donde confluyen varios gitanos catalanes, posteriormente, ocurre algo parecido con la agrupación Salsa Gitana⁷⁸. En esta última formación destacan dos jóvenes gitanos del barrio de Gràcia: Ricardo Batista *Tarragona* y Manolo González *Patata*, así como Rafael Hidalgo *Chamo*, un percusionista y cantante venezolano, Antonio Vázquez *El Nabo*, Enrique *De la China* Maya y el bajista Xavier García.

Por su parte, el *Gato Pérez* se interesa por la rumba y encabeza una tímida recuperación que también arrastra a jóvenes gitanos, entre ellos, *Patata* y *Tarragona* creadores de Estrellas de Gracia (en alusión a las estrellas de la Fania), siendo el *Gato* productor de uno de sus discos, así como figura emblemática de otras movidas musicales y payas de la ciudad como la *onda layetana*. *El Gato* logra aportar líricas que elevan la categoría poética del género y dignifica a la rumba de cara a sectores “progres” que le dan la espalda desde la época de la transición. En el ámbito musical, el músico argentino introduce nuevas dosis de ritmos afro-caribeños, que consolidan sus seguidores rumberos con patrones e instrumentación salsera, en conexión con este estilo producto del Nueva York de los setenta (Ibíd.).

Así pues, y como en muchos momentos de la historia rumbera catalana, se produce un paralelismo con la salsa que en este caso radica en lo que se puede llamar la “elevación poética del género”. En este sentido, el Gato Pérez tiene una función similar a la de Rubén Blades: llegarle a un sector “progre” de la clase media atraída por el

⁷⁷ Además, se produce una especie de orientación sagrada de la rumba representada por una relevante adopción de prácticas religiosas de la iglesia evangélica (de) Filadelfia (IEF), mezclándose con patrones musicales usados por la comunidad gitana y expresándose en momentos de júbilo del culto. El desprestigio y la estigmatización que se posa en la rumba catalana genera el ambiente propicio para que la IEF aparezca como la oportunidad de la comunidad gitana catalana de recuperar o mantener su condición carismática, ahora planteada en términos respaldados por la autoridad divina. El paso de “las estrellas de la rumba” a “pueblo escogido”, parece ser estructuralmente plácido, aunque algunos contenidos tengan que transformarse y reorganizarse (Marfà 2008a: 158), evangelizándose la cultura y agitanándose el evangelio (Méndez 2005:284).

⁷⁸ Considerada una agrupación efímera que, no obstante, deja una huella imborrable a través de “la grabación y edición de un cassette, en el que coinciden los dos principales componentes musicales de la Rumba de Barcelona, la que aportan los gitanos catalanes (“aires i cants de Llevant”, cantes aflamencados, toques e instrumentación propia) y una parte concreta de la música popular cubana (el son guarachero, los tumbaos, los montunos...)” Esta información es verificada después de su publicación (*Ragna El Paissa*, <http://bit.ly/1nnErVw> Consulta 06/06/2014).

espíritu intelectual que se apodera de la rumba y de la salsa que, respectivamente, ambos protagonizan. No obstante, sobre el rechazo de la rumba en período de “transición política”, cabe puntualizar lo siguiente:

[...] Es cierto que en ciertos ambientes de “cultureta” la rumba estaba estatuada como “españolada”, pero [...] la vindicación de Gato Pérez cuaja en el festival de rumba que él organiza en el Palau d' Esports, que es a finales de 1978, recogiendo una cierta valoración que la progresía de aquí ya estaba haciendo de la rumba. Gato Pérez no actúa sobre el vacío. Al contrario, a la gente joven más o menos concienciada políticamente no nos disgustaba la rumba y la teníamos en un cierto aprecio. Es de ahí que Gato Pérez eleva su elogio, y no al revés. No es que Gato Pérez descubriera a los ambientes progres de Barcelona la rumba. Al contrario, fue de estos de donde, a su llegada a Barcelona, Gato conoció y aprendió a valorar esa música⁷⁹.

En medio de la presencia foránea y del declive de la rumba catalana, que sólo salvan agrupaciones como Los Manolos hasta que adquiere una nueva relevancia social, algunos rumberos prolongan y consolidan la re-apropiación de ritmos afro-caribeños que, musicalmente, provoca la sustitución de instrumentos característicos de esta música: la incorporación de instrumentos de vientos y percusión ejecutados por músicos cubanos, manteniendo el canto aflamencado y las palmas y cambiando la guitarra por el piano⁸⁰.

Así pues, mientras la salsa hace alarde de su capacidad dislocadora, la rumba catalana experimenta un proceso parecido a través de su notable influencia cubana y salsera así como des-gitanización, comenzando a ser interpretada, mayoritariamente, por personas no gitanas y destinada a esta misma población bajo nuevas influencias musicales, connotaciones identitarias y patrones de uso⁸¹. De este modo, es la rumba

79 Esta información es verificada después en el Bloc de Manuel Delgado (<http://bit.ly/1mSFzP0> Consulta 04/05/2014).

80 En este sentido, cabe mencionar que la preferencia por instrumentos de tecla a expensas de los de cuerda se da también en la música afro-cubana. Tanto los punteados de la instrumentación de doble cuerda (tres, cuatro y laúd) con la base rítmico-armónica de la guitarra da paso a la sección de los ‘montunos’ de piano (los grupos de son de los años 30 podían tener hasta cuatro guitarristas y un tres). Actualmente en Cuba la cuerda forma parte de la denominada “música tradicional”, mientras, las agrupaciones modernas de música popular bailable emplean el piano. Ahora bien, esta substitución instrumental es frecuente en muchas culturas. Una explicación posible sería por la presencia de la amplificación. Los cordófonos acústicos generan problemas a la hora de ser amplificados, especialmente, a partir de un cierto volumen, un teclado electrónico sólo requiere un cable, además, los teclados modernos ya no utilizan sonidos sintetizados, sino captados de instrumentos reales (Gasol 2010: 21).

81 En la época actual la rumba catalana pierde protagonismo en la comunidad gitana a cambio adquiere relevancia social entre un destacable grupo de jóvenes payos. Este progresivo abandono puede ser debido al contraste, en tanto, como plantea Josep Martí (2000), la etnicidad requiere de determinados elementos

más salsera e interpretada por músicos gitanos y cubanos la que se percibe como parte de una escena en la que se agitana a la salsa no sólo en lo musical sino también en lo bailable, en tanto, la forma en que esta comunidad, sin distinción de sexual, baila la salsa y la fusión que hacen con esta música es de manera suelta, no entrelazada e imitando algunos pasos del flamenco.

Así pues, lo que acá se percibe como una escena gitana-catalana se refiere a un conjunto de prácticas que abarca la escucha y el baile de salsa por esta comunidad, así como la producción y seguimiento musical y bailable de una fusión rumbero salsera, sobre todo, conocida en el entorno privado de esta población. Ahora bien, si se tiene constancia de estas prácticas musicales no es sólo a través de testimonios, trabajos de investigación o documentación virtual, sino por lo comprobado en espacios salseros públicos y semi-públicos no reservados exclusivamente para la población gitana catalana. En este sentido, resulta común observar a personas de esta minoría étnica, mayormente del sexo masculino y con afinidad musical, en escenas como la de salsa brava o bien en conciertos (locales e internacionales) de esta música, en algunas salsotecas y diversos eventos en los que las conexiones entre éstos y otros escenarios musicales se afianzan, proyectan y generan nuevas trayectorias⁸².

4.3.2 Escena del *cubaneo*: rutas y estereotipos

Si bien la influencia musical cubana es de larga data en Cataluña, es hacia la década de los años 1990 cuando se tiene constancia de un importante enclavamiento generado por las prácticas musicales y bailables provenientes de Cuba, mediante el incremento del desplazamiento de esta población a Barcelona, por demás portadora de un capital simbólico particularmente representativo por sus connotaciones políticas. Bajo esta influencia se genera la apertura de locales y programación musical y bailable con músicas provenientes de la isla como el son, el chachachá, la timba, el bolero, etc., además frecuentados por personas de este origen, lo cual hace posible la conformación de una escena en la que salsa cubana viene acompañada de otras músicas y de particulares formas de experimentarlas.

Ahora bien, aunque esta escena cuenta con una importante presencia de personas procedentes de la isla ésta no hace excluyente a un sector de la población catalana, así

diacríticos. Por otro lado, el argumento de la popularidad, entre el colectivo payo, se sustenta en las ideas del Gato Pérez que, en los años 1970, adopta la rumba buscando una sonoridad propia del lugar, redefiniéndola ideológicamente con valores como la catalanidad, folklore urbano contemporáneo, así como también fijándose en una estética sonora (Gasol 2010: 51), que prácticamente todas las agrupaciones y cantantes de origen catalán interpretan a su modo, desde Estopa a Dusminguet, pasando por la vertiente alternativa de Ojos de Brujo e incluso el mismo Albert Pla.

⁸² Como la que se refleja en la fusión de rumba catalana, con salsa y reggaetón a través de la canción “2 de azúcar 3 de café” de la agrupación Son como son: <http://bit.ly/18IXcuN> (Consulta: 06/05/2013).

como de otras procedencias e incluso turistas, con formación profesional y no profesional, atraídos por el *cubaneo* o por una manifestación de lo cubano no materializada en documentación legal o decretos de orden gubernamental, sino en lo inefable, algo así como una especie de aptitud que se transpira cuando se está entre personas de origen cubano (Pérez-Firmat en Sánchez 2012:45). De allí que se genere un tipo de sociabilidad o “*rutas sociales del cubaneo*” que aluden a la visita, más o menos programada, de locales y eventos con una importante presencia de personas que poseen o adoptan una forma de “*estar en cubano*” (Sánchez 2008b: 17) o bien representan *habitus* estereotipados de una nacionalidad de la que se es por origen o elección simulada.

De este modo, se enaltece la imagen del hombre seductor y la mujer sensual que muestran una importante afinidad por la música, *que llevan en la sangre* el sentido rítmico del baile y que son importantes exponentes de la alegría caribeña, por mencionar algunos aspectos que se ponen en escena durante rutas dominicales y semanales del *cubaneo*, haciendo paradas en clubes musicales, restaurantes, salsotecas, centros cívicos, entre otros escenarios un tanto diferentes a los exclusivos de la salsa académica y con el que el escenario del *cubaneo* comparte el gusto por algunas agrupaciones musicales, la organización y participación en eventos con programación musical y bailable, así como la enseñanza y práctica de bailes como el casino. Este último un estilo bailable que sigue siendo interpretado, informalmente o extra-académicamente, por personas de origen cubano que construyen su propio escenario o microclimas, conjuntamente, con músicas bailables provenientes de la isla, así como con una nostalgia imperceptible en otras escenas o micro escenas con altos porcentajes de población catalana en las que resulta inadvertido el sentimiento nostálgico latinoamericano y caribeño y, sobre todo, el propio de la diáspora cubana debido a su particular situación migratoria⁸³.

Desde el punto de vista musical, otro factor indirecto y con una importante orientación comercial que termina repercutiendo directamente en la conformación de una escena específica para lo cubano es el éxito internacional de *Buena Vista Social Club*, el cual genera la llegada a la isla de una cantidad importante de compañías discográficas, en buena parte españolas, tales como Bat Discos, Alma Latina, Nube Negra, Manzana Records-Eurotropical. Esta última publica entre los años 1996 y 2002 unos sesenta y nueve discos de música cubana de diversos estilos (Matos 2003), situación que incentiva el hecho de que numerosas agrupaciones giren en España

83 En el estudio de tres casos de espacios de ocio cubano de Sánchez (2008b), las personas que conforman, nacionalmente, la escena cubana representa su nostalgia evocando la Cuba familiar y “del ayer”, a través de músicas como el bolero, en el restaurante La paladar del Son; la Cuba corporal y contemporánea, es evocada en la discoteca Habana Barcelona, “un trozo de Cuba en Barcelona”; y la fiesta o rumba pública se hace del “aquí” a través del evento temporal “Los domingos de la rumba”.

promocionando sus discos, de un modo parecido a como ocurre en la década de los años 1930 y 1940 y teniendo como efecto colateral que integrantes de algunos de estos grupos musicales y también bailables, así como de gira por España y otros países de Europa, decidan afincarse en este extenso territorio tal y como lo ficciona, para el caso español, la película *Habana Blues* (2005) del director Benito Zambrano.

En resumen y consecuencia de todo lo expuesto hasta hora, cuyas principales directrices recaen en fenómenos discográficos y migratorios, al final de la década de los años 1990 se produce la moda por Cuba y todo lo relacionado con la isla. Música, baile, cócteles, oferta turística, entre otros productos. La popularidad que adquiere lo *Made in Cuba* pone, inevitablemente, la circulación de toda una serie de estereotipos e imágenes que repiten patrones históricos, donde Cuba aparece asociada al exotismo, a la sensualidad tropical, a la promiscuidad, al sexo fácil, así como a la nostalgia revolucionaria, a la utopía, etc. (Sánchez 2008b: 66-67) y los cuales se hacen presentes en los discursos presentes en la escena, la ambientación de los locales, la publicidad musical y turística, entre otros indicadores de representación del *cubaneo*.

Así pues, este marco de referencia no sólo encorseta, la imagen estereotípica de la diáspora cubana en Barcelona, sino que también posibilita que ésta adapte e instrumentalice, creativamente, algunos clichés para beneficio propio. La relación entre *cubanía* y música es un buen ejemplo. Los espacios de ocio cubano en Barcelona garantizan, así, la presencia de público autóctono que, potencialmente, viabiliza la continuidad del negocio. Por otro lado, el colectivo cubano encuentra, en estos lugares, un espacio de socialización con sus compatriotas, posibilitando también relaciones interculturales con el país de acogida (Ibíd.:67).

Ahora bien, en contraposición a esta forma de escenificación del *cubaneo* en su faceta más comercial, se genera una especie de micro escena temporal y efímera, que funciona ocasionalmente en eventos realizados por organizaciones locales en apoyo a la revolución cubana, que superan la presencia catalana a la cubana y donde, fundamentalmente, se programan clases de baile y presentaciones de agrupaciones de música cubana, salsa brava y nueva trova. Este último un género que llega a tener, prácticamente, su propio bar en Barcelona: La Tertulia, donde personas de origen cubano afincadas en la ciudad o de paso por ella, llegan a escenificar importantes descargas (Sánchez 2008b: 88) o *jam session*.

Para cerrar, y más bien en un entorno más bien privado y doméstico, se genera otra micro escena que gira alrededor de lo sagrado y, concretamente, del calendario religioso cubano, sincrético y demandante de acompañamiento musical y bailable. No obstante, en lo referente a escenarios eminentemente políticos y religiosos relacionados con la Cuba desterritorializada, la convocatoria principal recae en una programación musical y bailable supeditada al ideal revolucionario y a la cosmovisión santera,

respectivamente, mientras en lo que se refiere a convocatorias de ocio y espectáculo la música, el baile y el imaginario que se desprende de ambas prácticas son las principales ofertas.

4.3.3 Escena académica bailable: estructura e internacionalización

De forma relacionada a la anterior escena, en su versión bailable y noventera, se crea un enclasmiento y capital simbólico representado por la escolarización de estilos de bailes coreográficos que comienzan siendo de casino cubano, así como de otras expresiones de la isla, siendo personas de este origen en quienes recae la labor de enseñanza. No obstante, y entre otras cosas, con la moda global del estilo lineal de bailar salsa emblemático de Nueva York, Los Ángeles, y Puerto Rico personas de otras nacionalidades se suman a la labor de enseñanza dentro de una escena que gira en torno a la comercialización bailable (clases, eventos y atuendos), no exclusivamente salsera (bachata, tango, kizomba, etc.) y, especialmente, dirigida al público catalán.

Actualmente, es el escenario más vistoso, reconocido y de moda de todos. Está conformado por un sector de la población autóctona, latinoamericana y de otras procedencias dedicadas a oficios de tipo administrativo, comercial, de entretenimiento, estudiantil, entre otros. En el ámbito salsero, el carácter no dominante y más bien carente de hegemonía de dichos oficios se ve profundamente transgredido por la hegemonía cultural que terminan teniendo los integrantes de esta escena emblema de la globalización salsera y caracterizada por la homogeneización y comercialización de estilos de bailes que se jactan de refinamiento y elegancia, a la vez de distanciarse de los *habitus* bailables vinculados a las clases subalternas, de las cuales suelen proceder los ritmos llevados al lenguaje académico.



Figura 6: *Flyer* de Escuela de baile Adrian y Anita. Fuente: propia

Ahora bien, y tomando fundamentalmente como referencia el casino y la línea, existen otros procesos que contribuyen a la legitimación de estos bailes. En Barcelona, la insatisfacción laboral o búsqueda de empleo genera una especie de reciclaje que se expresa en la constitución de plantilla profesoral, no instruida formalmente en pedagogía bailable y mejor remunerada respecto a la que, en los últimos años, viene ejerciendo cargos de enseñanza universitaria. De esta manera, algunas personas formadas en danza clásica pasan a formarse en baile salsero; personas que se inician en la salsa como alumnas, engrosan la plantilla del profesorado y, en algunos casos, pasan o complementan la práctica bailable con la musical (DJs, colección, promoción e instrumentación)⁸⁴.

En lo concerniente al mapa académico laboral, una de las figuras que viene de la mano del profesorado es el de la animación bailable. Este último rol encarnado, generalmente, por aquella persona que también imparte clases y que se dedica a marcar pasos libres (sin necesidad de pareja) tal y como si estuviese impartiendo clases de

⁸⁴ Asimismo, otro factor que influye en la difusión de la salsa académico bailable son las relaciones amorosas establecidas entre personas de diferentes nacionalidades (generalmente caribeño-europea) al pasar o combinar el amor con la pasión bailable, situación dada también en un entorno extra-profesoral, es decir, también en el alumnado.

aerobics o más bien de bailoterapia, zumba, entre otras prácticas que mezclan el ejercicio con el baile. De esta forma, la labor de animación es también la de promoción de algunos estilos impartidos, con lo cual sirve para ambientar musicalmente la salsoteca o espacios afines, así como también para captar posible alumnado⁸⁵. Esto sin mencionar a la figura reconvertida del *taxiboy*, profesoradoailable y figuras destacadas en este arte cuyo oficio es el de sacar a bailar a la clientela del local y que llega también a tener su versión femenina, *taxi girl*. Asimismo, se encuentra la figura de quien termina convirtiéndose en la pareja de baile (enseñanza y práctica) de personas que contratan este servicio de forma particular.

En lo referente a la proyección de las clases (particulares, grupales y magistrales), éstas se ven complementadas y/o prolongadas con exhibiciones, concursos, entre otros eventos bailables⁸⁶. En éstos, la participación recae en profesorado e intérpretes en su faceta más espectacular y promocional, así como en alumnado destacado de algunos cursos de baile, con los cuales se llegan a crear compañías y parejas de diferentes categorías: *básico*, *intermedio* y *avanzado* (en general válidas a las clases). Sin embargo, dada la dificultad de mantener activa una compañía, las parejas de baile terminan convirtiéndose en figuras claves de estos eventos que tienen como principal escenario salsotecas y espacios afines, así como acontecimientos locales, provinciales, nacionales e internacionales conocidos como festivales y *congresos de salsa*, especializados en *salsa en línea*. De forma respectiva, cabe mencionar a: *Barcelona Baila Salsa*, *Congreso Internacional de Salsa de Tarragona*, *Congreso Oscasalsa* en Huesca y *Puerto Rico Salsa Congress*, entre otros; por demás, donde es común apreciar las exhibiciones bailables de parejas locales, que en cierta medida terminan siendo prolongación a las del Palladium, como: Fabián y Esther, Gemma y Enric y LatinJam.

De los eventos anteriores es importante agregar que las exhibiciones vienen acompañadas de talleres y noches de baile social, es decir, de bailes para un divertimento que no disiente de las técnicas bailables previamente aprendidas. Asimismo, los festivales y congresos requieren de varios días, realizándose, generalmente, durante fines de semana en hoteles de lujo con salones de baile y otros espacios que suelen contar con dimensiones y requerimientos que favorecen este tipo de enseñanza: espejos, piso de parquet, microfonía, etc. En cuanto a la organización, ésta recae en asociaciones, clubes y personas promotoras del ámbito local, nacional e internacional, que se plantean como objetivo principal promover la salsa y otras músicas desde su prácticaailable, con lo cual la contratación de DJs resulta imprescindible a

85 Véase a Sánchez 2008b: 100-109.

86 Apreciables en dos ejemplos, Libub: <http://bit.ly/15ZxOPc> (Consulta: 26/05/2013) y Micro televisivo del 5to aniversario de la pareja de baile Adrián y Anita: <http://bit.ly/13gSIKZ> (Consulta: 26/05/2013).

expensas de agrupaciones musicales, excepcionales en estos eventos, así como las conferencias.

Así pues, se produce una especie de reapropiación del concepto de congreso convencionalmente académico, se pasa de una fiesta de las ideas a una fiesta del movimiento en la que, no obstante, se reproducen vicios del mundo universitario actual: altos precios, excesiva tecnificación, vorágine competitiva, etc. A esta situación se suma que DJs residentes en salsotecas y espacios afines, encuentren un nuevo nicho de trabajo en estos eventos que cuentan con representación local (DJ Álvaro, Ned y Pablo Bat, entre otros), y extranjera (residente en Cataluña y fuera de ésta región). Por demás, estos DJs se caracterizan por sonorizar salsa brava y otras músicas que terminan reiterándose como cultas porque los temas con los que los intérpretes del estilo lineal pueden ejecutar mejor sus coreografías, son de una música repleta de variaciones armónicas, polirritmia y contratiempos, lo cual no necesariamente es acompañado del sentido rítmico de sus intérpretes y más bien resulta otra evocación metafórica de la escena universitaria, es decir, la excesiva tecnificación académica no necesariamente es sinónimo de sentido crítico.

Ahora bien, lo presentado hasta ahora es, si se quiere, la vertiente profesionalizada de la escena académica salsera cuya representación también se retroalimenta de la comercialización de un tipo de calzado y vestuario propio de espectáculos, clases, entrenamientos y, en algunos casos, de baile social. No obstante, de otra banda se encuentra un tipo de público asistente a los cursos menos ambicioso y, aquel, que, mediante esta práctica, halla un espacio de entretenimiento, sociabilidad e incluso de beneficios para la salud y la estética corporal, de un modo parecido a como ocurre con la escena del danzón en México (Sevilla 1998, 2000, 2001a, 2001b) y con los bailes de salón en París (Aprill 2012).

Así pues, la práctica del baile reitera su capacidad de crear enclasmientos, sociabilidades y fantasías (lo cual es prácticamente válido en todos los escenarios salseros), siendo la escena académica un espacio donde muchas personas aprenden a bailar de manera codificada y mecanicista y ejercen su baile de forma eminentemente lúdica y placentera, de un modo parecido a como sucede con quienes aprenden a bailar en la calle o bien imitando a otras personas y cuya afición les lleva a adquirir destrezas con las que pueden obtener ganancias simbólicas similares a las de quien se dedica, profesionalmente, al arte de danzar.

4.3.4 Escena Latina: diferencia y reafirmación

Desde finales de los años 1990, época en la que todas las escenas confluyen y repercuten significativamente en el panorama salsero barcelonés, personas de procedentes de países como Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia y República Dominicana,

con un capital simbólico representativo por su carácter económico, al ser un tipo de migración motivada por este factor, conforman un circuito gastronómico, así como de ocio musical y bailable gestionado y orientando especialmente hacia esta población a través de la difusión por diferentes medios (DJs, agrupaciones musicales, radios, etc.) de músicas regionales y de moda (reggaetón, bachata, salsa de diferentes estilos, pop, etc.), entre otros aspectos que evidencian la conformación de una escena latina.

Este escenario se caracteriza por la novedad musical, tecnológica y vestimentaria (estos últimos aspectos también recurrentes en la escena gitana-catalana) y es protagonizado por personas pertenecientes a sectores subalternos, de origen latinoamericano, dedicados a labores de construcción, domésticas, de transporte, entre otras, y que se identifican con músicas latinas que también atraen a un sector de la población autóctona y también subalterna. Así pues, construyen escenarios en locales como: Brisas del Caribe y Bailódromo Latino o bien en “discotecas dominicanas”, cuyo repertorio musical (grabado y en directo) es, mayoritariamente, de músicas de procedencia dominicana: merengue y bachata, y, minoritariamente, de salsa y reggaetón, esta última una música más bien frecuente en “discotecas latinas” de público joven, por demás variable que influye en el gusto reggaetonero presente en escenas como la gitana-catalana e incluso en la cubana en la que además se afianza su afiliación étnica a través de la presencia del Cubatón, forma de reggaetón también codificada en el escenario académico bailable.

Ahora bien, siguiendo con la escena latina, se encuentran las llamadas “discotecas colombianas” diferenciadas de las anteriores por el hecho que su repertorio musical es, mayoritariamente, salsero y, minoritariamente, de merengue, bachata, reggaetón y otros géneros de la región. En ese sentido, discotecas con denominación de origen como “las colombianas”, se hacen de marcadas características que aluden a los orígenes de la clientela, del personal de la sala, del elenco artístico invitado, la decoración del espacio, así como de la forma de ingerir licor (por botellas servidas en mesa)⁸⁷. Esta última una práctica extendida en otros países latinoamericanos como Ecuador, Perú y Venezuela y que se presta a la asociación que hacen algunas personas “entre fiesta y embriaguez”. En parte de esta población en Barcelona, “existe la idea de que hay que tomar licor hasta o para emborracharse. Algunos una vez embriagados, lloran, pelean o dicen cosas que hacen evidente un sentimiento de desarraigo” (Llano 2008: 20-21).

En este mismo orden de ideas, otra de las formas en que este tipo de escenarios con alta densidad de población latinoamericana son evocadores del desarraigo, es a

⁸⁷ Generalmente la decoración es de un paisaje tropical, banderas nacionales e incluso una pantalla para proyectar audiovisuales que suelen ser vídeos clips de canciones de los artistas que hacen parte del repertorio musical del local (Llano 2008: 23).

través de la denominación que llegan a tener al ser la misma de algunos locales o zonas lúdicas, en este caso, de Colombia. Tal es el caso de Juanchito, que alude al nombre de un municipio de Cali dedicado, especialmente, al ocio salsero el que cuenta con una canción, de salsa colombiana, por demás reiterativa en el repertorio musical de estos locales.⁸⁸

*Del puente para allá está el Juanchito
Del puente para acá está Cali
Y en el medio de los dos pasa el Cauca
Pasa el Cauca buscando el Magdalena (Bis)*⁸⁹.

Asimismo, otro símbolo distintivo de este tipo de espacios es que no suelen programar cursos de baile. No obstante, si por ubicación y/o rentabilidad llegan a admitir escuelas temporales, cuando estas funcionan, la clientela cambia considerablemente, es decir, cuando hay clases y espectáculos bailables el público catalán se impone, mientras que cuando lo que prevalece es la fiesta ambientada con salsa grabada, en vivo y alto consumo alcohólico, el público de procedencia latinoamericana, resulta relevante. En este sentido, y en términos de Isabel Llano, la forma en la que se representa el público español y latino en un mismo escenario alude, entre otras cosas, a la transformación y reproducción de prácticas de consumo musical, mediante procesos de negociación y reafirmación de identidades, respectivamente (2007, 2008a, 2008b).

En lo que se refiere a discotecas y emisoras latinas éstas protagonizan otro tipo de negociación, en tanto, algunos de estos espacios pertenecen a una misma o a varias personas comunes. Esta relación posibilita que algunas emisoras se afanen en promocionar a determinadas discotecas, así como también que las nacionalidades representativas entre unas y otras sean afines, por no decir que algunos locutores radiales se vinculan también a discotecas latinas a través de funciones de animación o relaciones públicas (Llano 2008: 30). Monopolización, en cierta forma perceptible en todas y cada una de los escenarios salseros en Barcelona.

Ahora bien, la particularidad que presenta la escena latina es que ésta busca superar su condición de subalternidad, a través de la acumulación de capital económico y simbólico. Económicamente, otra de las estrategias empleadas es la del uso del circuito radiofónico; muchas radios latinas no disponen de las respectivas licencias y de

⁸⁸ Para lo que se concibe, desde el punto de vista musical y bailable, como salsa colombiana véase a Viana 2007a.

⁸⁹ Tema: “Del puente pa’ allá”. Intérprete: Grupo Niche. Año: 1985.

diferentes formas ocupan ilegalmente el dial haciendo uso lucrativo de la frecuencia⁹⁰. Un modo de funcionamiento diferente al de las radios libres, comunitarias o culturales con fines sociales y no comerciales, auto-consideradas como *alegales*, amparándose en el artículo 20 de la constitución que garantiza el derecho a la libertad de expresión (Llano 2008b: 26).

En lo referente al campo de lo simbólico, cabe mencionar cuestiones de orden estético. En discotecas dominicanas, se hace común el estilo *dominican york* o bien chicos que portan cadenas, pendientes y gorras de béisbol; otros se rapan el cabello al cero o se hacen trenzas; y algunos, además, llevan gafas de sol en la oscuridad⁹¹. En las chicas es frecuente que lleven el cabello (afro) alisado, así como ropa muy ceñida al cuerpo y escotada. La anterior alusión estética es correspondiente, en lo que a la mujer se refiere, a otras discotecas latinas en donde, además se programan concursos de belleza, noches de camisas mojadas, espectáculos de *strippers* para hombres y mujeres, entre otros eventos con un explícito énfasis estético y sexual⁹².



Figura 7: *Flyer* de Discoteca latina. Fuente propia

90 Situación ante la cual la administración catalana llega a anunciar el cierre de emisoras latinas que no posean licencia.

91 Vale acotar que este tipo de espacios, en su amplia gama latina, se distinguen, por la disponibilidad de mesas y sillas, así como también por la iluminación, en tanto, son espacios que suelen estar en penumbra con respecto a locales no latinos. Lo cual hace parte de la construcción y comunicación de sus propias marcas de identidad cultural (Llano 2008: 20).

92 Apreciables, entre otras representaciones, en dos micros televisivos sobre discotecas latinas, Agapito Nit: <http://bit.ly/15ZJOQK> (Consulta: 26/05/2013) y Apopaya y Agapito Nit: <http://bit.ly/152RG7d> (Consulta: 07/11/2011).

Asimismo, llegan a ser evidentes las escenas de celos y enfrentamientos que suelen retroalimentarse de la ingesta de alcohol, esto sin mencionar la presencia de narcotraficantes y prostitutas en locales latinos. Este tipo de situaciones contribuyen a que integrantes de otras escenas expresen rechazo y/o creen sus propios circuitos alejados del enclasmiento latino del que, no obstante, pueden llegar a adquirir algunas prácticas como las de requisar al público y reservar el derecho de admisión. Así pues, se reiteran procesos de enclasmientos y desclasmientos en la macro escena salsera, a través de un conjunto de prácticas que retroalimentan el hecho que la música: “*sea nada más que un pretexto*”⁹³.

4.3.5 Salsa brava: autenticidad y alternatividad

La escena de la salsa brava es también una de las pioneras representadas en Barcelona, entre otras cosas, a través de la penetración discográfica, de la adaptación de temas por orquestas catalanas de baile y del surgimiento de bares salseros enmarcados dentro de la nomenclatura auténtica y alternativa. Ahora, se opta por presentarla al final, en parte, porque su relativa notoriedad va de la mano de la llegada a esta ciudad (finales de los años 1990) de personas, principalmente, de origen colombiano y venezolano con un capital simbólico representativo en lo educativo (universitario) y profesional (cualificado), así como forjador de un tipo de enclasmiento basado en la negación y deslegitimación de músicas latinas comerciales y eminentemente subalternas. De allí que esta población establezca afinidad con personas de origen catalán con un capital simbólico afín, que poseen cultura salsera considerada legítima o están abiertas a adquirirla y que, juntas, terminen consolidando una escena de salsa brava alejada de los testimonios que dan cuenta de los inicios de esta música en Nueva York.

En este sentido, la escena en cuestión representa un nomadismo que se resiste a otro nomadismo, es decir, a medida que la salsa brava pasa musicalmente de moda, este cambio genera resistencia en músicos, DJs, coleccionistas, melómano/as, locutore/as, bailadore/as y aficionado/as en general, que demandan la presencia, si se quiere, atemporal, altruista o de escasa y compleja comercialización, de esta manera de hacer música. En Barcelona, esta forma de resistencia se basa en la asociación de la salsa brava a la original, auténtica, arrabalera y a una doble nostalgia: por la música y por los lugares que la recuerdan.

Uno de los costes de la nostalgia salsera brava es que las agrupaciones musicales generan una movilidad de tipo interna en pro de cierta rentabilidad. De esta forma, es común la presencia del mismo personal musical en diferentes formaciones activas, así como en distintos formatos que se derivan de una misma agrupación (condición válida

93 Tema: “Maestra Vida”. Intérprete: Rubén Blades. 1980.

en Barcelona como en otros contextos geográficos y, seguramente, un asunto concerniente a muchas músicas). Esta situación viene acompañada de cambios a nivel tecnológico, promocional y de comercialización musical, incluida la venta pirata y las descargas musicales a través de internet, que facilitan la audición de músicas latinas, así como de diversas partes del mundo. Por ello, actualmente no se depende, de forma exclusiva a como ocurre en la década de los años 1980 y comienzos de 1990, de distribuidoras o disqueras españolas que tengan los derechos para distribuir o editar cantantes, agrupaciones y orquestas de música latina (Llano 2007:40-41).

Este modo alternativo y, si se quiere, auto-gestionado de operar de muchas agrupaciones es también el de sesiones festivas con limitaciones de espacio y volumenailable. Así pues, por encima de locales de salsa, existen más bien sesiones semanales, mensuales y esporádicas, amenizadas con DJs y agrupaciones, en donde se procura escuchar y bailar, mayoritariamente, salsa brava y, minoritariamente, músicas como latín jazz y diversos géneros afro-caribeños, cuya erudición genera un cualitativo y cuantitativo costo en Barcelona. Al haber dejado de ser la sonoridad salsera brava lo suficientemente rentable, y más en una ciudad alejada de su lugar de origen y de principal expansión, el uso que genera es itinerante.

La apropiación y adaptación de espacios urbanos es una de las estrategias empleadas por integrantes de la escena de la salsa brava para establecer su propia sociabilidad musical yailable, lo cual es también perceptible en escenas donde priman músicas cubanas. La rentabilidad que genera la limitada braveza salsera, en concordancia con las excesivas normativas que se exigen a los locales de ocio nocturno en Barcelona, dificulta la existencia de espacios donde se puede bailar salsa, escuchar música en vivo e ingerir alcohol. Esta situación fomenta la transformación y adaptación temporal de salas de otras músicas, restaurantes, asociaciones culturales y afines para el uso de una salsa que no hace más que prolongar la dislocación de quienes la insieren (González 2013:99). Esta dislocación se produce mediante una especie de diáspora bidireccional, es decir, de personas que viajan con su música a tierras lejanas, y de otras que adoptan la música de estas tierras. Ambas huyen de marcos temporales y espaciales al, por decirlo así, dejarse poseer por la salsa y por todo lo que esta evoca. Si el contexto urbano donde habitan no las proveen de locales donde pueda rememorar su música se los apropiarian, negocian y crean sus propios espacios donde prologan su huida (Ibíd.: 99).

Ahora bien, la salsa brava no sólo se vive de forma festiva lo que es, prácticamente, sinónimo de nocturna y trasnochadora. Alrededor de esta manera de hacer de hacer música se generan formas de uso más reposadas y asociadas al ámbito intelectual, que contemplan oferta mediática, cultural y de enseñanzaailable alternativa. Bajo este perfil se dan a conocer programas radiofónico como: *Picadillo* y *La Hora Faniática*; revistas como: *El Manisero*; eventos como “El día en que nació la

salsa” (audiovisual, charla y concierto) y “Literatura en Clave” (audiovisual, charla, exhibición de baile y sesión de DJ); encuentros de melómanos con denominación adaptada para cada artista o temática abordada.

En el ámbito bailable se imparten clases de salsa y otros ritmos donde se pretende enseñar a bailar lo que se aprende en la calle, usando para ello recursos escritos, orales, audiovisuales y, en cierta medida, teatrales, entre otros, con la finalidad de que el alumnado logre bailar con sentido del ritmo, capacidad improvisatoria, y en conexión con la instrumentación musical y en contraposición de patrones coreográficos o del lenguaje académico convencional basado en pasos básicos, figuras y vueltas. Asimismo, cabe agregar que parte de la plantilla profesoral con la que este tipo de enseñanza llega a contar la conforman *Catalina la O*, *Madame Kalalú*, “*Celina González*” y “*Rubén Blades*”.



Figura 8: *Flyer* de taller de baile de salsa brava. Fuente: propia

Por otro lado, o como factor determinante de la mezcla de nostalgia, intelectualidad y alternatividad que caracteriza a la escena salsera brava, no excluyente de casos de competitividad de algunas agrupaciones musicales y locales de ocio

nocturno, es el capital simbólico de muchas figuras representativas y seguidoras de este escenario en décadas de historia. No es casual entonces que la salsa brava llegue a convocar en Barcelona a exiliados políticos, gente de izquierda y de la bohemia a la que se suman estudiantes, intelectuales y clase emprendedora. Así pues, la convicción, ideología, formación y, sobre todo, clase social (media) que ostenta el sector salsero bravo, junto a una minoría subalterna, hace que esta escena utilice diversos mecanismos para diferenciarse de lo comercial, tradicional y coreográfico que caracteriza a otros, escenarios con los que, no obstante, se comparten algunas prácticas y lo que, en su conjunto, merece un abordaje exhaustivo de su relativa historia reciente. Observación extrapolable al resto de las escenas salseras y para otros momentos y/o autorías.

4.4 Orígenes y desarrollo de la salsa: apuntes analíticos

Los orígenes de la salsa aluden a su pasado eminentemente subalterno. Las clases pobres de ascendencia latinoamericana emigradas o nacidas en Nueva York logran hacer una importante simbiosis entre situación social y nostalgia diaspórica, de este modo surge una manera de hacer música que algunos asocian como una nueva forma de cimarronería que camufla los desafíos que representa la existencia de una diferencia, no obstante, integradora. La herencia musical del Caribe hispano entra en contacto con elementos de la música norteamericana de origen negro y de este modo nace una música con el color que suele tener la pobreza en países marcados por la afro-descendencia.

Ahora bien, más que un nuevo patrón rítmico lo que ofrece esta nueva música es la encarnación de la vida en barrios latinos neoyorquinos y latinoamericanos metamorfoseada a través del sonido áspero de los trombones, de los cantos desafinados y en general de la falta de delicadeza de unos sonidos forjados en la calle, nutridos de sus vivencias y rompedores del sentido estético mantenido en la música del Caribe hispano hasta el momento. De este modo, esta nueva manera de hacer música se hace de una propia manera de bailarla que se adhiere a lo que la música dictamina, lo que viene más o menos a decir que mediante el baile se busca trascender las circunstancias de la vida cotidiana a través de un lenguaje corporal cuyas premisas fundamentales recaen en el sentido del ritmo y las destrezas bailables. Asimismo, esta sinergia entre música y baile viene acompañada de una particular vestimenta más cotidiana y menos costosa a la usada en los salones de baile e influenciada por la comunidad afro norteamericana y por un nuevo concepto de la elegancia de la que hacen alarde muchos cantantes, en cierta forma, sujetos a la confección textil y musical de las composiciones.

Así pues, la emergencia de una música con un origen y una estética propia se convierte en el foco de atención de una industria que nace de un modo parecido a la expresión musical pero bajo talentos que no siempre van de la mano y que combinan la astucia comercial y musical personalizando a la expresión y convirtiéndola en un

producto de masas. Es a partir de este momento cuando la salsa se bautiza como tal y abandona sus tiempos más reivindicativos convirtiéndose en una incitación al consumo o bien en un estilo de música hecho por y para el gusto de la comunidad latina desterrada, territorializada y unida por referentes socio-culturales. El éxito de esta operación es tal que el producto empieza a generar derivados que contribuyen a que esta primera salsa se haga de una especie de apellido con la que se le diferencia del resto de los estilos que emergen a posteriori.

De esta manera, surgen las denominaciones de salsa brava, dura, gorda, vieja, clásica, cabilla, sonido Nueva York, entre otras. Ahora bien, lo particular de este asunto es que el uso de estas terminologías se produce más bien tiempo después y por quienes sienten identificación por éste y otros estilos (como se puede apreciar en el capítulo 4 y 5 de esta investigación) que en documentación académica, exceptuando el caso de algunos estudios que analizan y cuestionan la trayectoria comercial y musical de la salsa (Tablante 2012) y para los que el término bravo y afín resulta vital para entender el fenómeno en su lógica producción de bienes y gustos.

Así pues, como parte de esta relación guiada a mantener cautivo al público a través de personalizaciones guiadas por la o las industrias salseras se da a conocer el estilo o salsa matancerizante, la salsa consciente, la salsa balada, erótica y romántica, salsas varias, pop latino, salsa cubana (timba) y el revival de la salsa brava. De este compendio de fórmulas, cabe hacer énfasis que en el caso de la salsa consciente ésta es producto de experimentaciones musicales y relatos monopolizados doblemente, es decir, por una industria y por un músico creador de un estilo muy particular y difícil de imitar, lo cual imposibilita la existencia de una especie de escuela de este estilo a expensas de un nuevo público aparentemente más consciente y politizado.

En contraposición a lo anterior deviene una fórmula eminentemente adaptiva basada en llevar baladas de países como España, Italia y Francia al compás de la salsa y que deviene en un estilo en el que las composiciones empiezan a ser propias y eróticas o más bien sexuales y culmina en una versión que hace lo mismo que la anterior pero con letras románticas y, las que en su conjunto, generan patrones de rechazo de parte del colectivo salsero más sibarita por considerar esta música como una mera fórmula en la que prevalece los efectos fáciles, así como el carácter machista (a expensas de la buena apariencia de los cantantes). Lo cual alude al hecho de que resulta más fácil atacar al producto cuando incurre en los vicios de la producción en serie que cuando despierta en el público que lo consume los atributos del bien original, auténtico y verdadero, entre otras categorías subjetivas que elevan las cualidades de las mercancías y minimizan sus defectos.

Entonces, en medio del declive de una música cuya una de sus cualidades es que sea brava, sobre todo, respecto a la salsa balada, ero-romántica y también llamada salsa

monga, resulta lógico que otras músicas como el merengue adquieran un protagonismo respaldado por la industria musical y que fórmulas eminentemente efímeras y protagonizadas por sectores emblemáticos de la exclusión como el infantil y de las mujeres emerjan dándole paso al pop latino o discotequero, a la timba en su afán de recuperar el protagonismo cubano en el panorama musical del Caribe hispano y al revival internacional de la salsa brava.

No obstante, pese a los esfuerzos de la industria musical por mantenerse a flote después de la irreplicable época de oro de la salsa en los años 70, el fenómeno que viene a sustituir el éxito musical de esta época, a partir del nuevo milenio, es el bailable. Así pues arremeten dos macro estilos el casino cubano y la línea norteamericana o bien hecha fundamentalmente en Nueva York y Los Ángeles con mano de obra latina y descendiente o bien de forma muy parecida al origen musical de la salsa en la que la comunidad puertorriqueña y *nuyorican* juega un papel emblemático. Ahora bien, esta nueva inspiración de la comercialización salsera en masas existe antes de los años 2000, sus orígenes provienen, de las formas de bailar músicas que anteceden a la salsa en los casinos de la Habana, el Palladium de Nueva York e incluso en la propia calle, es decir, de una cultura bailable propia, heredada e influenciada, sobre todo, a partir de la codificación de sus lenguajes con fines artísticos, educativos y lucrativos.

En este sentido, así como en siglos anteriores bailes reconocidos bajo la marca étnica como el danzón provienen de la fusión entre lo africano y lo europeo, siendo herencia de este continente el baile abrazado o entrelazado (Ulloa 2005), en el siglo XX se produce un fenómeno parecido con la salsa, entre otros bailes, que mezclan su manera espontánea e imitativa de bailar con otra más técnica pero también imitativa de las escuelas de bailes de salón de origen europeo. Lo anterior transversalmente nutrido de culturas bailables de otros salones en los que se populariza el mambo que da origen a la salsa *on2*, así como de la influencia de la cumbia y de la cultura hollywoodense que da origen a la salsa *on1*, lo cual retroalimenta la infinitud y la trashumancia salsera a través de su potencial comercial y productor de nuevos estilos (puertorriqueño, caleño, cumbia, etc.) que además de nutrirse de nuevos contextos culturales y conteos, lo hacen también de los tiempos, en uno y en dos, y los que primero existen rítmica e instrumentalmente y luego se codifican de forma bailable y rentable deshaciéndose de posibles alusiones de orden político que suelen más bien recaer en algunos estilos musicales de salsa.

Ahora bien, cuando la salsa llega a Barcelona lo hace a través de la incipiente comercialización de sus estilos musicales hacia los años 70. La forma y la época de esta inmersión empieza a dar cuenta que la identificación con esta música en Barcelona no es exclusiva de fenómenos migratorios homogéneos sino que también obedece a contextos culturales y sociales particulares. Sobre estos aspectos es importante destacar

la existencia de un público catalán y perteneciente a otras regiones cautivo de la salsa y de músicas precedentes que escuchan, bailan y fusionan generando una cultura musical yailable que viene a ser una especie de prolongación de la proveniente de las costas del Caribe hispano y en la que juega un papel importante la industria discográfica, medios de comunicación y de transporte a través de los cuales se canalizan los bienes culturales.

En este marco de ideas, otro asunto destacable en la creación de una cultura salsera es el legado de Rubén Blades, su adaptación en Barcelona por parte de la Orquesta Platería y su recepción por ese mismo público que regional y socialmente logra identificarse con este estilo de salsa. Asimismo, se halla la influencia salsera del *antro* o la correspondiente a la incorporación de la salsa en bares de la calle Escudellers en la década de los años 80 por y para un público de dudosa reputación y en el que confluye parte del poco contingente latinoamericano existente para esa época en Barcelona, así como público catalán payo y gitano receptivos tantos de la música como de este particular y literal ambiente de salsa brava.

No obstante, es la eclosión generada por la difusión de músicas latinas, de vertiente marginada y erudita, así como por estilos salserosailables en la capital catalana en lo que recurren testimonios y referencias al aludir a una cultura salsera barcelonesa opacando una historia previa o bien al hecho de que minorías de esta ciudad llegan a mostrar interés temprano por estilos musicales de salsa y otras músicas del Caribe hispano generando, por lo menos, dos tipos de sociabilidades salseras una más oficial y de clase media y otra más inoficial y donde la clase media muestra cierta receptividad por la vida que subyace en las cloacas.

Ahora bien, la historia más bien oficial tiende a centrar la atención en una moda latina influenciada por fenómenos migratorios y expresada a través de la apertura de locales, del crecimiento de espacios radiofónicos, así como de la distribución discográfica, de la creación de agrupaciones musicales y de la impartición de clases de bailes. En su conjunto, una oferta tanto diversa como diferenciada en el sentido que esta programación se ve predeterminada por categorías como lo étnico, lo etnicitario, lo neutro y lo socio-económico, además por lo más y lo menos comercial, por no mencionar lo referente a apreciaciones subjetivas donde confluyen lo original, lo auténtico y lo alternativo.

Así pues, hablar de una escena salsera o latina como un ente homogéneo puede resultar un asunto confuso en el que se pierden matices, se hacen generalizaciones y se generan omisiones que retroalimentan la visión culturalista de un fenómeno que no obedece exclusivamente a este factor y que en su relación con otras realidades es predeterminado por luchas, tensiones y conflictos en los que se edifica lo cultural. De esta manera, la escena salsera son varias escenas salseras en las que confluyen, entre

otras cosas, estilos y sub estilos musicales y bailables, y en la que incluso lo latino puede ser más musical que de procedencia, es decir, cuya sociabilidad puede en algunos casos recaer en personas de origen catalán a expensas de las latinoamericanas, definición quizás más adecuada que la recurrente latina/o.

En el marco de esta última relación se encuentra, por ejemplo, la sociabilidad que construye la comunidad gitana-catalana en torno a la salsa expresando su identificación histórica con variados estilos de salsa y pre salseros, haciendo que la propia geografía residencial de esta comunidad en Barcelona sea reflejo de su afición y generando una propia fusión con elementos musicales del Caribe hispano. En este sentido, se puede decir que la influencia es más inmaterial que física, la presencia de personas latinoamericanas e incluso de origen catalano-payo en sus espacios festivos salseros es mínima, de hecho si se alude a la existencia de una escena gitana catalana es básicamente por lo que se llega a percibir más bien desde un afuera físico, virtual y, sobre todo, a partir de una ocasión en que Jofre Gasol, autor de la tesis *Salseros i Gitans*, alude a la composición de origen nacional de los integrantes de las agrupaciones musicales y algunos de sus argumentos se contraponen a los propios, no porque él o quien escribe estuviese errando, sino porque los grupos de gitanos salseros y los de salsa brava hacen parte de escenas distintas aunque interconectadas por referentes musicales y algunos espacios de sociabilidad.

En lo que se refiere a la escena del *cubaneo*, en ésta se hace recurrente la exaltación estereotipada de una forma de ejercer lo cubano que es capaz de trascender el origen nacional para convertirse en una especie de nacionalidad aprendida a través de algunas escuelas de baile, de la escucha frecuente de música cubana, en fin, en la especie de inmersión total no en la cultura estudiada sino deseada. Ahora bien, estos *habitus* tan propios de la escena se pueden apreciar diferenciadamente en otros escenarios que usan, consciente e inconscientemente, los estereotipos y otros atributos del ser social en beneficio propio y como mecanismo diferenciador que contribuye a ampliar la oferta de una experiencia musical cubana que va más allá del arte.

Respecto a la escena académico bailable, ésta es reflejo de una forma de reciclamiento laboral que deviene principalmente del colectivo cubano y de su forma de bailar la salsa (casino) que se ve retroalimentada por la eclosión de los congresos de baile y de los nuevos estilos que estos eventos imponen. En un momento de declive comercial de los estilos musicales de salsa emerge una industria global que genera nuevos puestos de trabajo, salarios y horarios laborales, de esta manera los oficios que recaen en el profesorado bailable dejan de ser exclusivos a personas de origen cubano y latinoamericano, del mismo modo como ocurre con el capital bailable competitivo. De esta manera el lenguaje salsero se amplía en formas controvertidas que suelen generar tensión en integrantes de otras escenas salseras de mayor antigüedad que, además de

rechazar el nuevo producto de la industria salsera, se aferran a la afición de viejas salsas y de las formas de sociabilidad que éstas y otras músicas contemplan.

Uno de estos escenarios es el latino, el cual experimenta un proceso paradójico mostrándose más bien reacio a los nuevos estilos bailables de salsa pero no a los nuevos estilos musicales latinos e incluso no latinos. En este sentido, el rechazo es hacia un estilo escolarizado de bailar que le da mayor protagonismo al baile que a la música coartando el hecho de que la música sea la que genere una propia y variada manera de bailar compaginada con la vivencia festiva y sus respectivos atributos, en este caso, con marcadas diferencias de índole regional y social que recaen en los niveles de consumo alcohólico, en sus formas y espacios de consumo y en la evocación permanente del lugar de origen de forma parecida a como ocurre en la escena del *cubaneo* y en la de la salsa brava, así como de manera independiente a la condición social.

Y por último se encuentra la escena de la salsa brava y la que comparte la nostalgia por un lugar de origen y por un tipo concreto de salsa que sigue gustando a las clases pobres, sobre todo, en países como Puerto Rico, Colombia y Venezuela y también a las clases medias de estos países y las que, en mayor y menor medida, se desplazan a Barcelona estableciendo unas dinámicas propias de funcionamiento. En este sentido, cabe recalcar el hecho de que esta escena puede dar cabida a la clase trabajadora y con pocos o nulos estudios universitarios pero esto ocurre de forma minoritaria, el sibaritismo de esta escena en Barcelona, en sus diversas representaciones, suele estar asociado con el capital educativo, económico, y en fin, simbólico. Así pues, la sociabilidad salsera brava reafirma la constitución de esta expresión como una música culta y de “culto/as” y la que en su afán de preservación se ciñe a una prácticas rituales que se retroalimentan de una nostalgia ciega.

*Ritmo Caliente, caliente lo traigo yo
Y el que no sepa apretar
Que se salga del ambiente*⁹⁴

5. ESCENA DE LA SALSA BRAVA: SOCIABILIDAD, INTERACCIÓN Y RITUALIDAD

La escena de la salsa brava se constituye con base a un conjunto de prácticas musicales de orden dinámico, volátil, efímero e inadvertido. En ocasiones, las percepciones que sobre este escenario se vierten parecen encarnar la disputa histórica entre quienes reconocen a la salsa y quienes piensan que no es más que música cubana, y la que actualmente legitima a la salsa pero no a la salsa brava. No obstante, en el pasado y en el presente, la última palabra la tienen las personas o quizás más bien protagonistas; en Barcelona, personajes que fervientemente se diferencian de otros por su explícito e implícito gusto salsero brava.

Así pues, a través de los testimonios, discursos, programaciones y propuestas de un sector muy concreto de la afición salsera, y en un período que abarca buena parte lo que va de milenio, este capítulo hace alusión al funcionamiento, las estrategias y evocaciones presentes, primero, en las sesiones festivas; segundo, dentro de las agrupaciones musicales; tercero, en espacios en los que el baile cumple un papel secundario; y cuarto, dentro del fenómeno pedagógicoailable. Específicamente, se alude a las similitudes y diferenciaciones entre los tipos de ambientes creados; las dificultades, logros y paradojas de quienes ejercen la labor de promoción; así como los elementos en común y, sobre todo, los que distinguen a estos espacios respecto a los generados por personajes que hacen parte de otras escenas salseras o bien de otras sociabilidades, interacciones y ritualidades.

⁹⁴ Tema: “Del Barrio”. Intérprete: Ángel Canales. Año: 1977.

5.1 Funciones y escenarios itinerantes

Una primera lectura del nomadismo salsero recae en su constitución espacial, itinerante, desposeída de lugar fijo. Ahora bien, ¿cómo se llena de lugar lo que no tiene lugar? ¿Por cuánto tiempo este ocurre? ¿Quiénes lo procuran, por qué y de qué forma? Estas cuestiones son abordadas en este apartado, en un amplio período, de forma general y de la mano de un personaje que transita estos lugares sin saber muy bien que son, sólo siendo parte de lo que en ese momento ella necesita.

5.1.1 Desdoblamiento espacial y aparición de sesiones festivas

Cuando *Madame Kalalú* llega a Barcelona, finales del año 2001, lo hace pensando que quiere convertirse en una bailarina de salsa. Su afán le hace asistir a clases, exhibiciones, así como a salsotecas donde aprende y practica los pasos y figuras del casino y la línea. No obstante, al seguimiento del lenguaje inherente a la escena académico bailable, la *Madame* no puede deslastrarse a su iniciación informal como salsera brava en Caracas, ciudad de donde proviene; cuando se adentra a ese otro escenario, y a diferencia de la mayoría de quienes lo conforman, comienza a extrañar la música, el sonido en vivo y, sobre todo, las posibilidades que brinda su presencia o bien la sociabilidad que circunda al hecho de que la música se haga cuerpo.

La ambigüedad que le empieza embargar a la *Madame* la hace testigo inconsciente de la conexión entre diferentes escenas salseras⁹⁵. En medio de la confusión le llega la información de un lugar cerca de la estación del metro Lesseps donde hay salsa los viernes por la noche. Decide ir. Al día de hoy, ella cree que le habla de este lugar quien pronto, y por afinidades musicales, se convierte en su amigo: *El Molestoso*, un emblemático personaje de la escena salsera por su antigüedad, estilo y multifacética implicación. Pero ella no está segura, tampoco recuerda muy bien si es con él con quien va por primera vez a lo que, más que un local, es una sesión festiva llamada *Para mi gente*. Lo que sí memoriza es que hay gente en los alrededores y ningún cartel, se trata de una casa antigua situada en la calle Bolívar cuya puerta de metal negra, una vez atravesada, conduce a un mundo parecido al que empieza a extrañar.

Este lugar se hace, programáticamente, de “*proyecciones de vídeos inéditas de grupos de salsa y jazz latino; a continuación una ‘jam session’ con la participación de los mejores músicos de música cubana de Barcelona; y para finalizar, baile con la*

⁹⁵ Entre otras cosas, al tener predilección por la sala Antilla cuando programa música en vivo, mientras que integrantes de la escena académica, cuando esta salsoteca programa exhibiciones, concursos y otras actividades bailables

*mejor salsa producto de un trabajo previo de investigación apasionada*⁹⁶”. Los ideólogos de este amplio paralelismo son dos catalanes: Cienfuegos y “Don Quijote de la salsa” y un colombiano: La Pluma, vinculados por la amistad y por la escucha ritual de cierto tipo de música latina (legítima), quienes deciden formalizar y compartir su afición creando este espacio en el que convergen sus propios paralelismos: la melomanía, así como la práctica (instrumentación) y teoría (periodismo) musical, respectivamente, aunque no de forma exclusiva⁹⁷.



Figura 9: A la derecha ex-entrada física de *Para mi gente* (horario vespertino), 2011.
Foto: Alba Marina González Smeja.

Los viernes de 8:00 a 04:00 es el tiempo concedido para esta sesión destacada por las descargas o improvisaciones de música cubana; a pesar de que no es exclusivamente un lugar de salsa brava, hace parte emblemática de la escena por su carácter alternativo. Esta sesión funciona de forma gratuita y auto-gestionada (2002-2003), en el local de una asociación cultural del barrio de Valcarca (propiedad conjunta de uno de sus promotores) dedicada a programar, en sus más de 15 años de existencia, sesiones de música variada, así como sesiones audiovisuales, entre otras actividades⁹⁸. No obstante, para la mayoría del público que experimenta o practica el lugar como

⁹⁶ Entrevista a “El Quijote de la salsa”, 02 de junio de 2011.

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ Durante *Para mi Gente*: “El dinero recaudado era para pagarle a los músicos, para adquirir discos y DVD e incluso para hacer reformas en el local”. Entrevista a “El Quijote de la salsa”, 02 de junio de 2011.

salsero, éste deja de existir cuando muere de éxito: “de las aglomeraciones, del no control, empezó a meterse gente a liarla, pero más allá de eso lo que pasó es que el espacio se quedó pequeño⁹⁹”. Sin embargo, lo que no mueren son algunos aspectos del estilo alternativo de esta sesión, presentes en el resto de las acontecidas para estos años, en forma de *habitus*, y, en cierta medida, de evocaciones rituales en las que las agrupaciones, DJs y plantilla programática se representan como practicantes del sacerdocio; el espacio físico, como templos; y las formas de baile, de tocar y de convocar, como reglas estrictas.

Ahora bien, y mientras *Madame Kalalú* se va desmarcando del gusto y deseo de dedicarse profesionalmente al baile salsero, le va llegando mayor información sobre sesiones de salsa brava que parecen contraponerse a la frivolidad que mucha de la braveza salsera advierte en la escena académico bailable. Lo cual, entre otras cosas, presenta un cierto parentesco con lo que ocurre en el universo de creyentes de los cultos de posesión cuando, entre quienes sirven de médium, se producen acusaciones respecto a la falsedad y fingimiento de algunos cuerpos posesos.

Así pues, y a través del *Molestoso* quien hace difusión centrípeta de este tipo de espacios para preservar su frágil y particular existencia, la *Madame* se entera de otra iniciativa: *La Dionisiaka - Rumba Pagana*. A esta fiesta, llega con amistades de origen venezolano, así como relacionadas con esta nacionalidad, atraídas comedidamente por la salsa brava en Barcelona, es decir, quienes responden, puntualmente a este tipo de convocatorias, en este caso promovida por una pareja colombo-griega, que disponen de una sala subterránea de un restaurante de comida de Grecia, ubicado en la zona del Born, en el barrio de la Ribera.

Esta sesión funciona los días viernes de 22:00 a 04.00, aproximadamente (2005-2006: siete meses). Las primeras cuatro, cuenta con las actuaciones de La Sucursal y después de otras agrupaciones de salsa brava, prestas a interpretar este estilo o de estilos afines (Carahabana, Los Promiscuos del Son, Los terroristas del Son, Los Batukeros de la Calle, entre otros), acompañadas de DJs en su mayoría de origen colombiano (*Jacoviche*, *El Molestoso*, *RadioBelemba*, *Alejo El Conejo*, *Melcocha*); asimismo, se hace de una pista de baile amplia, cualidad poco común en espacios practicados como alternativos.

La promoción, en parte válida en *Para mi gente*, es de boca a boca y a través de redes de promoción informal. El precio resulta simbólico (tres euros con consumición incluida) y retroalimentado con la recaudación en barra, de esta forma se garantiza que quienes se implican en la producción del evento (músicos, DJs, etc.) cobren un mínimo por el trabajo realizado. Esta sesión nunca genera grandes fortunas, pero sí importantes

⁹⁹ Entrevista a “El Quijote de la salsa”, 02 de junio de 2011.

satisfacciones a la organización, a quienes colaboran y a un público ávido de salsa brava y de sus formas alternativas-festivas en Barcelona.

La Dionisiaka, como termina llamándose, deja de existir debido a *Drako*: “Decidimos venir a vivir a Grecia, yo en octubre del 2005 fui mamá y no lograba compaginar la maternidad con la noche rumbera [...] Tampoco era viable dejarle el local a nadie pues el dueño del Restaurante quería que lo lleváramos nosotros o terminar la fiesta¹⁰⁰”. Cabe decir que este restaurante es parte del, para ese entonces, patrimonio familiar de la pareja que lleva a cabo este proyecto, un patrimonio que cuenta también con un local en el barrio de Poble Nou donde La Dionisiaka, en calidad de productora de eventos, realiza su primer y único concierto salsero internacional con la orquesta colombiana La 33 como invitada.

Más o menos para esta misma época en la que se sucede, diferenciadamente, *La Dionisiaka*, y con mucha más madurez e implicación salsera brava, *Madame Kalalú* asiste a otra sesión de mayor cobertura: *El Drop* (2004 – 2007, aproximadamente). Hasta ahora es de la que tiene mayores recuerdos y experiencias. Un día incluso decide hacer parte de su celebración de cumpleaños en este lugar, el cual se hace en tiempo insuficiente y requiere su prolongación en Antilla. A pesar de que esta última sala no resulta de la preferencia de personajes de la escena salsera brava, en ciertos momentos se presenta como la única opción al abrir hasta las 6:00 de la mañana o bien contar con horario de discoteca, entre otras cosas. Además, uno de sus acompañantes es *El Molestoso* quien trabaja en Antilla y suele proveer de ciertos privilegios a sus amistades: entrada gratuita, tickets gratis de consumición, complicidad con los DJs que se materializan a través de variaciones en el repertorio musical, etc.; por no decir, que en este caso, presta su casa para la apoteosis salsera, espacio en el cual por su escasas dimensiones, cansancio y melomanía de quienes lo llenan, ya no se baila sino que se escucha y se habla sobre la música convocante.

Ahora bien, lo anterior es el macro relato de una larga jornada de rumba desde la experiencia de parte del público, pero ¿en quienes recae la organización de las múltiples noches en las que *El Drop* se sucede? La responsabilidad es de un grupo de personas vinculadas por relaciones de amistad, procedencia (Colombia), edad (entre 25 y 30 años aproximadamente) y oficio (arte y estudios); comienza siendo amenizada, fundamentalmente, con salsa grabada por DJ *Melcocha* y con proyecciones de vídeos, en un local ubicado también en el barrio del Born. Según *Sandunguera*, una de las figuras involucradas en esta iniciativa, este espacio se origina y organiza:

¹⁰⁰ Entrevista a *La Dionisiaka*, 17 de mayo de 2012.

Con el doble objetivo de ingresar un poco de dinero extra y tener un espacio para disfrutar de la salsa fuera de las discotecas latinas de pago que tenían un ambiente muy característico y en el cual parece más importante mostrarse que pasárselo bien. Por eso las fiestas tenían un aire totalmente desenfadado, no había que pagar la entrada, las bebidas eran baratas y llegaba todo tipo de personas, no solamente latinos, sino también catalanes y extranjeros que pasaban cerca y a quienes se les invitaba por medio de flyers que se repartían en la calle [...] El ambiente era como de un bar del centro de Bogotá...

Y sobre la distribución del trabajo, fundamentalmente estaba el DJ encargado de seleccionar la música y entre todos los amigos se encargaban de la difusión de la fiesta por medio de flyers, envío de sms, mails, llamadas, y el boca a boca que era lo más importante. El bar gestionaba la barra, cediendo el local a los chicos a cambio de un acuerdo monetario y unas birras para el DJ y algunos vales para sus amigos [...]

El resto ya lo hacían los amigos salseros que asistían religiosamente a las fiestas una vez al mes y luego con mayor frecuencia, cada uno iba llevando nuevos amigos y amigas, con el resultado de una fiesta muy animada, que muchas veces continuaba en la casa de alguna persona, muchas veces era el propio DJ que se llevaba a 20 o 25 personas a su casa a seguir escuchando y bailando salsa¹⁰¹.

En la recurrente evocación religiosa-denominativa de ésta y otras sesiones festivas, hay que mencionar que, inicialmente, se llama Divino Niño en forma de burla e ironía hacia una de las devociones más simbólicas de Colombia, sobre todo, de Bogotá¹⁰². Ahora bien, en la medida en que otra generación de promotores se incorporan, como Jacoviche (catalán que pasa de público a DJ), estas fiestas empiezan a darse a conocer con el nombre del local donde se realizan y a extenderse de viernes a viernes y sábados desde las 23:00 hasta las 03:00 aproximadamente, horario que emplean personajes de la salsa brava, de vieja y nueva data, para hacer su propia su representación salsera.

En cuanto a la orientación alternativa, prácticamente una marca, de ésta y otras sesiones contemporáneas, se puede decir que, con el incremento del uso de nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), las formas de difusión se ven fortalecidas por una especie de boca a boca virtual, más elaborado. Esto es posible gracias a la recurrente presencia de *El Molestoso*, quien termina convirtiéndose en promotor, DJ y protector de ésta y otras sesiones forjadoras de un lugar donde escuchar

101 Entrevista a *Sandunguera*, 30 de mayo de 2012.

102 *Ibíd.*: 17 de mayo de 2012.

y bailar una música con uso limitado, marginado y marginador en Barcelona, tal y como se puede apreciar en el siguiente texto promocional, con su respectiva alusión al argot salsero:

“Apreciados amigos: /Esta INVITACIÓN es personal e intransferible. /Por favor, NO lo reenvíes a nadie. /El DROP es un parchecito musical pequeño y /No queremos intrusos. Sólo colegas que gusten de /La música afro-latina hecha con rabia, ternura y orgullo. /¡Ahí na’ma!¹⁰³”.

No obstante, el espacio físico de *El Drop* está condenado a otras formas de desdoblamiento, en el año 2007 es traspasado y sustituido por un local con una marcada decoración norteamericana de venta de hamburguesas y otros productos prestos a una tipología diferente de población extranjera. Haciendo analogías con otras experiencias músico-festivas:

Esto evidencia la situación que enfrenta lo alternativo en la ciudad de México, y en muchos otros lugares, sitios que no dejan dinero en abundancia [...] “ni para comprarte una casa, ni para irte a Europa o comprarte un coche. Mínimo, para pagar la renta del lugar, del audio, sacar las propagandas y la gente que trabaja se lleve lo de su día”. Lo que al parecer intentan este tipo de proyectos, es posibilitar la expresión de opciones novedosas o marginadas por la “alta” cultura o el espectáculo pero, quiéranlo o no, dentro de una lógica de mercado; la contradicción estriba en que deben meter gente para sacar los gastos y al menos mantener el espacio, vivir de él, pues enriquecerse parece algo remoto. En pleno neoliberalismo, parece difícil una nueva reglamentación cuyo peso no esté en la ganancia, de ahí que el resto sea hacerlos autogestivos, en términos de organización, pero sobre todo autofinanciables ¿Será posible hacerlo combinando lo alternativo con lógicas empresariales? (Morin 2001: 14).

Como parte de esta combinación, personal de una empresa de restauración que trabaja para el Museo Marítimo de Barcelona, ubicado en el distrito de Ciutat Vella, contrata a *El Molestoso*, entre otros programadores musicales, para que organice conciertos y sesiones de DJs, en uno de los espacios de este museo, los viernes en la noche. Estas sesiones se conocen bajo el nombre de *DRA* y tiene una duración de cuatro meses (2006). En este tiempo, tocan diversas agrupaciones, sobre todo locales, de salsa, jazz latino y otras músicas latinas personalizadas como legítimas, cultas, creativas y se programan sesiones de DJs, promocionadas, entre otras cosas, a través de *flyers*. Programación que no termina de funcionar porque: “*el concepto de los gestores no era*

¹⁰³ Esta información es verificada días después (*El Molestoso*, comunicación personal, 06 de septiembre de 2007).

*el mismo al del programador*¹⁰⁴ y quizás tampoco al del público; en la única visita que *Madame Kalalú* hace al DRA lo recuerda como un lugar frío, más bien elegante y alejado a la atmosfera alternativa predominante en el resto de las sesiones propiciadas, hasta ahora, por quienes hacen parte de la escena salsera brava.

Un par de años después *El Molestoso*, junto a su “socia”, de origen argentino, y personaje más bien vinculado a otra escena salsera por su rol como directora de varias escuelas de baile, inauguran *Lo Nuestro* (2008), un club dedicado a la salsa grabada y de colección que funciona en el barrio de Sant Antoni, en las instalaciones de un *after hours*, entre las 23:00 y las 03:00 horas de los días sábados. El hecho de que el *Molestoso* sea uno de los principales y primigenios promotores de esta iniciativa, en la que también participa *Jacoviche* como DJ, hace que este espacio cuente con marcadas señas de pertenencia discursivas apreciables en el sugestivo contenido de una de sus promociones virtuales:

104 Entrevista al *Molestoso*, 26 de agosto 2010.

Lo Nuestro Advierte:

1º Lo Nuestro no es una discoteca ni salsoteca,
es un club para melómanos amantes de la salsa
brava, la pachanga, el boogaloo y el guaguancó.

El lugar no tiene letrero en la calle, pero está ahí, en [...].

2º La música no siempre suena al gusto de todos.

No aceptamos peticiones musicales, si no te gusta lo que suena
puedes marcharte y no estás obligado a consumir.

Antes de venir a Lo Nuestro, baila tu último
merengue,

tu última bachata y tu última monguería
porque en Lo Nuestro no vas a encontrar nada de eso¹⁰⁵.

3º El Aforo de Lo Nuestro es LIMITADO ¡de verdad!

No permitiremos que los melómanos estén arrinconados

La salsa es la música de la libertad en su pleno sentido.

No te extrañe si no puedes entrar.

Prueba el próximo sábado, pero ven pronto.

4º En Lo Nuestro no se dan clases de baile. Baila como quieras, pero ¡gózalo!

5º El baile puede empezar sin ti. Esto ¡seguro!

6º ¡Agúzate!

Si estás de acuerdo con estas ADVERTENCIAS, tu eres de los nuestros ¡Bienvenido!

Sábado 2 de febrero a las 11 de la noche en [...]

Ritmo Caliente, caliente lo traigo yo

Y el que no sepa apretar

Que se salga del ambiente

El golpe completo está en:

<http://www.lonuestro.es>¹⁰⁶

¹⁰⁵ En alusión a la salsa monga proveniente del estilo balada. Más sobre estas cuestiones véase en el capítulo sobre el origen de la salsa.

Lo que no llega a advertir la imaginación del *Molestoso*, quizás subsumido en el sueño de “tener su propio local musical” (en Viana 2007:21), es que va a ser una de las sesiones salseras más cortas programadas en Barcelona. Después de la expectación que causa *Lo Nuestro* (publicidad, reportajes, etc.) esta sesión existe durante un mes y medio ¿La razón? El volumen permitido no se corresponde a las exigencias de una sesión mayormenteailable que, además, se realiza en un local que no cuenta con superficie deslizante¹⁰⁷. Éste se hace, más bien, de letreros que dicen que no se puede bailar ya que este *after hours*, como otros locales donde vienen funcionando sesiones salseras, no tiene licencia de baile: “y los letreros le fungían para salvarse las espaldas ante las inspecciones del ayuntamiento”¹⁰⁸.

No obstante, pese a su corta vida, *Madame Kalalú* hace una nueva celebración de cumple años en este espacio. Esta vez recuerda que la acompañan varias amistades de origen catalán que dejan o nunca llegan a tener el *habitus* de salir a bailar salsa, no obstante, tienen conexión con esta práctica porque algunas llegan a tomar clases de baile, otras mantienen relaciones de solidaridad con Cuba y conocen y disfrutan con aspectos de su cultura. En general, se trata de quienes o para quienes la salsa y otras músicas del Caribe resultan cercanas, sin por esto crear un vínculo estrecho y permanente como quienes terminan convirtiéndose en personajes representativos de la escena.

Después de *Lo Nuestro*, *Madame Kalalú* recuerda otras iniciativas propiciadas por miembros de agrupaciones musicales, sin embargo éstas no le despiertan suficiente interés. Para esta época, 2008, la *Madame* conoce a la mayoría de los grupos salseros, de músicas cubanas y latinas existentes en la ciudad y el extrañamiento que comienza a experimentar, sin estar del todo consciente, es por la salsa brava en su formato original. Esto sin mencionar que durante mucho tiempo se muestra, especialmente, cautiva a las convocatorias realizadas por su amigo *El Molestoso*, a quien admira por su profundo y apasionado conocimiento musical, y al que termina siguiendo como parte de la especie de grupo de fans con el que cuenta en ese momento: *Mamá Inés*, *Tonyelsalsero*, *Jacoviche*, entre otros.

No obstante, es el momento cronológico de hablar de los músicos, entre ellos varios amigos y conocidos de la *Madame* que participan en la movida, y a través de los cuales ella se entera de la programación, lo que se constituye como una manera de estar invisible o pasivamente en la escena. Una de las iniciativas, en cuestión, es de la

¹⁰⁶ Página actualmente inactiva, permanece el *blogspot* ideado por *Latincoolture* de donde se extrae la invitación: <http://bit.ly/1cvJmPf> (Consulta: 01/04/2010).

¹⁰⁷ Cabe decir que los locales de ocio nocturno que provocan quejas en los vecinos son regulados a través de un limitador de sonido que en este caso, y según *El Molestoso*, es muy estricto.

¹⁰⁸ Entrevista al *Molestoso* 26 de agosto 2010.

agrupación 8 punto G, liderizada por el dominicano *Ochy Calderón*, con un repertorio de salsa y músicas latinas, y nacida para tocar en la calle. De hecho uno de los puntos asignados, por el ayuntamiento, para sus presentaciones se ubica en el barrio de la Barceloneta, al lado del Museu d' Història de Catalunya, edificio en donde se instala una coctelería a la que el grupo le propone sus servicios y ésta acepta, abriéndole el camino a agrupaciones salseras y de otras músicas de la ciudad.

Asimismo, 8 Punto G, consigue ser programada en un restaurante que está al lado de la coctelería y donde ya tocan otros grupos de calle como: Made in Barcelona, Los Chupitos de Barrio Chino, Batukeros de la Calle, entre otros¹⁰⁹. La programación de música en directo y variada en ambos locales tiene una media de duración de dos años, hasta que es suspendida por ausencia de licencias del ayuntamiento.

Y, luego, porque para estos negocios no era tan rentable: poca facturación en caja, tomando en cuenta todos los gastos que estos locales céntricos tienen y la exposición a ser multados en cualquier momento [...] de todos es bien sabido que el público salsero consume muy poco y en muchos casos nada. Si puede, lo quiere todo gratis y esto era y es una queja colectiva de los propietarios. Hay locales que se ven obligados a apagar el aire acondicionado y cerrar los grifos en los baños pues la gente 'a bailar se ha dicho' y a consumir muy poco o nada¹¹⁰.

Por último, la *Madame* recuerda la iniciativa de un nuevo y particular personaje de la escena salsera de Barcelona: DJ *Timber*, nacido en Irlanda, con padres de otras nacionalidades y proveniente de la práctica del *break dance* (como DJ y bailarín). Antes de conocerlo, personalmente, escucha hablar mucho de él por su “exotismo” (primer irlandés conocido como personaje promotor de la escena), así como al tratarse de un joven blanco, muy alto, delgado y que baila salsa mezclando pasos del *break*. Un día, decide ir a una de sus sesiones, *Salsa del Barrio* (2010-2011), la cual se lleva a cabo en un local musical y subterráneo ubicado en la zona de Sant Gervasi que hace parte temporal de la escena, en tanto, se realizan eventuales conciertos de música latina (8 punto G, Adjazzentes, entre otros) e incluso unas particulares clases de salsa protagónicas de otro apartado.

A la mayoría de los personajes de la escena brava *Timber* les termina resultando un chico muy simpático de carácter y un bailarín incansable, pero sus sesiones de salsa grabada, los jueves de 22:00 a 2.30, cuentan con escaso público. A pesar del precio simbólico y de las promociones (tres euros y los primeros 10 asistentes se llevan una

¹⁰⁹ Sobre el funcionamiento de esta escena véase el comparativo trabajo de Picún (2011).

¹¹⁰ Entrevista a *Ochy Calderón*, 18 de mayo 2012.

selección musical en CD), se puede decir que esta iniciativa paga el precio de su geográfica periferia salsera y de ser auspiciada por un personaje en ese momento no posicionado en la escena, pero sí en sus costumbres. *Salsa del barrio*, cuenta con su respectiva advertencia virtual: “(NADA de salsa romántica, ni reggaeton, ni bachata...) ¹¹¹”, un tipo de discurso a través del cual, y entre otras cosas, quienes hacen parte de la escena se afanan en excluir músicas fáciles, carentes de buen gusto y estilos salseros no auténticos que no se corresponden a la manera de hacer música, fundamentalmente, de los años 1970 en formato original o versionado.

Ahora bien, la versión que *Timber* presenta dentro de la escena se comporta como una especie de rito de iniciación que le hace proseguir su itinerario en unas sesiones llamadas *Clave y Guaguancó* ¹¹² (2010 - 2011), realizadas en el bar de otras músicas y extinto del DJ *RadioBelemba*, ubicado en la calle Blai de Poble Sec; asimismo, se hace del control musical en sesiones salseras e itinerantes donde hay música en directo a cargo de agrupaciones y figuras de las que se hace alusión específica en el próximo apartado. Y pese a que *Timber* reconoce que hay eventos en los que debe dejar de pinchar por falta de rentabilidad y, que en general, no puede vivir como DJ de salsa, es un personaje que sigue activo, entre otras cosas, a través de sesiones festivas de vigencia actual como *Entren que caben 100*. Por demás, iniciativas promovidas por personajes de una escena que, en cierta manera, resisten y que para garantizar autenticidad y alternatividad, acuden a discursos y prácticas excluyentes e informales como principales estrategias.

5.2 Cara A y B: agrupaciones musicales

Hasta ahora parecieran encontrarse dos vertientes de las sesiones salseras bravas, las que son ideadas por DJs y personal promocional variado (periodistas y, en general, quienes ejercen afición por este estilo musical), y las que corren por cuenta de músicos. No obstante, puede darse el caso también de DJs, y personajes ajenos a la instrumentación musical, que establecen alianzas con músicos para crear eventos salseros. La diferencia entre estas formas de materialización de sesiones festivas y actuaciones musicales, es básicamente la función económica que cumplen. Si bien la mayoría promueve las mismas para generar un ingreso, en DJs y plantilla promocional variada ésta, mayoritariamente, se constituye como extra, es decir, no dependen exclusivamente de estos ingresos para subsistir.

¹¹¹ Esta información es verificada después de su publicación (*Timber*, comunicación personal, 20 de enero de 2011).

¹¹² Sesiones que son alternadas con las de DJ *Peruchín* y DJ *RadioBelemba* debido, entre otras cosas, a la trayectoria y la demanda de *Timber* en otros escenarios musicales.

En el caso de los músicos la situación cambia. En su mayoría, éstos se encuentran formados en la materia y subsisten tocando, impartiendo clases del o los instrumentos que ejecutan, produciendo sus propios eventos y también llevando a cabo oficios extra-musicales. Esto último, y para muchos, una necesidad dada la dificultad de sobrevivir ejerciendo una profesión inestable, subvalorada, estigmatizada y que, en la mayoría de los países del mundo, no cuenta con respaldo social (sistema de pensiones, servicios de salud gratuita, etc.), por no decir que en Barcelona cada vez resulta menos rentable y más asediada a través de normativas “cívicas”.

En medio de este panorama ¿quiénes y cómo son los músicos salseros? ¿Qué estrategias de funcionamiento emplean para mantenerse e incluso escalar y posicionarse dentro de la escena? Para aludir a ésta micro escena de la macro escena salsera brava, *Madame Kalalú* sugiere entrar en contacto fundamentalmente con *El Poeta* y *El Chelo*, ambos de origen colombiano, nacidos alrededor de los años 1980 y principales precursores de dos corrientes del funcionamiento salsero-musical y proveedores de información alusiva: el cooperativismo y la competitividad, respectivamente.

5.2.1 Cara A: cooperativismo

El Poeta es un bajista que se convierte en salsero bravo en Barcelona, es decir, es en esta ciudad donde aprende a tocar y a bailar esta música por la que siente afinidad desde Bogotá: “*allá la escuchas porque la escuchas*”, mientras que acá: “*mis influencias han sido las malas influencias*”¹¹³. Su vinculación con la escena tiene como inspiración una historia de amor y data de tiempos de *La Dionisiaka*, sesión festiva abordada con anterioridad, cuando ejerce rol de difusor de estas fiestas adquiriendo a cambio su entrada gratuita. Otro de los escenarios en los que se representa su iniciación a la música latina, en general, es en la agrupación de calle 8 Punto G, de la que es miembro ejerciendo un papel secundario al dedicarse básicamente a tocar o más bien a aprender practicando. No obstante, esta situación cambia, notablemente, cuando se ve envuelto en una nueva historia musical: La Gozadera Orchestra.

Hablar de La Gozadera, como se termina popularizando, implica partir de una especie de advertencia: si las sesiones festivas alternativas surgen y se desarrollan de manera informal y espontánea, las agrupaciones musicales también. Al respecto, *El Poeta* cuenta textualmente lo siguiente: “*Un día en que estaba por el Born pasé al frente de un restaurante, que tenía poco tiempo de haber abierto, y entré a preguntar cómo funcionaba la programación de música en vivo*”¹¹⁴. Para este entonces, año 2009,

¹¹³ Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

¹¹⁴ *Ibíd.*

este local emplea la sala del sótano, concebida para cenas privadas y afines, para actuaciones musicales y *El Poeta*, siendo integrante de 8 punto G, empieza a tocar allí.

Desde un principio las negociaciones con este establecimiento son difíciles, su principal gestor, de origen andorrano, intenta imponer la fórmula de ganar/ganar y esto provoca que 8 punto G deje de actuar. Al poco tiempo, *El Poeta* es llamado para que vuelva, pero al no estar tocando en ese momento con 8 punto G y habiendo conocido a otros músicos, decide volver con una propuesta de jazz, funk y músicas latinas llamada: La Gozadera Group jam sessions. Seguidamente, esta formación de cuatro integrantes empieza a demandar a más, entre ellos, ejecutantes de la sección de vientos (la menos cuantiosa en número de músicos y más remunerada en la escena salsera), que a veces envían personas para que los reemplacen, lo que, junto al hecho de que es una *jam*, genera mucha rotación e incorporación de instrumentistas hasta que se crea “formalmente” La Gozadera Orchestra (2010). Una Gozadera especializada en salsa brava porque bajo el formato de *jam sessions*, es retroalimentada por plantilla instrumental y bailable, con experiencia en este estilo, que termina perfilando el concepto musical de la agrupación, por no decir también que el de *El Poeta*, quien reconoce aprender el lenguaje salsero en esta especie de laboratorio musical.

Aquí, la Gozadera nunca realiza prueba de sonido formal. Previamente a sus actuaciones se suceden la de otras agrupaciones, lo cual, aunado a que parte del público que es convocado suele ser puntual, provoca que la prueba se haga durante la propia actuación: “*Al ver que la gente seguía llegando temprano y que no le importaba que cortáramos un tema mientras bailaban, que nos peleáramos, que bromeáramos, pensé que les gustaba y la prueba terminó siendo parte del espectáculo*”¹¹⁵.

Parte del espectáculo, o razón de su permanencia, es también la especie de relación melodramática que se establece con el gestor del local. El tipo de negociaciones establecidas, la dificultad de control de los porcentajes de ganancia asignados a los músicos y la inestabilidad de la respuesta del público hace que en varias ocasiones La Gozadera deje de tocar, que nuevamente la llamen, que renegocien -en común acuerdo a todos los integrantes- y que vuelvan a ser programados. Siguiendo con la metáfora: hay infidelidad. La Gozadera, no es la única agrupación salsera que toca en este local, sino que más bien sirve de puente a otras como Ray Callao y Son de Layetana (esta última de mayoría catalana así como de salsa brava y otras músicas latinas) que días como los jueves y sábados actúan allí (2010 - 2011).

Además, si de infidelidad se trata, ésta se produce de manera recíproca. La Gozadera, también actúa en otros sitios durante el tiempo que está vinculada al local del Born; ser infiel es una práctica inherente a las agrupaciones de cualquier música y a

¹¹⁵ Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

locales que trabajan programándolas. La variedad de formaciones y espacios donde presentarse amplía el abanico del público que, en cierta medida, termina rentabilizando la labor de ambos, sobre todo, cuando funcionan más bien al margen de la industria cultural y de la moda, requiriendo de una versatilidad que limita las posibilidades de creación de un producto aceptable por circuitos locales, nacionales e internacionales legitimados en la música interpretada u oferta programada.

Ahora bien, retomando estrictamente el caso de la Gozadera ésta es la orquesta con mayor poder de convocatoria y, por ende, de mejor acogida en el local del Born. *El Poeta* dice que es porque asumen funciones que no les corresponden¹¹⁶, no obstante, en tiempos en los que las actuaciones musicales llegan a tener un número indeterminado de asistentes, algunos de los nuevos espacios de uso salsero bravo les imponen condiciones a los músicos que los hace acreedores de una función que hace algunos años no tienen: atraer público, si no lo hacen prácticamente no cobran; “*Ya no es ensayar e intentar ofrecer un producto aceptable, sino que venga gente*”¹¹⁷. Situación, que mantiene relación con la experiencia de algunas agrupaciones de rock alternativas de la ciudad de México:

Aunque todavía hace falta contar gran parte de la historia de explotación que sobre músicos han ejercido empresarios y sindicatos, las relaciones laborales, hoy en día la mayoría de los lugares donde tocan grupos mexicanos de rock sin difusión masiva, obligan a los grupos a vender un determinado número de boletos, con el riesgo de que les quiten algún instrumento parte de su equipo pues casi siempre quedan en prenda; también tocar gratis o de plano les cobran para darles chance, al cabo desde una visión empresarial lo que más hay son grupos (Morin 2001:119).

En el caso de la salsa en Barcelona, la explotación contribuye a que sea en el centro de la ciudad y concretamente en el distrito de Ciutat Vella, donde suelen funcionar estas “prácticas colectivas (que no masivas)” (Sevilla 1998: 265). Esta centralidad posibilita la presencia de un público local (de diferentes procedencias), así como del flujo constante de turistas que, gracias al “exotismo” asociado a la cultura latina, contribuye a una forma de permanencia de la vertiente más ruidosa, costosa y aparatosa de la escena salsera brava.

En los últimos años, las salas especializadas y prestas a la salsa se tienen que acoplar a la demanda y a las condiciones de este ocio. La demanda principal de clientes de salsotecas termina siendo música grabada con la que alumnado de academias de baile

116 Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

117 Conversación informal con *El Todopoderoso*, 02 de mayo 2012.

practican lo que aprenden, de esta forma la labor de músicos es solapada por la de DJs y profesorado bailable, así como de algunas leyes de fuerte impacto en sesiones salseras, que contribuyen al decrecimiento de la programación de música en directo¹¹⁸. Por no decir también, que la alta oferta de cantantes e instrumentistas, con la competencia desleal que provoca y, el actual contexto de crisis capitalista hace mella en el funcionamiento, en general, del ocio nocturno.



Figura 10: Control de decibelios durante concierto internacional en Antilla, 2011.
Foto: Alba Marina González Smeja.

Frente a esta situación algunos músicos, se marchan de la ciudad, tal es el caso de varios de los integrantes de agrupaciones como Carahabana y Eduardo Vals y su Kanavayen¹¹⁹. Otros optan por re-buscar otras fuentes de ingresos, como el caso de dos de los músicos que integran, itinerantemente, La Gozadera: *El Todopoderoso* (pianista argentino) y *Marakeitor* (percusionista venezolano)¹²⁰. El primero, envuelto en la necesidad de empezar a trabajar en una tienda de productos usados y, posteriormente, en ofrecer sus servicios como informático. El segundo, también con conocimientos y

118 Estas leyes hacen parte de una iniciativa con la que se abre el milenio llamada: A Barcelona de nit, abaixa el volum, la cual acapara cada vez más espacios de regulación (terrazas, locales de ocio y espacios de aglomeraciones nocturnas), por no mencionar decretos como la ley de ordenanza cívica y ciudadana (2005) que contempla en sus estatutos la regulación de la contaminación acústica. Más sobre estas legislaciones véase: “Dispositiu estiu 2011: espai públic net i a punt” (2011) y “Mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona” (2006), respectivamente.

119 Su director, por ejemplo, se traslada a Venezuela, país de origen, donde es recurrentemente programado en eventos salseros públicos.

120 Rebuscar porque ni siquiera en los mejores momentos es fácil vivir de la música o al menos no para todos los músicos, sobre todo, cuando éstos tienen una personalidad que va en contra de convenciones sociales.

refugiado en la informática, oficio que reconoce es más rentable y le permite desarrollarse como músico; además incursiona en otras escenas artísticas más valoradas, como la de los cuenta cuentos (haciendo acompañamientos musicales¹²¹), por no decir que empieza a tocar en hoteles y restaurantes de Marruecos donde agrupaciones como 8 Punto G, de la que es integrante, goza de cierta acogida, mejor remuneración y atención, y remata: *“Olídate, aquí en Barcelona se secó el pozo, hasta Manu Chao lo sabía, por eso vivió aquí y ahora trabaja en otros países cobrando senda pasta”*¹²².

Mientras, algunos de los músicos que se quedan en la ciudad, o llegan recientemente a Barcelona, practican una cierta forma de resistencia, posibilitando la consolidación de iniciativas como La Gozadera. En este proceso es vital la paciencia, perseverancia y amplitud que tiene la agrupación. Estos factores contribuyen a que pacten, con el gestor del local, un precio de 40 euros por cada siete músicos fijos y un porcentaje del dinero que se recauda en barra que utilizan para pagar local de ensayo y recursos necesarios para sus actuaciones. Si bien 40 euros es poco y devaluado dinero, así como motivo de queja para actuaciones que comienzan a altas horas de la noche, terminan en la madrugada y demandan un tiempo extra de ensayo, por no decir que, en ocasiones, un taxi para el traslado de instrumentos, esta remuneración viene acompañada del hecho que los músicos son visibilizados individualmente, que se intercambian actuaciones (generalmente si les choca con otra mejor remunerada), que utilizan el espacio como especie de escuela, en fin, que los 40 euros se convierten en parte de la remuneración de lo que termina funcionando como una especie de cooperativa musical.

*“De hecho nos planteamos la posibilidad de ser un colectivo, una cooperativa pero organizarnos formalmente de esa forma fue más difícil”*¹²³. Aun teniendo necesidades colectivas, y en general, los músicos no se organizan en pro del beneficio del gremio, no obstante, llama la atención como a través de La Gozadera son capaces de asumir responsabilidades grupales, sobre todo, cuando reconocen que son explotados: *“de que te explotan te explotan pero a la hora de la verdad tú eres el que explotas el espacio. Si tú haces las cuentas el espacio tampoco podría pagar lo que vale el grupo, no tendrían ganancias, al final entonces la vuelta que se le dio es conseguir el espacio donde tú haces lo que quieres, tocas lo que quieres, cobras lo que quieres (por precio de entrada), te vistes como quieres, invitas a quien quieres, la gente se la pasa bien. Yo creo que eso es explotar el espacio”*¹²⁴.

¹²¹ Situación, que es también la de músicos de otras escenas salseras como la cubana e incluso de músicos de salsa brava que residen en otras ciudades de Europa.

¹²² Conversación informal con *Marakeitor*, 28 de abril de 2012.

¹²³ Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

¹²⁴ *Ibid.*

Del testimonio anterior cabe detenerse en varios aspectos. En primer lugar, vestirse de manera libre es un dato significativo y abarcador. En espacios más formales, como Antilla, a los músicos se les exige una cierta formalidad en la vestimenta, por no decir que se les prohíbe que realicen descargas (salsa *session*). Todo esto aunado a que el precio de las bebidas es más costoso y que los grupos presentados suelen ser variados, hace que los músicos opten por explotar, de forma estable, otros espacios. En segundo lugar, la meta-explotación o razón de La Gozadera, es supeditada por la claridad sobre su concepto musical, entre otros factores.

En este sentido, el objetivo de esta agrupación es interpretar temas clásicos de salsa brava, a sabiendas de que es una música poco digerible para personas que practican salsa de academia, particularmente en línea en su vertiente de baile social (mayoría), aclaratoria importante porque quienes hacen baile de competición o exhibición (minorías), utilizan como estrategias temas de salsa brava muy rápidos y complejos, rítmicamente, con los que sus coreografían ganan en vistosidad y espectacularidad¹²⁵. Ésta, además, una situación muy bien aprovechada por agrupaciones más comerciales que, como se muestra en lo sucesivo, se hacen de otros conceptos y estrategias para satisfacer a un público más amplio y rentable, lo cual *“ha consistido en la elaboración de canciones lentas, más sencillas de seguir por bailadores de academia y por la presencia de una sección de vientos que suele atraer a quienes les gusta la salsa brava”*¹²⁶.

Pero La Gozadera opta por un estilo irreverente y comprensible por quienes abogan por un uso más espontáneo y menos sofisticado de la salsa. Un conglomerado que, en su mayoría, cuenta con *habitus* o cultura salsera brava y se adapta a la informalidad de la puesta en escena de una agrupación que, además en el local del Born, funciona sin la suficiente microfónica, sin un sonido óptimo, sin amplias dimensiones para tocar y bailar. Lo cual invita a reincidir, esta vez, en preguntas parecidas a las de Amparo Sevilla respecto a las orquestas de salones de baile de México: ¿Cómo es que estas actuaciones perduran?, ¿Qué ofrecen tales eventos a su público? ¿Cuál es el atractivo de las agrupaciones? De forma análoga a las salas de baile mexicanas, estas sesiones representan uno de los pocos espacios existentes en la ciudad para el encuentro y la comunicación, entre personas que en estos lugares crean y reproducen identidades (Sevilla 1998:236) y formas de adscripción social.

¹²⁵ Un ejemplo de Baile social y Baile de competición, así como de sus espacios de escenificación véase en: <http://bit.ly/18iOXIq> (Consulta: 06/06/2014) y <http://bit.ly/nS8z3m> (Consulta: 06/06/2014), respectivamente.

¹²⁶ Entrevista al *Poeta*, 08 de mayo de 2012. Un ejemplo del concepto de esta agrupación véase y escúchese en la mayoría de los temas interpretados por La Gozadera en el micro-televisivo del programa Son Latino: <http://bit.ly/13WS0mf> (Consulta: 06/06/2014) y de agrupaciones más comerciales como La Sucursal en, prácticamente, todos los temas del CD *Lo Nuestro* (“Caigo”, “No te puedo querer”, “Baila el muerto”, “La 110”, entre otros).

En estos espacios los músicos, incluso de agrupaciones más comerciales, pueden hacer descargas. Igualmente descargan quienes escuchan, y sobre todo, quienes bailan y terminan creando un espacio simbólico con significados adicionales al ser conformado cuantiosamente, y entre otras cosas, por quienes proceden de diferentes países con razones o expresiones comunes que *El Poeta* define de la siguiente manera: “*gente que le gusta la electricidad porque la salsa brava es muy eléctrica*¹²⁷”, lo cual se traduce en el siguiente párrafo, válido para el local del Born, y otros espacios en los que se generan prácticas o descargas similares.

*Si un día llegas tarde y la cosa está realmente buena ya no te puedes enganchar, te quedas en una esquina porque llegas en un momento en que la gente está como poseída. Esto pasa, sobre todo, en espacios donde tocas teniendo a la gente muy cerca, donde te contagias con lo que sacan, con la forma como se van curando; a través del baile ejercen una especie de exorcismo de todos sus males y a veces el músico debe ponerse una barrera porque si no te llevas todo eso a tu casa, con lo cual a veces debes quedarte por ahí, en la noche, brujando para sacarlo tú porque si no ¿cómo duermes? no descansas bien, es parte de la Gozadera terapia y de la músicaailable, que tiene mucha percusión y raíces africanas. Además, la salsa brava tiene una conexión con los instrumentos, cuando bailas no das una vuelta en cualquier sitio, sabes en qué momento tienes que bailar pegado o soltar, no dar vueltas y vueltas como cuando aprendes en escuelas de baile. La música en directo se compenetra mucho más con la salsa brava, el público viaja y llega a ser súper agresivo con el músico porque no sé si en forma de elogio, agradecimiento o idealización pero dejan lo que traen y si conservas esto cuando termina el bolo estás rendido*¹²⁸.

Lo anterior hace recordar una especie de equivalente que sucede durante una sesión de los domingos de la rumba, y parte de la escena de músicas cubanas, cuando una madre le dice a su hijo santero: “¡Dale, muévete, que vas a recoger todo lo que esta gente está soltando!” (en Sánchez 2008b: 324). Asimismo, el testimonio invita a pensar en la condición de temporalidad de la especie de despojo, en el hecho de que estos espacios funcionan, en cierta medida, como micro-carnavales que se suceden durante todo el año en un corto plazo de tiempo y que, a largo plazo, también resultan limitados.

Este tipo de actuaciones musicales, equivalentes a las sesiones festivas, tienen un promedio de dos años, período en el cual el hecho de vulnerar la ley prescribe. Se alude

¹²⁷ Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

¹²⁸ Entrevista a *El Poeta*, 08 de mayo de 2012.

al ilegalismo porque la mayoría de los locales céntricos que el personal musical adapta no están acondicionados para que haya sonido en directo, entre otras ofertas de ocio nocturno. En el caso de la Gozadera, *El Poeta* tiene sus propias teorías de como el gestor de este local vulnera la ley, no obstante, estos temas generan cierto resquemor en sus infractores, por eso se opta por no mencionarlos ni indagar minuciosamente en sus estrategias, por demás no exclusivas de la vertiente cooperativa y alternativa de las agrupaciones musicales.

5.2.2 Cara B: competitividad

En contraposición, y superación, de los sacrificios y el cooperativismo salsero existen propuestas musicales con otro tipo de aspiraciones o bien que experimentan una tipología diferente de tránsito, encarnado en dos agrupaciones: La Sucursal S.A y El Bloque 53. La primera, cuenta con una plataforma representativa La Asociación Cultural La Trifulca, dedicada a llevar a cabo proyectos artísticos y socioculturales, en principio, con comunidades diaspóricas en el barrio del Raval, y cuya cara más visible en el entorno salsero es el *El Chelo*, voz principal y compositor de La Sucursal después de años de experiencia en otros tipos de música e instrumentos, cuestiones que se pueden apreciar en la siguiente biografía de esta agrupación:

Es el barrio del Raval en la Barcelona bohemia y mestiza del año 2005, donde se encuentran 5 músicos Colombianos procedentes de diferentes proyectos e interpretes (sic) de diferentes estilos musicales (jazz, funk, hip-hop, fusión, folklore afro colombiano, etc.) con el objetivo de “vacilar los domingos” interpretando y escuchando temas de salsa brava [...]

En ese momento nació La Sucursal S.A. Abriendo el camino de la actual escena salsera y convirtiéndose en el laboratorio de salsa brava y música latina de Barcelona, su primera actuación en vivo se llevo (sic) a cabo el 17 de diciembre del 2005, en un local “underground” del Raval con motivo del cumpleaños de su vocalista; luego de algunas actuaciones “bohemias” como la fiesta “**La Dionisiaca**”, pasan a actuar en la que desde ese momento se convierte en su casa; la mítica sala **Antilla Latin Club**, sala programada por el periodista y especialista en música latina [...] “**El Molestoso**”. Y de la cual son propietarios una de las parejas que mas (sic) han hecho por la cultura latina en Cataluña; el gran Jaume “El Boss” Palacios y la escritora Maricarmen Melchor. El cariño, apoyo y acogida al trabajo musical de la orquesta por parte del publico (sic) y el personal de la sala ha sido clave en el crecimiento de La Sucursal S.A.¹²⁹.

En el caso de la segunda, El Bloque 53 (2006), surge a cargo de músicos venezolanos e integrantes de La Sucursal: *Güiroloco* (cantante, percusionista), y “*Eddie Montalvo*” (percusionista), a través de un encuentro entre cervezas y con la intención de

¹²⁹ Esta información es verificada días después en la página web de La Sucursal (<http://bit.ly/lawSUHM>, Consulta: 07/05/2012, actualmente no disponible). Las negritas en éste y otros textos promocionales vinculados a La Sucursal, son autoría de esta agrupación.

crear una agrupación para *matar tigres* o bien para tocar salsa cuando se presenta informalmente la oportunidad. Etimológicamente, evoca al Bloque 53 del barrio 23 de enero de Caracas, donde *Güiroloco* recibe mucha influencia salsera al ser éste un barrio identificado, históricamente, con esta música y al vivir allí su abuela, a quien suele visitar cuando reside en esta ciudad, donde termina incorporándose en bandas de *ska* vinculadas a la producción cultural de su barrio de procedencia: Caricuao.

En este sentido, *Güiroloco* experimenta una dislocación parecida a la de muchos músicos de origen latinoamericano, que no hacen parte de la escena salsera en sus ciudades de origen y que terminan dentro de la escena salsera en Barcelona. En medio de su nuevo escenario musical, y junto a “*Eddie*”, reflexiona sobre la dificultad de crear agrupaciones salseras, por la cantidad de músicos requeridos¹³⁰, y optan por crear un grupo que sustituya la sección de vientos por un vibráfono, instrumento usado por algunas agrupaciones de *bogaloo* (música antecesora de la salsa) y salsa reconocidas (El Sexteto de Joe Cuba- Nueva York, de El Grupo Mango-Venezuela, Rubén Blades con Seis del Solar – Nueva York, entre otras) y por tanto un sonido familiar en personas con cultura musical latina que termina siendo erudita.

El Bloque, como se le suele llamar, usa como escenario para su estreno y primera fase de su difusión un local musical “*underground*” ubicado en el barrio de L’Hospitalet donde actúa con cierta asiduidad¹³¹. Al poco tiempo la agrupación logra ser programada en Antilla (salsoteca que los días jueves programa salsa brava, músicas cubanas, entre otras, en directo), así como en conciertos locales, nacionales e internacionales de forma parecida a como ocurre con La Sucursal o La Sucu, llamada también de estos dos modos.

Ahora bien, aproximadamente para el año 2009, y debido a problemas internos, *Güiroloco* prácticamente el único músico negro mencionado hasta ahora, sale de la agrupación; *Joaco*, percusionista venezolano, uno de los integrantes de la etapa inicial del Bloque, y también de La Sucursal S.A, asume la dirección musical y comercial de la misma, siendo actualmente el único miembro de la antigua formación. En el caso de La Sucursal, quienes se mantienen del viejo formato son el bajista y director musical, vocalista, tiplero y timbalero (de origen colombiano). Con lo cual, la rotación, no es sólo es inherente a agrupaciones alternativas, sino también a aquellas que, para ser competitivas, generan la movilidad de músicos para mantenerse y afinar propuestas.

Así pues, a cargo de figuras como *Joaco* y *El Chelo*, poseedores de un clarividente espíritu empresarial, El Bloque y La Sucu experimentan lo que puede

¹³⁰ Información detallada, al respecto, véase en Calzadilla 2005, por demás texto derivado de la exposición realizada en Caracas entre el mes de diciembre de 2004 y enero 2005.

¹³¹ Conversación informal con *Güiroloco*, 02 de mayo de 2012.

considerarse como una cierta ascensión a través de la cual adquieren mayor remuneración, status, fama y consideración artística. Lo cual en parte deviene de la demostración de una capacidad emprendedora en la que destaca la producción de varios discos, en su mayoría, con temas propios, *Lo Nuestro* (2008) y *Sin Fronteras* (2011), de La Sucu; *La Ruta de la Salsa* (2010), *Te hace mover los pies* (2011) y *Tumba Puchunga* (2012), del Bloque, este último junto a Tromboranga.

Estas producciones cuentan con músicas, letras y arreglos elaborados por esta generación salsera que traspasa—emblemáticamente— las fronteras de locales de salsa, en lo que a difusión de su trabajo se refiere. Lo cual se representa como una especie de rito de paso con el que ganan madurez, prestigio y reconocimiento dentro de una escena en la que la mayoría de las agrupaciones se dedican a reinterpretar temas de salsa brava y a tocar en espacios concebidos y practicados como salseros, así como a promover su trabajo a través de redes sociales y correo electrónico, estrategias también usadas por La Sucursal y El Bloque sólo que acompañadas, entre otras cosas, con un sitio Web que resume la obra y proyectos de ambas.

En cuanto a la discografía, cabe aclarar que más que comportarse como una fuente de ingresos directos, sirve para ganar visibilidad. Con lo cual los CDs se convierten en una especie de tarjeta de presentación, costosa dentro de la escena, con la que los músicos (en general), logran promover su trabajo a través de revistas, páginas Web, DJs, radio y televisión especializada, así como por medio del circuito de programadores artísticos de locales de salsa, conciertos públicos y privados del ámbito local, nacional e internacional, en los que figuran fiestas mayores de barrio, congresos de baile y festivales musicales¹³².

Esta labor de promoción, históricamente a cargo de quien asume el rol de manager, en La Sucursal, está a cargo de la directora de La Trifulca en quien recae en buena parte el éxito de La Sucu (2005 hasta parte de 2010 y 2011) y de *Areito* (2010-2013, ambos de origen catalán), por demás segunda fase en la que parecen también figurar *El Chelo* y varios de los integrantes de esta formación; mientras, en el caso del Bloque 53, es desempeñada por el actual director de esta agrupación. Esto último, una recurrencia en agrupaciones de salsa y otras músicas que de esta forma intentan hacer más rentable su labor, además en una época en la que la música se puede obtener gratuitamente de Internet, producir en estudios domésticos, requiriendo de nuevas estrategias de funcionamiento que se intensifican, cuando la creación pretende dejar de ser alternativa para ser competitiva.

¹³² En el año 2011 la producción de un disco de 1000 copias, cuyo proceso incluye grabación, edición, masterización, maquetación, así como su promoción local, nacional e internacional cuesta, aproximadamente, 10.000 euros.

En el marco de esta transición es clave la experiencia de *Joaco* como productor musical, lo que contribuye a que en tres años El Bloque publique tres discos, uno por año. Y en el caso de *El Chelo*, es clave la Asociación Cultural La Trifulca, que le llega a servir de soporte a la promoción y proyección de La Sucursal S.A, porque: “*Si queremos ser escuchados tenemos que generar nuestra plataforma; siempre supe que para crecer no solo basta con ser creador, sino que también se necesita ser creativo y dinámico socialmente. Podría decir que el objetivo a (sic) sido llevar proyectos de calidad desde el campo amateur al profesional*”¹³³.

Para apreciar esta transición, en sus inicios, esta asociación va generando diferentes propuestas siendo *La Salsera* la figura especializada en la realización de conciertos, programas radiofónicos y eventos alternativos sobre salsa brava¹³⁴. Entre estos últimos, cabe citar fiestas en espacios donde se puede escuchar y bailar esta música; una fallida que llama la atención de *Madame Kalalú*, cuando centra su búsqueda de salsa brava en Barcelona, es la anunciada virtualmente para octubre de 2009:

Atención Salseros!!! Este mensaje va dirigido a los rumberos de hierro, los desposeídos de la Salsa Brava, a los que gozan con Arsenio y se acarician con un agreste mambo de trombones, para el amante de la poesía y el soneo, para el que sabe que el “Maelo” de la Salsa se apellida Rivera y no Ruiz para aquellos que con el mono de la buena melodía están escondidos en el rincón oscuro de su cotidianidad. Para el que escucha con atención, para el que baila con afinque y como quiere, para el que ama la cultura de la salsa porque es la expresión musical urbana más sublime que ha parido este mundo. Para el que disfruta de la buena música, para el que quiere aprender y compartir conocimiento¹³⁵.

Si, si, si, rumbero esto es para ti, tenemos el gusto de informarles que Barcelona ya tiene “Antro” para ir a escuchar y bailar salsa clásica y golpe bravo los sábados, ¿qué? parece un sueño, cierto, pero no, es la purita realidad. La Salsera regresa para dar salsa brava en dosis cuádruples, sin amedre (sic)¹³⁶.

No obstante, al poco tiempo de la inauguración, de este “local”, la promoción desaparece del espacio virtual de *La Salsera*. Cuando se pregunta a algunos miembros de este colectivo lo que pasa, dicen que tienen problemas con el local donde se prevé la

¹³³ Entrevista a *El Chelo*, 11 de mayo de 2012.

¹³⁴ *La Salsera* es un proyecto de *BCN Salsa Crew* iniciado por *El Chelo*, *Jacoviche* y la ex manager de La Sucursal S.A, con el objetivo de investigar y dar a conocer la cultura musical latina y, especialmente, la salsa brava.

¹³⁵ En este sentido, Maelo es una forma de llamar a las personas que se llaman Ismael y la historia de la salsa cuenta con varios (Ismael Quintana y Miranda, entre otros). Maelo Rivera fue un cantante y *sonero* puertorriqueño exponente del folklore de su país y de la salsa brava, mientras, Maelo Ruiz es un conocido cantante de salsa erótica y romántica.

¹³⁶ Esta información es verificada días después de su publicación en la página de La Salsera (<http://bit.ly/1eLPPXi>, Consulta: 10/09/2009, actualmente no disponible).

apertura, pero que están trabajando para solucionarlo. Esto no ocurre. El proyecto, es sustituido por una programación puntual (2009) de evidentes negociaciones entre la nostalgia salsera brava y la moda de la salsa académica o bien entre la relevancia social de la salsa brava (representada a través de actuaciones de agrupaciones en directo) y de la escena académico bailable, cuya promoción se resume en lo siguiente:

[...] La Salsera regresa el próximo domingo 22 de noviembre en la Sala Apolo 2 para ofrecer una sesión cargada de “Salsa Brava”, melomanía, baile y Latin Beats. Una velada que contará con la selección musical de [DJ Jacoviche](#), conocido en la escena salsera de Barcelona como uno de los mayores entendidos en el género, y la actuación musical de [La Sucursal s.a.](#), la orquesta que se ha consolidado en los últimos años como referente de la salsa brava en Barcelona [...] Y además...especial bailadores!!! [Adrián y Anita](#), los campeones del mundo de Salsa se unen a La Salsera para impartir un Taller de apreciación musical con música en directo y acercar a los amantes del baile a la música ¹³⁷

Mediante esta sustitución de un “antro” a un evento salsero se puede apreciar la transición de lo alternativo a lo competitivo. Lo primero, empañado con ordenanzas municipales que dificultan la programación de locales de ocio nocturno, oferta por demás poco rentable; y lo segundo, favorecido por la atracción que globalmente produce la salsa impartida en academias de baile, al punto de contribuir con la realización de eventos con música en directo. Lo cual, aunque de forma menos frecuente y potente, en estos tiempos, es también una estrategia usada por El Bloque 53 en eventos como la presentación del vídeo de la canción “Te hace mover los pies”, que cuenta con una plantilla de baile de la academia Bailongu, así como el cierre de gira del Bloque 53 y presentación de la compañía de baile Seven Dance, ambos realizados en diciembre de 2011. Dicho de otro modo, y evocando a Ulf Hannerz (1988:220), “Lo interesante no es que la música sea vehículo de un imaginario (siempre lo ha sido), sino el hecho de que permita visualizar el proceso de globalización como conexión entre periferias a través de un centro [...] su centralidad como lugar privilegiado desde el que comprender los procesos de transformación cultural en marcha” (Cruces 2004: S/P).

En lo concerniente al tipo de evento, por el cual es sustituido el “antro”, cabe decir que éste es realizado en un espacio estrictamente pensado para conciertos, pero no por esto abierto a toda iniciativa. Con lo cual, esta transición hace pensar en el testimonio de una figura de la escena musical mestiza de Barcelona, y el siguiente: “La realidad es que no hay lugares para tocar, cada vez se endurecen más las normas contra los bares que fomentan la música y crear es muy difícil” [...] Sólo nos queda el Apolo, añade, y no es la solución a todos los problemas porque tocar allí le sale a cada banda

¹³⁷ Esta información es verificada días después de su publicación en la página de La Salsera (<http://bit.ly/1eLPPXi>, Consulta: 10/09/2009, actualmente no disponible).

por unos mil euros, y eso muchos grupos no pueden permitírselo” (Megale en Reino 2009).

En el ámbito salsero no todas las agrupaciones pueden permitirse ser competitivas, primero porque no hay suficiente mercado (local) y segundo, porque no todas gozan de la capacidad para ser mercadeables. Esto contribuye a que iniciativas que hacen parte de La Trifulca hayan generado un cierto posicionamiento dentro de la escena a través de una fórmula que combina la presencia de artistas locales y extranjeros, basada en el hecho que: “la música salsera que el mundo baila sigue todavía produciéndose principalmente en los países hispanos caribeños y en su diáspora neoyorkina¹³⁸” (Quintero 2009: 29).

Dentro de esta combinación existen diferentes productos y los siguientes: actuación de agrupación internacional, así como agrupación y DJ local, este último no anunciado (La 33, La Sucursal y *Jacoviche*, 2008); de agrupación nacional, figura internacional, así como agrupación, DJ y compañía de baile local (La Orquesta del Solar, Cheo Feliciano, La Sucursal, *Jacoviche* y la compañía Mytchical Mambo, 2009); de figuras internacionales, así como de agrupación y pareja de baile local (Frankie Vázquez y Papote Jiménez, La Sucursal y Adrián y Anita, 2011); y de figura internacional, así como DJ, pareja de baile y agrupaciones locales, una de éstas de latin jazz (Henry Fiol, *Jacoviche*, Adrián y Anita, La Sucursal y Adjazzentes, 2012), entre otras.

En los productos mencionadas se puede apreciar un nuevo ascenso empresarial de La Sucursal, que pasa de ser acompañante a la agrupación base de los invitados internacionales. Esta última una estrategia de rentabilidad común, aunque menos profesional, a la escena de las músicas latinas, y de otras músicas que optan por sustituir parte de la plantilla de músicos originales de la agrupación invitada por otros locales para abaratar costes de viaje, alojamiento, dietas, etc.

Otra forma de ascensión, recae en La Trifulca como organizadora de eventos y concretamente en la idea de incluir el jazz latino dentro de la gama de productos ofrecidos para “*darle más valor al apartado musical*”¹³⁹, lo cual se traduce en la realización de un mega concierto en el que esta asociación, entre otros organismos públicos y privados, apoya llamado *Salsa y Latin Jazz Barcelona* Festival (julio 2011), con la actuación de La Sucursal y de dos artistas internacionales: Chucho Valdés y Rubén Blades, en el pueblo español. La edición de este primer festival tiene como resultado un lleno total en un aforo de 5000 personas, sin mencionar que hay personas

¹³⁸ Véase el cuadro realizado, para esta misma bibliografía (p. 343), sobre la producción de discografía mercadeada como salsa en el año 2000, abarcando el período 1960 -2000.

¹³⁹ Entrevista virtual a *El Chelo*, 21 de mayo de 2012.

que se queda afuera. La acertada combinación de dos figuras potentes del jazz latino y la salsa, sienta un precedente en el producto que llega ofertar esta plataforma asociativa.

Así pues, conciertos de artistas internacionales mayoritaria y últimamente realizados por personajes pertenecientes a la escena de las músicas latinas en discotecas latinas, con todas las limitaciones de infraestructura (sonido, espacio, horarios, etc.), público y ambiente que eso supone, empiezan a ser organizados por *El Chelo* y su equipo. En esta especie de transición se produce una apuesta por escenarios especializados y propuestas que logran aglutinar a públicos y culturas de diferentes escenas salseras, así como a personas que les gusta el jazz latino y la salsa brava pero que normalmente no va a salsotecas, ni a discotecas latinas, en cambio, sí responde a conciertos de artistas internacionales realizados en espacios céntricos y concebidos para este fin, donde incluso la presencia infantil tiene cabida.



Figura 11: Niños asistentes a la 1ra. edición de Salsa y Latin Jazz Festival en el *Poble Espanyol*, 2011. Foto: Alba Marina González Smeja

En cuanto al apartado económico-laboral, La Trifulca, La Sucursal S.A., *Salsa y Latin Jazz Festival*, entre otras iniciativas actualmente inactivas, se convierten en especie de micro-empresas generadoras, a diferentes escalas, de empleo a personajes que integran la escena salsera local e internacional. Además, la mega meta es que Barcelona, a corto plazo, se convierta en: “*La Capital de la Salsa en Europa*”, lo cual se vincula al imaginario de “*Cali capital de la salsa*”, así como a la aspiración del *Chelo* de consagrarse como productor de eventos, entre los cuales cabe resaltar la segunda edición de Salsa y Latin Jazz (verano 2012), donde confluyen agrupaciones de músicos,

locales e internacionales, de salsa brava, salsa romántica, jazz latino, música cubana y nuevas tendencias de la música latina, conjuntamente con talleres y exhibiciones de baile. No obstante, esta forma de proyección territorial alude a la impronta de un poder que, en palabras de *Pablo Pueblo*: “*Está bien si se entiende que la escena salsera no la montan sólo ellos*”¹⁴⁰.

5.3 Más que bailar, escuchar: programaciones y actividad comercial

Cuando se hace alusión a la salsa, incluso a la brava, la atención o asociación recae en el baile, la fiesta y la música. Sin embargo, estas formas de expresión se acompañan de la escucha (discografía y radiofonía); el estudio aficionado (propio de coleccionistas, DJs, periodistas); y porque no también de experiencias que aluden a, una especie de sibaritismo comercial que hace posible, la creación y rentabilidad de bares salseros y latinos. En este recorrido, *Madame Kalalú* va visitando rincones de su memoria salsera, trayendo sensaciones, experiencias y referencias que permiten, esta vez, orientar el foco en quienes ejercen el papel de especies de gurús de la salsa y otras músicas que pueden evocar un cierto parentesco.

5.3.1 “Oye lo que te conviene”

*Hubo un jueves, cuando había presentación de música en vivo en Antilla, que ‘Paula C’ me dijo: “Hoy es el día de los sibaritas”. Mi amiga quería decir que el público de la sala cambiaba respecto a otros días de la semana. Los jueves había gente que iba especialmente a ver a la agrupación porque eran músicos, sabían de música o les gustaba la interacción que ésta generaba. Con el tiempo fui yo la que me dije: existen espacios aún más sibaritas y exclusivos para la salsa brava en Barcelona.*¹⁴¹

5.3.1.1 Encuentro de melómanos

La escucha sibarita se representa de variadas formas, una de éstas a través de encuentros de melómanos. De hecho esta programación amerita entrar en contacto con uno de ellos: *Peruchín*. Este personaje, es uno de los pocos que, de los mencionados hasta ahora, tiene una relación estrecha con la salsa que data de su lugar de origen: Colombia. Lo cual se le adjudica a su edad, al hecho de haber crecido dentro de una familia trabajadora y con una madre coleccionista que le hace crecer escuchando música

¹⁴⁰ Conversación informal y electrónica con *Pablo Pueblo*, 19 de marzo de 2012.

¹⁴¹ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 06 de diciembre de 2011.

cubana, puertorriqueña y luego salsa: *Desde allí comenzó mi dolor de cabeza con la salsa; luego me preocupé más por enterarme de donde venía e iba la música, los músicos, de leer las carátulas de los LP, de escuchar la radio porque antes tenía un carácter más cultural, no era pinchar música por pinchar, era saber el año de los discos, quien canta, etc.*¹⁴². Información que le impulsa a *Peruchín* a dedicar parte de su tiempo a la colección y a trabajar como DJ.

En el mismo año en que llega a Barcelona, y pese a que reconoce que le resulta difícil insertarse en la escena porque “*no sabe cómo va la cosa*¹⁴³”, entra en contacto con el dueño de un restaurante de comida colombiana que contribuye a la polivalencia de este espacio, un día del fin de semana, permitiendo que *Peruchín*, junto con otros colegas de Colombia y Ecuador, se reúna a escuchar salsa de modo parecido a como lo realizan coleccionistas y melómanos veteranos de ciudades como Cali y Caracas.

En cuanto al lugar, estos encuentros se llevan a cabo en el Eixample derecho a la altura de la Av. Diagonal y comienzan de la siguiente manera:

*Por motivo de su trabajo en el bar, ‘el paisa’ optó por dedicar el día viernes para pinchar salsa, exclusivamente, ante la imposibilidad que tenía para salir a disfrutar en otro sitio, esta situación la aproveché para reunirme con él y llevar algo de mi música y alternarnos durante la noche los temas a escuchar; de esa manera ampliábamos nuestro conocimiento y colección musical a través de intercambio de discos, luego le sugerí hacer el evento invitando a otros melómanos que estuvieran interesados en escuchar música que no fuera de línea comercial; él aceptó brindar el espacio por lo menos una vez al mes y así fue que nacieron estas reuniones. Algunas veces hemos parado por motivos de diversa índole, pero el espacio siempre ha estado ahí para cuando se ha requerido*¹⁴⁴.

No obstante, estos encuentros los promueve también en un bar de L’Hospitalet, en casas particulares de amigos y en la del propio *Peruchín*, quien insiste en la razón del vacío, es decir, en el hecho de que éstos surgen por “*la ausencia de locales donde se le diera cabida a los ritmos afro-latinos con verdadera identidad, música hecha por músicos para el disfrute y no para cumplir con exigencias de casas disqueras*”¹⁴⁵.

El hecho de no establecer concesiones discográficas contribuye a que los encuentros de melomanía se realicen en espacios pequeños y con escaso público,

¹⁴² Entrevista a *Peruchín*, 30 de agosto 2010.

¹⁴³ Entrevista a *Peruchín*, 30 de agosto 2010.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

básicamente de clase trabajadora, con poca o sin formación profesional, y adulta¹⁴⁶ (entre 40 y 60 años) respecto al de sesiones anteriores, que no sólo se conforma con escuchar e intercambiar música, sino que, en ocasiones, la acompaña con instrumentos de percusión menor como maracas, campanas y claves, dando pie a la evocación de episodios de trance, sobre todo, experimentados por personas procedentes de Colombia. Cabe decir que de todos los eventos que hacen parte de la escena de la salsa brava, éstos son los que más conexiones mantienen con la escena de las músicas latinas, en lo que a clase social se refiere.

Ahora bien, en la medida en que la población de clase media, origen latinoamericano, joven¹⁴⁷ (entre 20 y 30 años) y formada académicamente, crece en Barcelona, algunos de estos encuentros muestran signos de rejuvenecimiento, diversificando su público y prácticas como la bailable debido a la presencia minoritaria de melómanas y bailadoras atraídas por la curiosidad, oportunidad y, como dice La Trifulca en sus viejos tiempos, por “*el mono de la buena melodía*”. Además, estos encuentros optan por la vía de correo electrónico (los cuales pueden incluir texto, cartel y música en adjunto) para la difusión de una actividad que, desde hace algunos años, es promovida boca a boca, como algunas sesiones festivas actualmente inexistentes y mencionadas en el primer apartado de este capítulo.

¹⁴⁶ Esta definición de lo adulto y luego lo joven se deriva de diferencias encontradas en la configuración de la escena salsera.

¹⁴⁷ Entrevista a *Peruchín*, 30 de agosto 2010.



Figura 12: Encuentro de melómanos con presencia de mujeres y rejuvenecida, 2010.
Foto: Alba Marina González Smeja.

En el marco de esta apertura que, en cierta medida, le sirve de rito de iniciación a *Peruchín* como DJ en sesiones salseras promovidas por la nueva generación, uno de estos encuentros se realiza en el bar musical que tiene DJ *RadioBelemba* junto a su pareja, quien también, y entre otras cosas, llega a realizar sesiones muy informales y sibaritas de salsa en su local extinto de la Calle Blai de Poble Sec y que cede este espacio y programa junto a *Peruchín* el homenaje al cantante de origen puertorriqueño Pablo Lebrón, integrante de la agrupación neoyorquina Los Hermanos Lebrón, a pocos días de su muerte. Homenaje en que ambos pinchan y que lleva como título el nombre de uno de los temas de esta agrupación: “Sin negro no hay guaguancó” y tiene lugar el día 22 de julio de 2010.

De lo anterior cabe puntualizar tres cosas. La primera, *RadioBelemba* realiza sesiones salseras muy informales porque éstas suelen realizarse a puerta cerrada y a altas horas de la madrugada, no obstante, en el marco de la *Festa Major de Poble Sec* de 2010, este personaje tiene la oportunidad de auspiciar una *jam* salsera que se realiza al frente de su local el domingo 18 de julio; la segunda, la sesión del día 22 se retarda debido a que, por celebrarse las fiestas del barrio, el bar está lleno a las 22:00, hora en que se pauta el homenaje, *RadioBelemba* quiere evitar que el público (no salsero y mayoritario) se vaya; la tercera, el nombre de este encuentro se adecua a la temática

abordada, lo cual es una condición etimológica de los mismos, que se van adaptando a la ocasión. Mayormente, llevan el nombre de canciones, de esta forma terminan llamándose: *Buscando la melodía*, *El Menú*, *Guateque en el solar*, *En tiempo de clave*, *Los cueros me llaman* (homenaje a Manny Oquendo, percusionista), *Piano Fuerte* (homenaje a Eddie Palmieri), y así sucesivamente se va recreando un sibaritismo en el que *Peruchín* es pionero y abierto a compartir con personas de diferentes capitales culturales.

5.3.1.2 En sintonía: programas y emisoras de radios

Entre esos otros protagonistas y medios de difusión se encuentra *El Molestoso*, un personaje recurrente y referencia obligada de la salsa brava en Barcelona, con más de tres décadas en esta ciudad, proveniente de la ciudad de Bogotá y ferviente portavoz de la consigna: “*Salsa y placer hasta vencer*”. Su conexión con la salsa data de su lugar de origen, crece en medio de una familia colombiana, melómana con gusto por la música cubana y el tango; posteriormente y para siempre, es seducido por lo mucho de calle que hay en las letras de la salsa, así como por la potencia de su sonido urbano, sin que esto le haga exclusivista, ya que se confiesa amante de todas las músicas “*que estén bien sazonadas, que tengan rabia, ternura y orgullo*”¹⁴⁸.

Ahora bien, en Colombia y en comparación con *Peruchín*, ejerce su pasión salsera de forma más bien aficionada, su labor allí, antes de partir, es de director de una revista de información y análisis político: “Dossier. Cultura y sociedad Hoy”, oficio al que decide renunciar debido a la represión política, haciéndolo huir a Barcelona donde, entre otros, asume el cargo de jefe de prensa de Amnistía Internacional. Paralelamente, se va implicando en el “despertar de la movida latina de Barcelona” (Viana 2007: 20) lo cual, personalmente, se traduce en la visita a prácticamente todos los locales y sesiones salseras que van existiendo en esta ciudad, asiduidad que contribuye a que se convierta en un personaje de múltiples papeles en la escena; según sus propias palabras: “Yo soy un rumbero las 24 horas del día” y para sacarle provecho a mi rumba fundé: *El Manisero* (en Viana 2007:20).

El Manisero es una revista de música latina que dirige *El Molestoso* entre 1993 y 1995. En este proyecto lo acompañan varias amistades de Barcelona, que comparten su pasión y gusto musical, y que lo apoyan en la idea de hacer una revista con un criterio definido y ortodoxo:

¹⁴⁸ Esta información es verificada después de su publicación en un artículo de Sergio Santana para *Herencia Latina* (<http://bit.ly/1Eqr32>: Consulta 10/12/2013).

No hacíamos publrreportajes, la información no se podía comprar, ni las reseñas de los conciertos ni la de los discos. Eso era potestad editorial y era yo quien los decidía. El productor Ralph Mercado me dijo en una reunión que me daba un millón de pesetas por poner a Jerry Rivera en la portada y nos dimos el lujo de decirle que no, que él no tenía suficiente dinero para comprar nuestra portada¹⁴⁹. En la revista me podías comprar una publicidad para Caribe Mix pero también aparecía un artículo que Caribe Mix era una mierda, cosa que no sucede en ningún medio del mundo¹⁵⁰. Por eso era tan respetada (en Viana 2007: 20).

Sin duda esta revista se convierte en una importante referencia no sólo de la salsa brava sino de otras escenas como la cubana e incluso la latina, uno de esos pocos productos que logra aglutinar a públicos y productos de la macro escena salsera como también es el caso -a posteriori- de la revista *Salseros*, la salsoteca Antilla y, en cierta medida, la *Fira de Indians* (2004 – actualidad); mientras, en el plano personal, actúa como especie de rito de iniciación al *Molestoso* para combinar pasión y labor.

El Manisero se convirtió en mi lanzadera hacía varias cosas. A raíz de allí, me contrató la discográfica Better Music como director de “Música del Sol” la colección más atrevida y sandunguera de música latina que se ha hecho, con cerca de 150 discos de Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Nueva York...y antologías de los grandes músicos desde los años 40 hasta los 80. Gracias al Manisero me contrata la editorial Celeste de Madrid en 1999 para encargarme la autoría del libro “Salsa el orgullo del Barrio”. En fin, que al acabar la revista empecé a estar vinculado a todos los proyectos que tienen que ver con la salsa y música latina: Antilla, la revista Antilla News (fundada por Abili Roma), escribo para el Centro Virtual Cervantes del Instituto Cervantes, organizo festivales...etc. (en Viana 2007: 20).

En el marco de esta inmersión, y en el mes de julio de 1997, recibe una propuesta de Radio Ciutat de Badalona (RCB) para realizar un espacio de salsa y otras músicas latinas; según lo refiere el propio Molestoso, “*las malas lenguas*” le hacen saber a parte del personal de esta radio, que él es un especialista en la materia y que le apetece hacer un programa: “*las malas lenguas tenían razón*”¹⁵¹. En octubre de este mismo año se

¹⁴⁹ Ralph Mercado es un importante productor de la escena de las músicas latinas internacional que se dedica a la promoción de conciertos, artistas, creación del más importante sello discográfico de las décadas de 1980-1990: Ritmo Mundo Musical (RMM), así como una compañía de cine, discotecas y restaurantes. Información verificada años después en *Wikipedia* (<http://bit.ly/19m0C5e> Consulta: 10/11/2013).

¹⁵⁰ Caribe mix es una compilación discográfica sobre lo más comercial de las músicas latinas y hacen parte actualizada de esta escena en Barcelona.

¹⁵¹ Entrevista al *Molestoso*, 11 de mayo de 2012.

emite por primera vez *Picadillo*, programa de radio que funciona bajo la dirección, producción y locución del *Molestoso*, y que etimológicamente hace alusión a su concepto: mezcla de música latina erudita (son cubano, latin jazz, tango, boogaloo, salsa, entre otras), así como de fusiones que se editan globalmente y se sonorizan, según su creador, en este: “*contubernio sonoro de los polígamos y las polígamas del ritmo*”¹⁵². Asimismo, el nombre proviene también de un tema del timbalero Tito Puente que sirve de cortina original de este programa, emitido en RCB del mes de octubre a junio en diferentes horarios vespertinos por la 94.4 FM y, aproximadamente desde el año 2001, a través de la emisión en línea de la emisora, entre otros espacios en donde tiene cabida¹⁵³.

Picadillo incluye, eventualmente, entrevistas a músicos, otras figuras relacionadas con el gremio, así como de la escena artística de Barcelona, entre otras. Realiza homenaje a figuras de la música y otras artes, además de hacer mención de la actualidad política local y global, desde una marcada perspectiva crítica e ideológica. En este sentido, su creador demuestra que no puede desmarcarse de su pasado político: “Creo que sigo siendo una persona de izquierdas como lo fui en Colombia”¹⁵⁴.

En cuanto al público, buena parte es salsero (bravo) y a éste le habla *El Molestoso* de forma recurrente, advirtiendo de la oferta programática de la edición correspondiente. La audiencia está constituida por algunos de los personajes que frecuentan las sesiones salseras en sus diferentes variantes, los encuentros de melomanía, así como también de gente que hace más bien un uso íntimo y/o puntual de la salsa, convirtiéndose en una especie de micro-escena invisible e inter-generacional que, generalmente, cada sábado se conecta a la *Página Web* o a las ondas de Radio Ciutat de Badalona para recibir una elaborada selección musical que *El Molestoso* no sólo circunscribe al ámbito radiofónico. “He encausado mi trabajo y mi lucha por la vertiente musical y cultural. Pero no milito en la música comercial, en las tonterías que se le quieren vender a la gente como lo mejor de lo latino. Estoy vendiendo las expresiones más orgullosas, más bravas dentro de la música latina”¹⁵⁵.

De este modo, *El Molestoso* se desmarca de mucho del contenido que programan DJs, emisoras y discotecas latinas y complementa su gusto musical, con la promoción

152 Esta información es recurrentemente escuchada, leída y verificada a través de la página web de este programa: <http://bit.ly/1COA8sA> (Consulta: 10/12/2013).

153 Como Radio Gladys Palmera donde se emite desde 1999 hasta mediados de 2000 y luego vuelve a RCB. Desde mediados de 2011 a la actualidad, es suspendido, primero, a causa de problemas de salud de su creador, y segundo, debido a cambios en el personal y en la orientación política de la radio, quedando completamente fuera del aire.

154 Esta información es verificada después de su publicación en un artículo de Sergio Santana para *Herencia Latina* (<http://bit.ly/1EqoR32> Consulta 10/12/2013).

155 Esta información es verificada después de su publicación en la página de “Picadillo” (<http://bit.ly/1COA8sA>, Consulta: 10/12/2013).

de eventos artísticos, especialmente, de salsa brava y hasta de la realización de los propios. A final de la temporada llega a transmitir, en directo, desde la bahía de Badalona con la presencia de grupos musicales, políticos y del propio público de “Picadillo”, visibilizado para ésta y otras ocasiones. Por demás, un segmento reducido que actúa como una especie de familia seguidora de un programa dirigido, según su realizador, a:

“Radioescuchas que tengan los oídos limpios, el cerebro engrasado, las caderas finas y el paso bravo, a los que les gusta la llamada profunda del tambor sobre el asfalto, a los que no le temen al verbo frontal dirigido al amor, a la violencia, a la injusticia, al poder, a la familia, a la tradición, a los amigos y a los enemigos. En definitiva, a todos los románticos que están sobreviviendo en medio de tanta mediocridad e hipocresía”¹⁵⁶.

En lo referente a los contenidos de “Picadillo” y la trayectoria de su conductor, él mismo señala que este programa incluye una sección llamada La Hora Faniática que se inspira y nutre de temas remasterizados del sello Fania y viaja con *El Molestoso*. En el 2008 éste es llamado por su amiga, locutora e importante coleccionista de origen madrileño *Gladys Palmera*, para llevar temas empresariales como *productor manager* de su emisora *Radio Gladys Palmera* (89.5 FM), y decide convertir esta sección en un programa radiofónico. La idea se la presenta a un locutor de esta emisora, y uno de los promotores de la sesión festiva *Para mi gente* conocido como *La Pluma*, para que la lleve a cabo en calidad de director, productor y locutor, quien acepta y desde entonces, en diferentes horarios y vías de emisión¹⁵⁷, realiza “La Hora Faniática” personalizada bajo la siguiente sinopsis: “Fania es símbolo y sinónimo de la mejor salsa brava, y la memoria sonora de una época fascinante en la que la música del Caribe urbano se convirtió en leyenda. La Hora Faniática invita a sus oyentes a aproximarse a la historia de Fania como nunca antes se ha hecho. Un recorrido exhaustivo semanal a través de los álbumes, los personajes, las anécdotas, los secretos, los hitos y fracasos de un sello que marcó para siempre el devenir de la música latina urbana” (RGP 2009: 25).

En cuanto al devenir de esta música en la ciudad de Barcelona y en medios como la radio, se debe puntualizar que ésta básicamente depende de iniciativas públicas y privadas. “Picadillo” hace parte de una radio pública, mientras “La Hora Faniática” es transmitida por una radio privada con fines públicos o sibaritas, financiada más que por

¹⁵⁶ Esta información es verificada días después (<http://bit.ly/169LFYb>, Consulta 10/09/2009, actualmente no disponible) y encontrada, con ligeras variaciones, en el prólogo de Romero (2000). Ahora bien, sobre el estilo frontal y molesto de este personaje de la escena salsera de Barcelona véase, entre otras, la entrevista realizada por Viana (2007b).

¹⁵⁷ Los domingos de 21:00 a 22:00, y a través de la página web de la radio, los viernes de 22 a 23.00. Luego pasa a ser transmitida, sólo en este único horario debido a que Radio Gladys Palmera se convierte, exclusivamente, en una emisora en línea, lo que brinda la posibilidad de que este programa se pueda escuchar en *podcast* (también colgados en la página del sello Fania) y, recientemente, su única forma de escucha debido a que la radio abandona del todo su emisión en directo.

publicidad, por el capital de la dueña de la radio quien aboga por una sonoridad que: “Llega allá donde las palabras pierden su sentido” (Fierro 2009:2). Como parte de esta pérdida, o más bien demarcación, se debe decir que RGP empieza como una emisora latina y que termina siendo de *world music* o sonido global moderno¹⁵⁸; con relación a la dificultad de esta transición, *El Molestoso*, bajo su rol de *producer manager*:

En música y radio hay dos formas de triunfar; la fácil e intrascendente de la música desechable, y la difícil y trascendente de la música con nombre propio. En RGP hemos escogido el camino difícil, pero inmensamente satisfactorio de la música fresca, sin importar su procedencia, su etnia, su edad, su sexo. Por eso cuando nos preguntan por nuestro target [...] lo único que podemos decir, sin temor a equivocarnos, es que RGP es la emisora de las personas con un criterio musical formado y exigente, lo cual nos remite a personas cultas, curiosas, independientes, sin prejuicios, cosmopolitas, y al igual que la música, sin importar procedencia, su etnia, su edad o su sexo, sólo su vanidad auditiva (Romero: 2009:8).

Una vanidad y/o curiosidad, que alude a un sentido de lo estético que expresa repugnancia por la música fácil y que resulta, en mayor o menor medida, recurrente en personajes que hacen parte de la escena salsera brava, sobre todo en los que prestan especial atención en el ejercicio de la escucha con fines bailables y sin éstos.

5.3.1.3 Sibaritismo o intelectualidad salsera

A modo de epílogo sibarita, en lo que respecta a otras facetas en las que *El Molestoso* destaca hay que mencionar la participación de este personaje como periodista especializado e invitado a charlas salseras, situación que deviene después de la publicación de su libro. Una de estas participaciones data de comienzos de la década del 2000 y se realiza en el Centre Civic de Drasannes, ahora bien, no es sino hasta finales de esta década cuando la promoción, asistencia y repercusión de su “alegato” (Romero 2000: 9) se “multiplica”, siendo circunscrito en congresos de salsa (baile) y, sobre todo, en instituciones y grupos culturales interesados en darle otra voz a esta música; aludiendo, en cierta medida, a una interpelación presente en una de las reseñas del libro del *Molestoso*: “Bailas salsa, disfrutas con ella, sientes su magia en tu cuerpo ¿y no sabes de donde (sic) viene?” (Rguez 2009).

De este modo, *El Molestoso* junto a colegas, de nacionalidad venezolana y colombiana, que están al frente de la locución de programas de radio sobre música urbana y salsa, en emisoras públicas (ICAT FM) y alternativas (Radio Contrabanda),

¹⁵⁸ Sobre la historia de Radio Gladys Palmera véase el especial editado por la propia emisora (2009).

respectivamente, es contactado por personas a cargo de la programación cultural de Casa América de Catalunya para que participe en un ciclo de conferencias llamado “Música y literatura”, que cuenta con su monográfico salsero. En diciembre de 2011, la propuesta resulta unitaria, es decir, *El Molestoso* recibe la propuesta por esta misma institución para un evento similar al anterior, esta vez incluido en el ciclo *Afrodescendientes* (2011), que incluye la proyección del vídeo *Nuestra Cosa Latina* (en su nueva versión) más su intervención en una sesión denominada: “El día en que nació la salsa”, y que culmina con el concierto de Son de Layetana en la salsoteca Antilla.

Ahora bien, *El Molestoso* no sólo recibe propuestas del sector institucional sino también de colectivos que hacen promoción cultural con más autonomía; para el mes de junio de 2010, le llega la propuesta de un grupo de jóvenes colombianos que integran el grupo MomentosBCN y quienes, a través de la sección *Tertulia Cultural La Maceta*, realizan el evento titulado, por su principal invitado, “La Salsa, música para aristócratas”, conversatorio a cargo de *El Molestoso* que cuenta, además, con la sesión musical de una de las pocas DJ vinculadas a la escena salsera: *La Morocha*, así como con la música en directo de la agrupación, de origen colombiano, Adjazzentes. Esta actividad, se lleva a cabo en un espacio de arte múltiple y repite en el mes de julio, del siguiente año, con una tertulia sobre Rubén Blades: “Literatura en Clave” (2011), esta vez a cargo de *La Pluma*, también autor de varios libros sobre la salsa, y el coordinador de MomentosBCN; además, cuenta con la exhibición de una bailarina colombiana que tiene como invitado a un bailarín gitano-catalán, así como la sesión de DJ *Jacoviche*, en una velada que incluye una video-audición musical, baile festivo y el sorteo de una entrada para el concierto, veraniego, de Rubén Blades, Chucho Valdés y La Sucursal S.A, cortesía de: *Salsa y Latin Jazz Barcelona Festival*.



Figura 13: Tertulia salsera en Cincómonos espai d'art, 2011.
Foto: Alba Marina González Smeja.



Figura 14: Exhibición de baile en Cincómonos espai d'art, 2011.
Foto: Alba Marina González Smeja.

En estos espacios en los que actúan como principales protagonistas de la especie de ceremonial, periodistas y personajes de la locución, es decir, quienes obtienen una cierta legitimidad intelectual al contar con su propia producción y/o al tener participación en medios de comunicación, *El Molestoso*, colegas de afición y el propio público, reivindican el discurso de panlatinidad de la salsa brava, su capacidad literaria y contenido contestatario, tal y como se puede apreciar en el siguiente anuncio:

La Salsa, género de gran popularidad y cuyo origen se disputan Nueva York, Cuba y Puerto Rico, es todo un repertorio de canciones emblemáticas llenas de poesía e historias, de personajes y leyendas que hacen de sus letras auténticos himnos de combate y libertad¹⁵⁹.

Asimismo, otra de las cuestiones que se debaten es si la salsa es o no un género musical debido a su origen mestizo, innovador y transgresor; candente resulta también el desarrollo que tiene esta música, una expresión regional, originalmente con peso comercial en lo musical, que pasa a ser una expresión internacional, con peso comercial en el baile, no obstante, la percepción de lo comercial recae fundamentalmente en lo bailable. Esta situación trae consigo patrones de rechazo y resistencias de parte de muchos de los personajes de la escena salsera brava de hecho *El Molestoso*, en uno de estos debates, sentencia que la salsa académico bailable de exhibición no es salsa. Asimismo, y como reflejo también de vínculos históricos e interconexiones entre escenas, en uno de estos eventos se invita a un gitano catalán para que haga una exhibición con una colombiana; la forma que tiene esta minoría local de iniciarse en materia bailable es similar a la latinoamericana (pre-académica), lo cual actúa como reivindicación de un intercambio cultural que no contempla la adopción de formas académicos bailables (globales) y que se presenta como inédita al ser la primera vez que se ve a una persona gitana bailar de forma entrelazada, lo habitual es que lo hagan separadamente tal y como se menciona en el capítulo anterior¹⁶⁰.

A modo de conclusión, y en general, en este tipo de eventos gratuitos el discurso del *Molestoso* se hace hegemónico y en buena medida extrapolable, con y sin su presencia, a las sesiones festivas, a las formas cooperativas musicales, a los encuentros de melomanía, en los programas de radio, entre otros. En el caso concreto, de las conferencias y afines, la particularidad radica en que se trata de eventos básicamente, concebidos para hablar sobre salsa brava: “Una escritura que se baila” (Calzadilla 2003), no en balde, en las últimas conferencias se apela a una sección festivo bailable y, no en balde, muchas sesiones festivas apelan a anuncios en los que se advierte que están dirigidas a personas que conocen, musicalmente, esta expresión.

5.3.2 Ocio nocturno localizado: bares musicales

Si bien existen especie de gurús de la salsa brava que se inspiran en la pasión que les genera la escucha aguda de este estilo musical, sin que ésta emoción esté necesariamente permeada por fines lucrativos, existe otra tipología cuyo conocimiento

¹⁵⁹ Información verificada días después en la página del Consulado de Colombia (<http://bit.ly/1gDPHat>, Consulta: 29/05/12, actualmente no disponible).

¹⁶⁰ Y como puede apreciarse en los primeros segundos del siguiente video de una boda gitana: <http://bit.ly/1qH029v> (Consulta: 06/06/2014).

recae en la razón comercial. Concretamente, en la comercialización y localización de la salsa brava a través de espacios de ocio nocturno prestos más a la práctica de oír que a la de escuchar o bien a otro tipo de experiencia de lugar.

En este sentido y, concretamente, en el marco del extrañamiento que *Madame Kalalú* empieza a sentir por la salsa brava grabada o en versión “original”, cae en cuenta de la existencia de un cierto tipo de bares musicales de salsa, más no salas de baile. Para el año 2010, otros personajes de la escena le hablan de estos lugares advirtiéndole de sus ausencias. *Juana Peña*, de origen chileno, bailadora, melómana y compañera –temporal- de andanzas salseras de la *Madame*, le confirma la existencia de Shangó Latin Bar, señalándole: “ponen música muy comercial”¹⁶¹.

Shangó, como es conocido dentro de la escena, la única familiaridad que en ese momento le despierta a *Madame Kalalú*, es de orden etimológico, entre otras cosas, porque los Orishas de la santería cubana tienen una importante presencia en el cancionero salsero. Un día decide conocer este local junto con *Catalina la O*, otra compañera de andanzas salsero-temporales de la *Madame*, quien en ese momento imparte clases de baile, de modo que después de una de éstas se marchan a Shangó con parte del alumnado.

Este local se ubica en una calle pequeña, ciega y escondida del barrio Gòtic, en la que se visibilizan carteles con su nombre, oferta programática, así como parte de su carta de bebidas. En cuanto a las dimensiones, y como sucede en algunos apartamentos de Barcelona, se hace forzosamente de dos pisos; gracias a su altura, parte del espacio cuenta con un par de plantas que le hacen ganar lo que no tiene, amplitud. Cuando llegan, en la de abajo, está a punto de comenzar una clase de baile gratuita que dicta un chico proveniente de la Isla de San Andrés-Colombia; de hecho, varias personas asociadas laboralmente a este bar y que hacen parte de su público, son de esta nacionalidad. En el caso de la parte de arriba, ésta se reserva como sector de otros diálogos, no excluyentes al baile, pero con menos espacio.

La banda sonora, por su parte, contempla salsa brava grabada y otras músicas latinas con una orientación muy comercial (El Gran Combo de Puerto Rico, Juan Luis Guerra, Carlos Vives, etc.). *Peruchín*, otro conocedor de este local, comenta que no cuenta con un DJ residente y, por ende, de una colección respetable de música, esta proviene de algunos temas en mp3 o de lo que se consigue en *Youtube* y *Spotify*¹⁶² con lo cual, y de forma parecida al resto de los que cuentan con más suerte comercial, no goza

¹⁶¹ Conversación informal entre *Madame Kalalú* y *Juana Peña*, 02 de mayo de 2010.

¹⁶² Entrevista a *Peruchín*, 25 de junio de 2012.

de un criterio musical definido como el que suele prevalecer en los espacios alternativos y sibaritas¹⁶³.

En las pocas ocasiones en que *Madame Kalalú* visita este bar nunca encuentra a personajes conocidos, sino más bien un público que le resulta doblemente turista: de la escena y del territorio, por no hablar de una oferta músico-bailable y de coctelería ajena a la mayoría de las sesiones festivas por las que mucho tiempo obvia un local como Shangó, así como a otro vecino de la zona: El Rabipelao.

Uno de los primeros bares musicales que conoce *Madame Kalalú* a su llegada a Barcelona es El Rabipelao. El recuerdo de sus pocas visitas a este lugar es más por ser de personas de Venezuela que por salsero, de hecho su argumento conecta con parte de lo que dice alguno de sus dueños acerca del público: “*expatriados*”, en alusión a compatriotas que vienen a estudiar, trabajar o a vivir a Barcelona y que terminan visitándolo por necesidad, porque lo/as llevaro/an, entre otros.

A *Madame Kalalú* la llevan, y pese a que no recuerda cuándo, quién y cómo, tiempo después vuelve a visitarlo porque una amiga venezolana, llega a vender allí por encargo comida venezolana y le pide que la acompañe. El Rabipelao funciona como una coctelería-ronería, que también vende “tapas venezolanas”, y que es llevada por una sociedad de caraqueños, de clase media profesional y con ímpetu de emprendedores. Según uno de ellos, antes de buscar a alguien que los emplee, una vez deciden quedarse en Barcelona y medio en broma, les surge la idea de montar su propio bar por aquello de cómo son bebedores, “*vamos a crear nuestro propio lugar para hacerlo*”¹⁶⁴. De esta forma, lo que comienza como una especie de *broma*, avalada por el hecho de poseer pasaporte comunitario y de un capital disponible, termina convirtiéndose en un bar llamado El Rabipelao, en honor a un marsupial nativo de algunas regiones de América, de hábitos nocturnos y que sale a la noche a cazar, ubicado en el barrio Gòtic.

La banda sonora que acompaña a este local es salsa y músicas latinas grabadas, aunque también llegan a experimentar con música en vivo en pequeño formato, entre otras cosas, debido al espacio del que dispone. Este local ocupa las dimensiones de un

¹⁶³ No obstante, sí que llega a existir un local con estas características a cargo de un melómano y bailarín colombiano, y personaje representativo de la escena salsera brava durante los años 2000: *Carlitos Way*, quien se hace de un espacio dirigido básicamente a personajes de esta escena residentes en Barcelona. El bar se termina llamando Manteca, como el tema de Dizzy Gillespie, existe durante los años 2004-2005 como un local de salsa y latín jazz que llega a contar, ocasionalmente, con cuartetos de estas músicas, así como de música brasilera; funciona de miércoles a domingo de 18.00 a 03.00 en una calle poco transitada del barrio de Poble Sec. Bajo este selecto formato, y por demás en una época en la que todavía éste barrio no está de moda, este proyecto no da resultado, además, como funciona bajo una sociedad, su otro dueño tiene intenciones de convertirlo en un local colombiano, a partir de este momento *Carlitos* renuncia a la sociedad pero termina vinculado a otros locales de la escena de las músicas latinas porque, según él, es lo que da dinero.

¹⁶⁴ Entrevista a *El Comunicador*, 28 de mayo de 2012.

pasillo ancho, no cuenta con una pista de baile pero esto no es impedimento para que las personas que bailan, generalmente latinoamericanas, habiliten ocasionalmente un espacio desplazando mesas y sillas, siendo ésta una práctica que se prolonga en la segunda sede de este bar en El Raval (2011), llamado El Rabipelado Rawalistan, donde la oferta gastronómica se amplía debido a la existencia de espacio y otros recursos que posibilitan el servicio de cocina.

En cuanto al público ambas sedes contemplan más o menos el mismo, mayormente clase media profesional, de origen venezolano, latinoamericano, catalán y turista¹⁶⁵, éste último con un importante repunte en los últimos años, sobre todo, en el primer Rabipelado o Rabipelado Gótico. Pese que aquí *la Madame* va o coincide, entre otros, con músicos y otros personajes de la salsa brava El Rabipelao no hace parte de las rutas principales de esta escena, se comporta más bien como un destino complementario que se mueve entre la nostalgia y el exotismo, ofreciendo platos y bebidas venezolanas a quienes extrañan estos sabores, y a quienes se abren e incorporan nuevas degustaciones en sus *habitus*; en su conjunto, una clientela que muestra atracción por el buen gusto decorativo y el estilo, en general, de este tipo de locales especializados en propiciar el metaconsumo, o un metaconsumo distinto al generado en sesiones especializadas en la escucha, el baile y la instrumentación salsera.

Así pues, insistiendo en el tema de la complementariedad, y debido a las funciones concebidas para este espacio, otro de sus dueños afirma que funge como “predespacho”, es decir, como prerrequisito para jornadas rumberas más largas y amplias en lo que a oferta musical yailable se refiere. En el caso de los personajes de la salsa brava, esta complementariedad se basa más bien en el hecho de saber que existe un lugar, abierto de lunes a lunes desde la noche hasta la madrugada, donde se puede oír algo de salsa, y otras músicas latinas eruditas, sin que esto pueda sustituir el rol principal que representan los escenarios que autogeneran o el resto de las sesiones mencionadas hasta hora, sin lugar ni rentabilidad fija.

He aquí, entonces, una de las cuestiones distintivas de esta especie de vertiente sibirita comercial de la escena salsera brava: ¿quiénes la gestionan, músicos, DJs u otros personajes representativos? Los bares salseros y latinos están a cargo de personajes que sienten atracción por estas músicas, pero a los que *Madame Kalalú* no ve o reconoce nunca en una sesión festiva, en un encuentro de melómanos o en una actuación musical de un grupo local. Aunque es probable que en algún momento, los dueños de estos locales hayan ido a algún evento especial y aglutinante, tipo el

¹⁶⁵ Un aspecto que denota esta presencia son carteles en las puertas, de éste y otros bares como El Bombón, en castellano y en inglés con avisos indicando que no se puede fumar o con las ofertas de bebida y comida.

concierto de Chucho Valdés y Rubén Blades, esto no se comporta como regla general, entre otras cosas, porque los horarios coinciden.

De este modo, los bares musicales adquieren más bien el rol de espacio temporal, unidireccional, para algunos personajes de la escena brava, tiempo que aumenta en la medida que promotores de la misma son programados, tal es el caso de *Timber* y del más nuevo de estos locales: El Bombón. La llegada de *Timber* a Barcelona se produce más o menos en la misma época en la que apertura el también llamado Bombombar (2010), local que al ser el más especializado, de los mencionados hasta hora, en salsa brava genera la visita curiosa de algunos personajes de esta escena, entre ellos *Timber* quien termina siendo programado, eventualmente, como DJ e incluso como profesor de baile “*Pero no de academia*”¹⁶⁶. De esta forma, trae consigo a otros personajes y *habitus* de la escena a este local que por demás no cuenta con suficiente espacio para bailar, éste se improvisa, se adapta y, en cierta medida, se complementa de otros atractivos que ofrece este exquisito Bombón.

A cargo de una sociedad venezolana, vinculada a otros espacios de ocio nocturno, y que termina convirtiéndolo en una coctelería salsera y latina con venta de comida venezolana e internacional tipo *gourmet*,¹⁶⁷ el Bombón se hace de una sugerente decoración y presentación de sus productos. El estilo evoca lo retro a través del color de las paredes, de las figuras de los tapices, de un televisor modelo años 1980; de mesas con ilustraciones de carátulas de LPS de salsa; en las paredes, hay modernos cuadros con el rostro de algunas estrellas de la Fania; por no hablar de artilugios que evocan el entorno mágico religioso venezolano. Las bebidas llevan nombres alusivos a temas salseros¹⁶⁸, y la carta pareciera emular un periódico de ayer, por demás tema conocido en la voz del cantante Héctor Lavoe, en el que aparecen imágenes de revistas y otros impresos emblemáticos del gran público o público de masas venezolano y latinoamericano.

Ahora bien, este sentido de lo estético se asocia a un proceso de mercantilización de la nostalgia que tiene mayor acogida en personajes pasivos, o incluso externos de la escena salsera brava, que en los activos. Esto se puede apreciar en el hecho que, de forma general, el público es muy parecido al del Rabipelado, siendo ocasionales las sesiones de DJ de *Timber* y de nuevos personajes, así como la presencia de amistades de

¹⁶⁶ Información verificada días después en una invitación de *Timber* a través de *Facebook* (<http://on.fb.me/18glV63> Consulta: 31/12/12).

¹⁶⁷ *Sándwiches* de queso de cabra, nueces, miel y mostaza; tostadas de *mozzarella*, champiñones, rúcula; para untar: queso *brief* fundido con papelón.

¹⁶⁸ “El Negro Bombón”: Vodka negro, menta, lima, soda y azúcar; “Rompe Saragüey”: ron blanco, zumo de manzana, canela, lima y menta; “Pedro Navaja”: whisky, zumo de lima-limón y grosella, entre otros.

la *Madame* que cantan y piden canciones para sorpresa de uno de los camareros de este bar, acostumbrado a clientes con más ingresos y menos cultura salsera.

La clientela del Bombón es fundamentalmente eso, la clientela. Éste y otros bares musicales funcionan, estrictamente, como negocios, espacios de ocio nocturno como muchos emblemáticos de la Barcelona gentrificada y que tienen como marca distintiva y comercial el hecho de especializarse en música, gastronomía, decoración y público latino o con atracción por lo latino, generando prácticas asociadas más a la competencia comercial que a la musical y bailable. Sobre este respecto llama la atención como el Rabipelao Rawalistan, o segundo Rabipelao, se ubica a pocos metros del Bombón, y como este último, y según uno de sus camareros por temas de ruido, cambia de ubicación (2013) y lo hace a la misma calle del Rabipelao Gótico, el cual cuenta con su tercer local (Gràcia 2014). Esto sin mencionar que los dos comparten, prácticamente, el mismo horario, así como algunas ofertas en bebida y comida que ambos publicitan en sus respectivas páginas de *Facebook*, medio que junto a otros de tipo virtual, y asociados a la actividad turística barcelonesa, le sirven a estos espacios para mercadearse y posicionarse.

Así pues, el uso que de estos bares hacen quienes forman parte activa de la escena salsera brava, se reitera como complementario porque, en primer lugar, la mayoría de éstos no son exclusivamente salseros, es decir, incluyen en su banda sonora otro tipo de géneros musicales; en segundo lugar, debido al hecho que estos locales son bares, con lo cual tienen restringido el volumen de la música y el espacio para el baile, factores indispensables para la salsa brava al poseer esta música una importante función bailable; en tercer lugar, ya que los precios de bebida y comida hace que estos lugares sean menos asequibles respecto a sesiones festivas organizadas por personajes de la vertiente alternativa.

A modo de resumen, esta forma en la que las afinidades electivas entran en escena también alude a la manera como el público salsero bravo y, micro empresarios de la salsa brava y otras músicas latinas practican su experiencia de lugar; el público valorando más la escucha musical grabada, en vivo, bailable y sibarita; y el personal emprendedor, exacerbando el imaginario de lo latino, nutriéndolo de evocaciones decorativas, gastronómicas y etnicitarias.

5.4 Enseñar académicamente lo aprendido en la calle: tres casos

En todos los escenarios o experiencias presentadas hasta ahora, el baile se encuentra más o menos presente. Ahora bien, centrando el protagonismo en esta práctica, resulta interesante mencionar algo un tanto inadvertido, y concretamente, una especie de pedagogía alternativa, respecto a la enseñanza global del casino y la línea,

que reivindica, de manera un tanto “contradictoria” la condición del cuerpo bailador por encima a la del cuerpo bailarín.

La enseñanza alternativa se basa en el método particular de un profesorado, adiestrado informalmente en la materia, que coincide en valorizar la importancia de la armonía rítmica, el placer del baile y de la salsa como expresión social, económica y política del Caribe hispano. La transmisión de conocimiento se corresponde a los intereses poco convencionales de profesorado y, en algunos casos, de aprendices con deseos de promover y aprender, respectivamente, de forma parecida a como se inician algunas personas latinoamericanas en materia bailable, sin escuelas formales¹⁶⁹, ni rigurosas coreografías, sino bajo preceptos musicales y sociales, al punto que esta manera de hacer música, se hace también, una manera de bailarla.

Dentro de ésta micro escena, la experiencia de *Madame Kalalú* se antoja necesaria aunque ella considera que quizás no debiera dársele tanto protagonismo. No obstante, es su participación en esta práctica la que hace advertir otras experiencias similares que denotan la existencia de un fenómeno del que, incluso, muchos personajes de la escena salsera brava, carecen de conocimiento. Quizás, esto último se retroalimenta del hecho que en tiempos de globalización salsera, la música y el baile parecieran haberse divorciado haciéndolos ir a cada uno por su lado. Así pues, este apartado alude a tres casos, o uniones, que representan una especie de reconciliación o más bien a un amor que tiene mucho en su contra.

5.4.1 Bailando al son del Caribe

Pese a que se habla mucho de ella, poco se sabe de *Madame Kalalú*. Resulta, entonces, oportuno decir que su atracción por la salsa brava se presenta un poco tardía, tiempos en que adquiere la mayoría de edad y en los que las letras y el potencial rítmico de esta música le provocan una especie de punto de inflexión, en tanto, a la que tiene mayor acceso durante el bachillerato, por su edad y situación social, es a la salsa erótica y romántica. Esto sin mencionar que la dedicación a otros amores le hace aniquilar, por muchos años, su pasión por el baile; de esta forma, su incursión en la salsa brava se constituye como una especie de liberación, e intenta recuperar el tiempo explorando, también, en otras escenas salseras en Caracas, y sobre todo, en Barcelona, esta última

¹⁶⁹ En el Caribe, el hecho de aprender a bailar en escuelas de bailes es relativamente reciente, anteriormente a esta especie de moda, prevalece un tipo de aprendizaje espontáneo que, no obstante, hace que muchas personas de esta región sean capaces: “de bailar cumbia, cha-cha-chá, son y esto es posible, en gran medida, gracias a la salsa, ya que ella ha sintetizado en su estructura buena parte de las formas musicales del Caribe y, así mismo, su baile también ha condensado la manera de bailar de la mayoría de ellos, por lo que ha dotado al bailador de un amplio repertorio coreográfico que le permite enfrentar cualquier otro género bailable” (Calzadilla 1999:63).

ciudad a la que llega para hacer estudios de tercer ciclo, no obstante confiesa: “*En realidad lo que quería era bailar*”¹⁷⁰.

Al poco tiempo de su llegada, además de sentir extrañamiento por la salsa brava, se ve en la necesidad de impartir clases de baile y lo hace acudiendo, a modo de *dèjà vu*, a técnicas que tienden a reivindicar su formación de origen. Es así como surge: *Bailando al son del Caribe*, taller con el que la *Madame* inicia formalmente su rol como profesora de baile y concretamente de bailes caribeños (estilos que ella misma aprende antes de la salsa, es decir, que le sirven como especie de formación base para la dificultad salsera) enseñanza impartida de forma intensiva (verano de 2002) en el Centre Civic Cotxeres Borrell.

Este taller, al que tiene acceso a través de personas vinculadas a la Asociación Intercultural Latinoamericana Dosmundosmil que laboran también en *Cotxeres Borrell*, funge como prueba piloto para los siguientes talleres que la *Madame* sigue dictando en este centre civic hasta finales del año 2004, y al que, a petición, del alumnado, tiene que incorporar uno específicamente de salsa¹⁷¹. A modo de ilustración de la demanda salsera, *Comadrita*, venezolana, cantante, animadora y profesora de baile en locales nocturnos, para esta misma época, comenta: “*Hay una especie de furor, una especie de obsesión por aprender a bailar salsa, por saber lo que es la salsa, por dominar el ritmo, así yo no lo sepa bailar, así haga el ridículo pero yo necesito aprender unos pasos de salsa*”¹⁷².

Sin embargo, los pasos de salsa, así como de merengue, bachata, entre otros impartidos por *Madame Kalalú* son un poco particulares. Los talleres cuentan con información teórico - práctica suministrada, tanto por la profesora, como por personas invitadas programadas o espontáneas. Las programadas, personas que bailan (son, salsa, vallenato, cumbia y MPB) y que son intérpretes musicales, y a quienes la *Madame* invita para que hablen o enseñen sobre el baile u oficio que desempeñan; y las espontáneas, transeúntes, en concreto unas chicas dominicanas que pasan por la calle, una tarde veraniega del año 2003, se asoman por la ventana del aula, la *Madame* les pregunta si bailan y las invita a que enseñen los pasos básicos de la bachata (músicaailable oriunda de la República Dominicana).

Como parte también del programa, *Madame Kalalú* suele sustituir la última sesión por una salida a un local a bailar o por una fiesta realizada en el aula de clases

¹⁷⁰ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 07 de agosto de 2009.

¹⁷¹ Asimismo, la actividad como profesora del centro se ve cumplimentada como profesora de baile itinerante de Dosmundosmil (Asociación dedicada a fomentar el diálogo intercultural entre América Latina y Cataluña), profesora particular y creadora de su propio espectáculo de enseñanzaailable llamado *Ritmos caribeños: recorrido histórico, musical yailable*.

¹⁷² Entrevista a *Comadrita*, 30 de agosto de 2004.

donde incita a que la gente baile espontáneamente, además invita a algunas amistades y hace que cada quien lleve algo de beber y comer para compartir y simular una fiesta caribeña. La *Madame* busca que las personas, bailando, aprehendan el contexto histórico, social y cultural del baile interpretado o bien que vivan una especie de “*teatro dentro del teatro*” (Pallini 2011), arte por el que siente atracción y de lo cual deja importantes evidencias en el siguiente capítulo.

En lo referente al público éste es diverso en motivación y nacionalidad. Sobre la motivación, están las personas que habitan la zona y que buscan distraerse con una actividad lúdica; existen también quienes quieren aprender algunos pasos de salsa para salir a bailar; y las que incluso quieren especializarse en la materia. Sobre los orígenes, en su mayoría son catalanas, y en su minoría procedente de Latinoamérica y Europa, de clase media trabajadora, estudiante y, mayormente, de sexo femenino. Esto último una constante y significativa, tanto en talleres de baile alternativos como globales, tal es el caso de la salsoteca Antilla donde es común escuchar, al inicio de las clases, comentarios del profesorado como los siguientes: “*Faltan hombres; por favor envíame algunos que estén en la sala desocupados; que vengan hombres y mujeres que quieran aprender como hombres*”¹⁷³, comentario que a su vez alude al lenguaje kinésico de este baile.

En cuanto al método, *Madame Kalalú* es una profesora un tanto atípica. El hecho que en Caracas hubiese tenido la oportunidad de ejercer este rol, para otras enseñanzas, le permite manejar algunas herramientas pedagógicas que aplica a la enseñanza del baile. Pero de bailes que aprende, fundamentalmente, de modo informal, con lo cual el método empleado es una especie de combinación entre la academia y la calle. Del contexto académico universitario y secundario, *Madame Kalalú* aprende la importancia de contextualizar formas y contenidos programáticos, así como la importancia de tomar en cuenta la heterogeneidad del alumnado, de considerar que no existen las mismas capacidades e inquietudes y que la toma de conciencia integrada de estos aspectos favorece el empleo de un método de enseñanza personal y efectivo.

Por su parte, la calle le enseña que el conocimiento se produce de forma no sistemática, que obedece más a oportunidades que a programaciones y que si el objetivo es aprender a bailar, primero hay que aprender a escuchar, a reconocer las músicas y luego intentar interpretarlas con los movimientos que demarcan su baile. La calle también le enseña la importancia de las letras y la instrumentación musical en el baile, que no todas las canciones por más que sean del género que gusta son apetecibles de bailar, que esto depende del efecto que los estímulos líricos y rítmicos provoquen en

¹⁷³ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 07 de agosto de 2009.

cada cuerpo según su propia sensibilidad, experiencia, estado de ánimo o bien de vulnerabilidad a un cierto tipo de desdoblamiento.

Esta pedagogía particularmente integrada legitima lo que años anteriores *Adoración*, uno de los primeros profesores de salsa en Barcelona, confiesa sobre el método prevaleciente (en personas de otras nacionalidades y motivaciones) en una entrevista realizada para la revista *El Manisero*:

Hay algunos profesores que son excelentes bailarines, pero como profesores resultan mediocres, pues no tienen un método pedagógico apropiado y lo que hacen es desenseñar. Me explico: le enseñan a la gente a mover los pies, pero les arrancan el ritmo del cuerpo, y eso para la Salsa es gravísimo. En la Salsa no basta con llevar el ritmo con los pies, hay que involucrar todo el cuerpo, hay que respetar el espacio, el tiempo y a los otros bailadores, hay que emplear la vista, el tacto, el oído y el corazón. Es un baile comprometido y con muchas consecuencias vitales (en Romero 1993: 34).

Consecuencias vitales más no lo suficientemente rentables. En el caso de *Madame Kalalú*, para intentar “vender” su método o bien para que su posible alumnado sepa lo que va a encontrar en sus clases, elabora una presentación de la cual se cita la sinopsis (mimeografiada) correspondiente al taller de ritmos caribeños que imparte, a finales de 2002, en el Centre Civic Cotxeres Borrell:

El objetivo principal de este taller es la difusión de la cultura caribeña a través de la música y de sus danzas, es decir, más que enseñar vueltas, giros y acrobacias se trata de que ustedes puedan conocer aspectos de la sociedad caribeña danzando. Para ello será necesario que le presten atención a la música y a la letra de las canciones, esto les permitirá establecer diferencias en cada uno de los ritmos bailados, apreciando a su vez el significado que tienen los mismos para aquellos que hemos nacido y crecido en el Caribe, de allí que tengamos particulares maneras de bailar y sentir la música.

Con éste y otros textos, se puede intuir que a través de la enseñanza bailable lo que *Madame Kalalú* intenta transmitirle a su alumnado son aspectos inherentes a su doble dislocación, experimentada desde su situación espacial (caraqueña en Barcelona) y bailable (enseñar salsa brava en un aula). Y pese a que siempre cuenta con alumnado interesado en su discurso oral, nunca puede traspasar las fronteras de los centros cívicos y de los eventos culturales y políticos. Para algunos profesores de baile consagrados pública y comercialmente, el paso por centros sociales y afines funge como ritos de iniciación para luego acceder a espacios de trabajo de mayor reconocimiento y rentabilidad. Ella, en cambio, no logra hacer eficaz su metodología de baile al ámbito nocturno, donde se perciben más ingresos a expensas, entre otras cosas, de la libertad de

cátedra. Ella, no puede ocultar su ambigüedad laboral y académica, el hecho de que estuviese formada para otras disciplinas, así como que su cuerpo estuviese adiestrado para bailes prestos a otros controles.

Además, como *Madame Kalalú* logra estabilizar, precariamente, su situación económica a través de otros medios, esto retroalimenta el hecho de que pierda las ganas de enseñar a bailar y que le aumenten las de participar de otras formas, mayormente como periodista (locución, reportajes, promoción, producción, etc.), en la escena salsera, musical y artística de Barcelona y Caracas, entre otros ámbitos en los que se implica obteniendo, en el mejor de los casos, de menos ingresos o equiparables que dando clases¹⁷⁴. Todo esto hace que su fin como profesora esté prescrito; lo mismo le ocurre a *Adoración*, con la diferencia que su atracción por el baile, cuenta con una plataforma económica que no se ve afectada al abandonar su enseñanza.



Figura 15: Sesión de “Escucha Afro-latina” a cargo de *Joaco* y *Madame Kalalú* en Espai Jove Boca Nord, 2009. Foto: Alba Marina González Smeja.

Por último, hay que decir que el alumnado salsero en Barcelona no se basta de contenido alternativo. Además, el oficio pedagógico requiere de constancia, dedicación

¹⁷⁴ Específicamente, y de modo resumido, esta implicación incluye la producción de varios monográficos sobre música venezolana en el programa “Picadillo” (2004, 2005, 2006) y de dos monográficos salseros para el programa “Nómadasintópico” de Radio Contrabanda (2011); de la producción y colaboración en eventos músico-bailables de la *salsoteca* Antilla (2002-2004, 2011), así como de la escritura de algunos artículos en su revista (2001, 2003); de la organización, promoción y presentación de dos máster clases como sesiones de “Escucha Afrolatina” (2009); de la difusión de una agenda mensual de eventos salseros y de su inclusión en el posterior blog que crea: *Alba Conecta* (2011-2012), donde también, y entre otras cosas, difunde su rol como DJ; y en Caracas, coordinando de forma adjunta el catálogo discográfico *Venezuela Demo* (2005).

y perseverancia, sobre todo, cuando se enseña algo que no es precisamente lo que más vende y cuando cada vez existen más personas dispuestas a enseñar lo más y menos convencional de la salsa y otras músicas gestadas al son del Caribe, de su cultura como “expresividad, comunicación y elaboración estética” (Quintero 2009: 13).

5.4.2 Salsa Candela

Años después de la experiencia Bailando al son del Caribe, es la pareja compuesta por “*Rubén Blades*”, de origen argentino, y “*Celina González*”, de origen colombiano, quienes entran en la micro escena pedagógica. Ambos personajes formados en artes visuales y quienes, después de cuatro años impartiendo talleres juntos, se ven obligados a realizar otras labores debido al déficit de empleo que se genera en Barcelona en éste y otros ámbitos artísticos. Es así como deciden unir destrezas bailables y docentes, dando origen, entre otros talleres (Arte y Baile-terapia, Danza, etc.), a la escuela de baile itinerante Salsa Candela teniendo básicamente como destino centros culturales, sociales, educativos y nocturnos.

Concretamente, esta especie de viaje salsero bailable comienza en el 2008 en Recursos de Animación Intercultural (RAI), un centro de expresión artística ubicado en el barrio del Born. Específicamente, quien comienza a impartir clases es “*Celina*”, sólo que la colaboración que le presta “*Rubén*” como ayudante, sustituto, etc., hace que éste termine yendo a sus clases y aprenda el método de aquella, quien por demás, tiene en su haber otras experiencias como profesora de baile.

A mediados de 2009 reciben la propuesta de una sala de ocio nocturno que también programa a DJ *Timber*, agrupaciones como 8 punto G, Adjazzentes, entre otros, para que impartan clases en este espacio, en el que termina sólo “*Rubén*” haciéndose cargo, mientras “*Celina*”, acude a la solicitud de clases de baile del Centre Civic Sant Agustí (en el Born). Asimismo, esta pareja de profesores ofrece clases particulares (adaptadas a las necesidades y tiempo del alumnado), así como clases y animaciones para bodas y otros eventos¹⁷⁵, incluidos aquellos que abarcan diferentes bailes del Caribe hispano y que se dirigen a infantes de origen extranjero y personas de la tercera edad.

En cuanto al formato, las clases que ofrecen son mínimo de dos horas. Con la experiencia se dan cuenta que es el tiempo requerido para ofrecer la información necesaria. Sobre el público, las personas que les solicitan las clases, así como sus nacionalidades, son muy variadas: “*Hay personas que les cuesta mucho y hay otras que logran despertar la pasión por el baile, continúan y llegan a sentir bien la escénica del*

¹⁷⁵ Clases que son publicitadas en un *blog* activo especialmente para ello que incluye la dirección Web de una radio colombiana de salsa.

baile y de la salsa particularmente. Ritmo complejo para los que nunca bailaron o no nacieron con esa cultura”¹⁷⁶. Respecto a los orígenes, la gran mayoría es de Europa y América, siendo en el verano cuando hay mayor variedad.

En cuanto al método, y utilizándose el concepto de bailarín como bailarador, éste consiste en comenzar enseñando: *“Pasos básicos, desde el principio explicamos que el bailarín es un músico más, que toca con el cuerpo y los pies”*¹⁷⁷. Y al revés, el músico es un bailarín, tal como se le adjudica esta condición, metafóricamente hablando, a Maelo (Rivera) quien: *“Soneaba como si estuviera bailando o repiqueando el tambor subidor en diálogo con la expresividad coreográfica”* (Quintero 2009:28). Ahora, retomando a *“Rubén”* y *“Celina”* ellos ponen mucho énfasis en la transmisión de códigos kinésicos y proxémicos, es decir, en *“estar receptivos, sentir a la otra persona, la postura, la mirada, la sensibilidad en los brazos, el eje de la pareja, en fin, en la comunicación porque el baile es comunicación”*¹⁷⁸.

Una comunicación que estrictamente desde el punto de vista kinésico y androcéntrico da paso a reflexiones de género: *“Las chicas no estamos para dar vueltas na´ más y brillantar el suelo de la pista, mientras el macho saca pecho...”*¹⁷⁹. Con este argumento, *“Celina”* alude a nuevos roles que re-significan una escena históricamente dirigida por hombres, en el que éste cumple el rol de poseer y la mujer de ser poseída, de lo cual también se dejan evidencias en el sub-apartado anterior.

En cuanto al estilo, no tienen una definición exacta pero si tuvieran que definir o etiquetar su enseñanza, ésta favorece la improvisación, la expresión personal, el complejo concepto africanista de policentrismo/ritmo (Renta 2008), al reconocer que imparten la salsa desde *“la pasión, desde el sentimiento y nos remitimos al siguiente texto, colgado en nuestro blog”*¹⁸⁰:

La salsa es un género musical que nace 2 veces:

¡La 1ra de la mano de los músicos, y la 2da de los pies de los bailarines!

En nuestras clases aprenderás a bailar Salsa con el espíritu salsero; o sea: armonía rítmica, pasos y figuras, pero siempre respetando la música, aquí nada de baile-Plantilla. También bailaremos Bachata y Merengue, en proporción a lo que desee profundizar el grupo.

La Salsa nace cómo una rica cocción sazónada por varios estilos musicales afrodescendientes de América, principalmente de la región Caribeña. Estos estilos se han mezclado

¹⁷⁶ Entrevista a *“Rubén Blades”*, 20 de agosto de 2010.

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ *Ibíd.* Entrevista a *“Rubén Blades”*, 20 de agosto de 2010.

¹⁷⁹ Entrevista a *“Celina González”*, 20 de agosto de 2010.

¹⁸⁰ Entrevista a *“Rubén Blades”*, 20 de agosto de 2010.

como forma de unidad y persistencia cultural en situaciones de migración, tal como la Salsa cocinada en Nueva York por los migrantes de diversos países caribeños.

La salsa es una música vital y esencialmente popular, bailarla es también sentirla, con todas las vivencias humanas que conlleva: su alegría es la réplica a las adversidades históricas y sociales, tales como la deportación y esclavitud de los africanos, las vivencias de una América mestiza y popular, y también las vivencias de los migrantes. Como expresión popular y crónica social musical, está en constante enriquecimiento¹⁸¹.

Ésta información, además, les resulta oportuna no sólo como especie de tarjeta de presentación, sino como parte del proceso de enseñanza, en tanto la mayoría de las personas, de origen europeo, que reciben los talleres de “Rubén” y “Celina”, no conocen prácticamente nada de la salsa en los inicios del curso. Son clases de cero, en las que se procura explicar los orígenes de esta música y motivar la escucha salsera, ya que: *“Trabajamos la armonía entre la música y el baile, y eso es más complicado para que lo comprendan, pues en general hay ansiedad por aprender rápido y hacer las figuras matemáticamente bien aunque no haya ritmo y sabor”*¹⁸²; o bien aunque no se tenga en el haber corporal una inserción “precoz”, constante y originaria en la práctica bailable no profesionalizada, apreciable en el próximo relato con una fuerte alusión religiosa y metafórica, autoría de un salsero nacido e iniciado, como tal, en alguna ciudad Latinoamericana:

Las pistas de baile, especie de arena movediza de la que nunca quería salir, excepto para tomar un poco de aire, se convirtieron en mi hábitat permanente. Mis piernas, cercenadas cada vez que terminaba de bailar una canción, mágicamente volvían a nacer y se hacían fuertes. Crecían y se reproducían. Mutilado y gravemente herido, nunca desmayé. Mi corazón, músculo agradecido. Se abría para beber tan maravilloso veneno. Me contaminé y por mis venas corrió placido y libre el virus prodigioso del ritmo. Los médicos me diagnosticaron escrofulosis crónica. No me importo.

Asistí a cuanto concierto hubo. Me incrusté horas enteras en ese negro acetato al que obligaba a girar sin descanso. Sus notas eran misiles sonoros que salían retando a las leyes centrípetas y perforaban mi piel. Todo mi cuerpo se convirtió en un tamiz, agujerado por tanta artillería rítmica, eficaces armas de viento y certeros metales; cueros de corto y largo alcance. Me hice salsero. Preso de las mejores descargas conocí alcohol, y no sólo mis oídos sino mi cuerpo perdieron la virginidad.

Me hice amigo de otros reclusos. Mi socio, mi pana, asere. Así nos llamamos en esa cárcel que tenía, como todas, cuatro paredes y que no eran

¹⁸¹ Esta información, autoría de “*Celina González*” (2009), es verificada días después de su publicación (<http://bit.ly/GzqTFH> Consulta 20/08/2010, actualmente no disponible).

¹⁸² Entrevista a “*Rubén Blades*”, 20 de agosto de 2010.

más que esas cuatro calles en las que vivíamos. El barrio. Yo soy del barrio mi socio (Mendivel 1994:42).

Ahora bien, en lo concerniente a la enseñanza alternativa en Barcelona cabe hacer un inciso en el tema de la velocidad con la que alumnado de otros “barrios”, quieren aprender a bailar salsa. Este afán por la inmediatez es característico en muchas de las personas que comienzan desde cero, quienes en su mayoría ignoran el tiempo y las razones que lleva a mucha gente latinoamericana a bailar como lo hacen: “Condenado al paraíso sonoro de la música afro, debí someterme a las más exigentes pruebas a las que todo recluso está obligado” (Ibíd.). Por su parte, algunas de las personas dedicadas a la enseñanza intentan transmitir este tipo de experiencias o similares, hablan del contexto histórico, social y cultural de los bailes, pero el alumnado generalmente demanda fórmulas mágicas.

Siendo entonces el efecto instantáneo el que impera, “Rubén”, “Celina” y otro profesorado alternativo, se ven en la necesidad de incorporar en sus clases metodologías del “baile plantilla”, de salsa en línea o bien de la salsa bailable global¹⁸³. No obstante, también ocurre que en clases declaradamente de plantilla el alumnado lo que demanda son resultados inmediatos, sobre esto Juan Pachanga, personaje misterioso y colaborador de la Revista Salseros, comenta lo siguiente: “Un profesor que se detenga a enseñar detalles es un coñazo, por eso muchos pasan, no por falta de profesionalidad sino por hacer la clase más amena y dinámica, de manera que garantice un lleno total en el curso. El factor económico influye mucho a la hora de ponerse exigente con el alumno. Por eso rara vez se invita a un alumno a repetir de nivel. Para él, eso es, como cambiar de escuela y a menos clientes menos dinero. Es así” (Pachanga 2008:41).

Ahora bien, el problema de la rentabilidad es mucho más perceptible en clases alternativas. En el caso de Salsa Candela, la cantidad de personas inscritas en cada curso es incierta; la mayoría de la gente se apunta para conocer gente y se ven decepcionadas cuando se trata de grupos pequeños. El esfuerzo que amerita la preparación y consecución de cada taller, con orientación alternativa, no se corresponde a la retribución que éstos tienen y ejerciendo únicamente esta labor, quienes lo promueven, no se pueden sostener económicamente¹⁸⁴. Cabe agregar que, por ésta y otras crisis laborales que sufren en Barcelona durante los últimos años, esta pareja decide mudarse

¹⁸³ Refiriéndose al método usado por profesorado de la escena académico bailable que utilizan el conteo de un, dos, tres, cinco, seis y siete de los pies, para marcar los pasos básicos de la salsa.

¹⁸⁴ Sobre este respecto, cabe agregar que, “Rubén” tiene que combinar su labor de profesor de baile con la de cocinero, llegando a trabajar ocho horas, pagadas a seis euros, en una cocina durante cinco días a la semana. Con lo cual el tiempo para crear, lo que sabe crear, le resulta prácticamente nulo.

a las Islas Canarias donde tienen asegurado un bajo alquiler de piso, así como el plan de llevarse a Salsa Candela.

5.5.3 Salsa La Patata Brava

Como última experiencia pedagógica y alternativa se encuentra la de *Catalina la O*, de origen venezolano y proveniente del ámbito audiovisual teórico y práctico. Sobre *Catalina* cabe decir que es una mujer inquieta, emprendedora y salsera desde Caracas, no obstante, su participación en la escena salsera de Barcelona es puntual, no es sino hasta que crea *La Patata Brava* cuando su rol se potencia, retomando una labor que hace parte de su historial como extranjera relativa (posee doble nacionalidad), con la que busca sublimar una “*parálisis [...] algo que parece una metáfora aunque esté lleno de literalidad*”¹⁸⁵, así como satisfacer la demanda de algunas amistades. Desde algunos años, personas cercanas le demandan un taller en el que puedan aprender a bailar como en un bar del Caribe, sin ser la habitual enseñanza de las escuelas de baile (1,2,3...). De modo, que ante esta solicitud y “*la exigencia más profunda de un obligado sacudón trascendental...*”¹⁸⁶, *Catalina* se le despiertan “*ganas de compartir un placer que no se cuenta sino que obliga a disfrutar bailando*”¹⁸⁷.

Este deseo se ve cristalizado en el segundo trimestre del año 2010 en Recursos de Animación Intercultural (RAI) en el Born, debido a que *Catalina la O* tiene información de que es un espacio disponible para la propuesta de talleres alternativos u otras ofertas culturales que no tienen acogida en otros espacios. A través de unas amigas, que realizan en RAI talleres de fotografía, hace los respectivos contactos y presenta el suyo como un proyecto que resulta bien aceptado¹⁸⁸, como suele ocurrir, también, en centros cívicos y asociaciones, debido a que, según *Ligia Elena* con experiencia laboral en estos espacios, y además conocedora y bailadora de salsa brava, “*el encuentro intercultural o el diálogo cultural se favorece, se facilita a través de una expresión como la salsa, una taller de salsa nos facilita mucho más una conexión con la sociedad de acogida, más que uno de arenas de colores o mascararas precolombinas, o de mitos y leyendas, porque siempre es así, la música y la danza tienen mucho más alcance que la cosa artesanal y literaria*”¹⁸⁹, por no decir que la historia local avala ese alcance.

¹⁸⁵ Conversación informal con *Catalina la O*, 16 de diciembre de 2013.

¹⁸⁶ Conversación informal con *Catalina la O*, 16 de diciembre de 2013.

¹⁸⁷ Entrevista a *Catalina*, 20 de septiembre de 2010.

¹⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁸⁹ Entrevista a *Ligia Elena*, 05 de septiembre de 2003.

En este sentido, aprender a bailar salsa, en términos del *Molestoso* utilizando su respectivo seudónimo, está “*demodé*”, por no decir que el origen remoto de la salsa o del abrazo bailable tiende a pasar inadvertido y remata:

Si las culpas y los complejos de los españoles con la conquista de América no fueran tan desvirtuados, si fueran conscientes de los profundos nexos culturales que tienen con América Latina, seguro que le sería más fácil ejercitar los bailes caribeños, por no hablar de otras facilidades vitales. Nos guste o no, para bien y para mal, en lo favorable y en lo miserable, la comunidad hispano americana es más común de lo que parece. Por desgracia, estos mismos complejos e incoherencias son biunívocos. También hay caribeños convencidos de que sus ritmos son suyos y nada más que suyos, sin indagar el significado íntimo de ese “suyos” tan suyo (Romero 2006).

Ahora bien, esta especie de paréntesis resulta pertinente para visibilizar algunas de las tensiones presentes en la escena salsera en su variada representación, pero es el momento de la *Patata Brava*, así que siguiendo con la forma en que se promociona el taller dictado por *Catalina*, cabe extrapolar un texto un tanto paradójico en lo que se refiere a intentar reproducir en el espacio académico alternativo lo que es propio del espacio de la calle:

Vamos a inyectarle pasos o secretos a la base, aprender a agarrarnos en diferentes formas, técnicas de complacencia o resistencia (para las chicas), aprenderemos a movernos mucho dando vueltas pero en espacios apretados como podría ser un local o una tasca salsera (porque al final casi nunca hay demasiado espacio para bailar, así que aprenderemos a bailar apretaditos), aprenderemos a bailar con un vaso lleno de líquido en la mano, como un cubata por ejemplo, porque en un bar casi nunca podemos dejar suelto el vaso, y no vale la pena beberse de un golpe antes de bailar, y haremos una sesión con tema Bronx latino salsa brava años 70 en la que cada uno elegirá a un personaje de la época para encarnarlo mientras baila...y más, gente...mucho más... [...] Quítense el miedo y pónganse a gozar! Un taller así no se encuentra todos los días!¹⁹⁰

Al final, este último punto del programa no se lleva a cabo, ahora bien, lo interesante de éste y otros métodos del taller es la reiteración del discurso de la otredad, de bailar como otro/a, de estar en otro lugar, en fin, de ser otro/a. Además, un discurso acogido por alumnado de nacionalidad variada que comparte similitudes de origen con los talleres antes mencionados y de cantidad escasa, pese a muchas de las posibilidades brindadas por su promotora, como el hecho de que “*el taller permitía el paso de gente*

¹⁹⁰ Esta información (2010b), es verificada después de su publicación (<http://on.fb.me/1yHxFQ5>, Consulta: 20/05/2012).

*sin la obligación de hacerlo completo. Es decir, que la gente podía hacerlo por clases o como bloque*¹⁹¹. Lo anterior entre otras facilidades que brinda *Catalina* al ofrecer la opción de pagar por cuotas las clases, así como posibilidades de nivelación para los que se incorporan habiéndose iniciado el taller, nivelación también transferible para los que no logran llegar puntuales y a los que les ofrece minutos de recuperación una vez terminada la clase correspondiente.



Figura 16: Clases de baile de Salsa brava en RAI, 2010.
Foto: Alba Marina González Smeja.

Ampliando lo referente al método de enseñanza *Catalina la O* sostiene que éste es muy personal y el resultado no sólo de su experiencia bailable en Venezuela sino, y en especial, de la que adquiere en varias ciudades europeas. Experiencia con la que aprende lo importante que es la diversidad en el baile, es decir, que la mayoría de las personas que incursionan en su mundo de forma extraacadémica (global), bailan diferente y que precisamente la virtud está en poder bailar esas diferencias, sobre todo, “*de gente latinoamericana que vive en Europa*¹⁹²”.

Por eso insistí mucho en enseñar la puesta en práctica de la diversidad, y en especial de la improvisación. Eso requiere como base comprender la música, y fundamentalmente sus orígenes. En mi caso se trataba particularmente de recuperar esos orígenes: los de la ‘salsa brava’, y enseñarlos. Por eso le di importancia a la historia de la salsa brava, sus protagonistas, la época, el contexto social y la explosión musical que

¹⁹¹ Entrevista a *Catalina*, 20 de septiembre de 2010.

¹⁹² Conversación informal con *Catalina la O*, 17 de diciembre de 2013.

comprendía. Para eso a cada alumno le di desde el inicio un DVD con muchísimo material para escuchar, leer, y ver. Las tareas para casa no eran sólo el 1,2,3 delante del espejo sino videos, y mucha música para la creación de una nueva memoria del pasado que empezarían a entender y luego a lograr improvisar bailando¹⁹³.

En este sentido, la manera de enseñar a bailar de *Catalina*, al igual que el resto de los casos mencionados, se opone a la de estilos globales como el casino, enseñanza de la que se plantea lo siguiente:

Muchos consideran que la difusión masiva de esta forma de bailar trajo como consecuencia la uniformidad, pues todos los ritmos sin importar sus características, terminan por ser acomodados al casino, perdiéndose matices y diferencias estilísticas específicas en la manera de danzar al compás de un son o una guaracha, por ejemplo. Lo cierto es que se puede apreciar cómo algunos bailarores meten verdaderas ‘cañonas’, es decir fuerzan e insisten en bailar dentro del casino, ritmos o composiciones en los cuales no rima, no cabe dicho estilo (Balbuena 2004:231).

Por su parte, *Catalina*, en la presentación de su taller, insiste en su método y estilo a través de uno de los comentarios que suele publicar en la dirección de *Facebook* de *La Patata Brava*, comentario que lleva imágenes de figuras legendarias de la salsa como Celia Cruz, Willie Colón, Héctor Lavoe, y el siguiente:

Es importante que sepan que este no es un curso de salsa acrobática, ni salsa casino, ni buscaremos hacer coreografías ni pasos extremadamente complicados. La idea es lograr bailar con placer pero sabiendo que se hace en pareja y el placer es el mismo para los dos.

Aprenderemos a llevar y dejarnos llevar en diferentes estilos. Porque además en cada país latinoamericano se baila un poquito diferente. Es como el español que hablamos todos, pero con acentos y algunas palabras distintas. Mi idea es darles las herramientas para que cada uno pueda escoger una fórmula que más le guste y con la que se pueda sentir más cómodo. Este es un curso en el que “no sólo bailaremos sino que sabremos de lo que estamos bailando” (como bien dijo El Cazanguero un buen día de marzo¹⁹⁴). Es decir que espero lograr que todos bailen cantando y no contando, marcando los cortes como un guiño pícaro, saboreando el malandreo de las calles de donde surgen las letras, e imaginándose con las gafas de Héctor, los bigotes de Willie o las nalgas de Celia¹⁹⁵.

Ahora bien, pese al esfuerzo promocional, informativo, así como a la dedicación y preparación que *Catalina* otorga a su curso, éste no resulta lo suficientemente

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Venezolano, melómano y amigo de *Catalina*, además uno de los invitados especiales de su taller.

¹⁹⁵ Esta información (2010a), es verificada días después (<http://on.fb.me/1J7oWvd>, Consulta: 20/05/2012).

rentable. Los costos de la botella de ron o bien “*del ritual de conexión con el Caribe a través de la caña de azúcar fermentada. Había que empezar con algo de ron en las venas para dejar entrar la música en las venas...*”¹⁹⁶; El tiempo de preparación que llevan las clases y las recuperaciones no son equiparables a un taller que, económicamente, termina dando más pérdidas que ganancias.

Asimismo, reconoce que dar clases de baile no es su especialidad: “Lo hago porque me gusta y porque lo disfruto, pero mi tiempo y mi trabajo es otro, el de la antropología y la realización audiovisual”¹⁹⁷. De hecho, actualmente ejerce labores de realización y enseñanza audiovisual, además de tener otras fuentes de ingresos, La Patata Brava cuenta con una sola edición en Barcelona y, desde entonces, a se le ve ocasionalmente en la escena salsa brava.

5.5 Salsa brava en escena: apuntes finales

La escena de la salsa brava en Barcelona se hace de una característica representativa del ocio de las clases medias, el estilo alternativo. Mientras las clases bajas se asocian a los gustos por necesidad el resto pueden ser más proclives o tener el privilegio de la alternatividad. La inconformidad ante la cultura de masas, oficial y fácil genera todo un entramado de prácticas donde se conjugan la autogestión, la poca o nula rentabilidad y, en cierta medida, la ilegalidad. De forma más bien personalizada, el escenario salsero bravo se torna persistente, dogmático y recurre a la itinerancia como una estrategia que le permite hacer uso continuado de esta músicaailable.

Así pues, no es casual que dos de los lugares donde las sesiones festivas se realizan sean patrimonio de familiares o promotores de las mismas; tampoco lo es que éstos sean inadvertidos de una decoración específica o estereotípica caribeña, entre tanto no se conciben como salseros sino que se practican como tal, optando más bien por un tipo de discurso promocional que es el que distingue, concibe y personaliza al espacio; por último y de forma menos explícita, no es de extrañar que una de las agrupaciones programadas, La 33, contemple en su plantilla a músicos provenientes del rock, el jazz, el reggae y el ska actualmente volcados a la salsa brava. Cabe puntualizar, que aunque esta formación no reside en Barcelona, esta especie de nomadismo musical es una característica que se repite en la escena local con su generación más joven de instrumentistas, cantantes, DJs y afición en general proclive a otras culturas musicales, así como a sectores sociales originalmente reacios a la salsa, como parte de la experimentación de una especie de semi-envidia, semi-deseo y admiración abierta

¹⁹⁶ Conversación informal con *Catalina la O*, 17 de diciembre de 2013.

¹⁹⁷ Entrevista a *Catalina*, 20 de septiembre de 2010.

convertida en revival en que el producto y los espacios de sociabilidad salsera se blanquean, intelectualizan y adquieren, una cierta, exclusividad.

No obstante, el hecho que existan algunos locales en los que haya que apagar el aire acondicionado y cerrar los grifos para obligar a que la gente consuma y con esto poder cubrir los costos de contratar a una agrupación musical, entre otros, alude a que existe también un sector de la escena salsera brava con bajo presupuesto. Así pues, la alternatividad se asocia también a la bohemia, a un estilo de vida que se contrapone a los *habitus* burgueses y que suele ser asumida por artistas y personas vinculadas a esta población en las que el consumo cultural omnívoro y las interacciones interclasistas desvirtúan el eje tridimensional de arquetipos sociales que se emplean en la teoría de la distinción.

En este mismo sentido, y estrictamente en lo que se refiere a la conformación de agrupaciones musicales locales, existen unas dinámicas que las hacen menos y más bohemias. Por un lado, se encuentran aquellas afanadas en rescatar el sonido auténtico de la salsa o bien clásico de la salsa brava, lidiar con su corporalidad trashumante y de forma relacionada con la disposición de su espacio festivo practicado, manteniendo laboralmente una filosofía con la que reivindican cierta autonomía, así como la posibilidad de generar mecanismos a través de los cuales la baja rentabilidad se relativice haciendo reflexionar en formas cooperativas de participar en el mercado musical. No obstante, retrospectivamente esta versión o quizás nuevo paradigma del producto hace parte de un período concreto y principal impulsor, en tanto la mayoría de las agrupaciones salseras se dedican a versionar temas clásicos de salsa brava (éxitos de la Fania *All Stars*), en escenarios clásicos de difusión (concebidos y practicados) y mediante formas clásicas de retribución (salario a destajo) exentas de subversión.

Por otro lado, existe la vertiente de agrupaciones salseras con más ambición y posibilidades de canalizarla. En este sentido, la mezcla del concepto musical que propone *El Chelo* con la plataforma asociativa de la que se sirve y aglutina a profesionales con conocimientos y práctica en gestión cultural, crea una sinergia que no tarda en recoger sus frutos y optar por la vía de la especialización. Así pues, lo que primeramente se presenta como una asociación cultural que contribuye a fortalecer el tejido social del Raval y cuya propuesta emblemática es el Festival la Alegría del Barrio, se termina convirtiendo en una plataforma que le sirve a La Sucursal para darse a conocer como la orquesta de salsa brava de Barcelona.

En esta transición, en la que se produce una especie de rendimiento empresarial con una base asociativa nutrida de personal autóctono y conocedor de la dinámica local, así como de la colaboración de profesionales de la escena salsera (*El Molestoso*, directiva de Antilla, etc.), varias personas se ven afectadas por el anonimato propio de la labor de producción y del hecho de ser mujeres. No obstante, y otra vez

retrospectivamente, el éxito de esta agrupación experimenta un descenso inesperado para buena parte de su público, en las Festes de la Merçè 2014 se lleva a cabo el último concierto de La Sucu en el escenario más recóndito del Fórum de Barcelona y justo el mismo día del concierto de despedida de La Platería en Plaça Catalunya.

Por su parte *Joaco*, con experiencia en diferentes agrupaciones salseras entre ellas La Sucu y con un capital social a su favor, parece adoptar una postura más discreta, astuta y autosuficiente en lo que a mecanismos de comercialización se refiere y convierte al Bloque 53 en una especie de laboratorio por el que van pasando diferentes instrumentistas; a través del que va adquiriendo destrezas como director, creador y *management* musical, por demás, abriéndose a diferentes mercados salseros (bailables y musicales); y, finalmente, termina desarrollando su propio proyecto con otro concepto y éxito internacional actual llamado Tromboranga y con el que logra publicar siete producciones discográficas (2011-2015) en las que se incluyen un EP, LP y un CD conjunto. Sin embargo, *Pablo Pueblo* parece tener razón, la escena salsera es amplia y diversa, aunque lo competitivo y empresarial sea lo que más se proyecta no quiere decir que sea lo único que existe, sino más bien lo que logra insertarse en el orden de un sistema que se nutre de la productividad y de la integración que esta supone al conjunto.

En otra dirección de lo anterior, se encuentra lo referente al placer de la escucha salsera clásica, marginada del circuito comercial y supeditada a las obligaciones laborales de quienes, en mayor y menor medida, prestan sus locales para la realización de encuentros de melomanía con personas poseedoras de capitales simbólicos diferentes. A falta de tiempo de algunos dueños de locales para ir a satisfacer el ocio salsero se crea o practica un espacio en el que esta música viene acompañada e incluso propuesta por *Peruchin*, uno de sus seguidores más representativos y responsables de que tenga vida de éste y otro modo en varios espacios semi públicos y privados de la ciudad.

En este sentido, en un restaurante de comida colombiana con una importante clientela de esta nacionalidad y decoración alusiva (mapas, artesanía, denominación, etc.), el sonido de salsa brava y otras músicas en formato de encuentros fundamentalmente de melómanos (que también cumplen función de clientes), no resulta algo extraño, ni molesto. Pero, en bares de barrios de moda como Poble Sec donde el público es variopinto, la música internacional y la decoración moderna hay que limitar y adecuar la oferta salsera y adaptar unidireccionalmente ésta al público, aunque luego a puerta cerrada los gustos de su joven dueño también de origen colombiano y de quienes lo acompañan se impongan en esta especie de encuentro informal de melomanía, actualmente extinto a causa de la mudanza de *RadioBelemba* de una calle de moda (Blai) a una ciudad de moda (Berlín) para seguir sus andanzas comerciales.

Asimismo, cabe agregar que este tipo de programación se rige por un criterio musical que suele ser también el de algunos programas radiofónicos, emisoras, revistas e incluso actividades como charlas y video foros especializados, estos últimos donde se va explícitamente a recibir básicamente un conocimiento periodístico sobre músicas consideradas legítimas mediante la exposición y debate de ideas. Esta corriente alternativa, mayoritariamente, proclive a la escena de la salsa brava y la del *cubaneo* y gitana-catalana (rumbera) es más bien exenta del escenario musical latino, en este sentido, si alguna de las músicas asociadas a esta última escena (vallenato, bachata, reggeatón, etc.) despiertan intereses que trascienden al ámbito del ocio, este tipo de producción es canalizada a través de espacios frecuentados y legitimados (centros culturales, sociales, etc.) por quienes crean una matriz de opinión en torno a las mismas y no de quienes principalmente las consumen y más bien desconocen su potencial académico, periodístico, etc.

En otro orden del sibaritismo, alejado de las exigencias del sector más melómano y si se quiere intelectual, se encuentran bares musicales donde por razones de concepción (dimensiones, equipamientos, licencias, etc.), no se pueden programar orquestas musicales, ni disponer de un DJ fijo, ni de pista de baile con lo cual el lugar se llena de una latinidad simulada que presta más atención en la decoración, en la publicidad y en la oferta gastronómica y alcohólica (incluso en su denominación) a expensas de un criterio musical agudo y de la adecuación del espacio. No obstante, estos criterios aluden al rol complementario que estos espacios cumplen para el perfil más salsero (bravo) de su clientela, mientras, el más asiduo encuentran en estos lugares que ser latino o sentirse atraído por lo que esta cultura ofrece no compromete socialmente y, por el contrario y en el caso de sus dueños, es una forma de integrarse económica y exitosamente en la sociedad catalana.

A modo de cierre, y a simple vista, intentar enseñar a bailar salsa brava, y otros bailes provenientes del lenguaje de calle, académicamente puede resultar un tanto contradictorio cuando en realidad esta forma de pedagogía evoca la metodología empleada por el famoso profesor y bailarín *Mambo King*, enunciada en el capítulo histórico. Ahora bien, la gran diferencia entre este último y *Madame Kalalú*, "*Celina González*", "*Rubén Blades*" y *la O*, es que *King* asume el hecho de decodificar su baile, de crear toda una nomenclatura o quizás coreografía de los pasos que realiza para luego poder transmitir sus conocimientos convirtiéndose en un reconocido profesional del baile.

Por su parte, quienes optan por la pedagogía alternativa no manejan esta información, más bien la rechazan, si bien en algunos casos adoptan irremediamente la fórmula del baile plantilla esta técnica viene acompañada de todo un discurso (publicidad de las clases) y una serie de prácticas (proyección de video, exhibición

programada e improvisada de bailes de calle, festividad de *atrezzo*, etc.) a favor de una manera de bailar difícil de transmitir académicamente y agudizada en la medida en que la formación y los intereses profesionales del profesorado son otros. No obstante, cuando la necesidad con tintes bohemios apremia o se cuenta con más vinculación con la escena salseraailable y musical, las concesiones respecto a los estilos de moda y a los espacios de difusión son mayores, mientras, cuando la necesidad puede ser satisfecha por vías extra-bailables el disgusto o la intolerancia frente a las nuevas tendencias es lo que aumenta.

Por último, y reincidiendo en lo retrospectivo, un recurso utilizado parcialmente en la pedagogía alternativa es el situacional. En las propuestas académicas de este tipo son recurrentes los ejemplos auto-referenciales, es decir, aquellos basados en códigos kinésicos, proxémicos y léxicos designados como culturales. No obstante, y como especie de eco, la comunidad hispano americana es más común de lo que parece, la escucha y baile de diferentes músicas como el bolero y el chachachá es un hecho real e histórico al que se puede sumar la rumba catalana. Así pues, y para cerrar con algunas inquietudes ¿Cómo pueden llegar a ser estas clases si se usan canciones, formas de baile, anécdotas, etc. reconocibles por la comunidad autóctona? ¿Qué tipo de resultados se pueden derivar de una metodología en la que el alumnado tenga las herramientas para asumir un rol más activo? ¿El efecto de aprender rápido es reversible o más bien este debe ser direccionado a escuelas especializadas en estilos proclives a la producción en serie?

*Timbalero, prepárate,
timbalero, no pierdas tiempo
pronto llegará el momento
que tú puedas vacilar y descargar¹⁹⁸*

6. ENTREN QUE CABEN 100: MARCANDO NUEVAS TENDENCIAS FESTIVAS EN LA ESCENA SALSERA BRAVA

En el capítulo anterior se aprecian distintas formas de escenificación de la salsa brava en Barcelona. Una de éstas son sesiones festivas que, en principio, procuran satisfacer la demanda de personas desposeídas de lugar donde bailar, tocar y sonorizar este estilo musical, así como otros afines. Ahora bien, pese a que uno de los aspectos que destacan de estas fiestas es el hecho de ser promovidas, en su mayoría, por personajes de origen colombiano, existe una sesión apenas mencionada que, conjuntamente con otras representaciones salseras (bares y agrupaciones musicales, clases de baile, etc.), resulta emblemática por la presencia venezolana, así como por su falta de espacio físico fijo. Su nombre: *Entren que caben 100*. Esta fiesta surge a finales del año 2009 y logra constituirse como una sesión mensual con más de dos años de existencia interrumpida; es amenizada por DJs y VJs (pincha videos), y quizás lo más llamativo es que, fundamentalmente, la promueve DJ *Merey*, un personaje más bien asociado a otra escena musical.

Así pues, y asumiendo esta sesión festiva como un particular estudio de caso, cabe preguntarse lo siguiente: ¿Cómo se origina y se inserta *Entren que caben 100* dentro de la escena salsera brava o cómo empieza a ser conocida y reconocida por sus integrantes?, ¿Cuál es su concepto musical y económico, qué tipo de implicaciones tiene y a qué aduce?, ¿Dentro de qué tipo de marco geográfico se produce su itinerancia?, ¿Quiénes son los 100 o bien de qué manera se representa su público?, y por último, ¿Qué hay detrás de la extraña y temporal presencia de mujeres en los controles musicales?

¹⁹⁸ Tema: “Timbalero”. Intérprete: Héctor Lavoe. Año: 1975.

6.1 Primera aproximación a la fiesta

Haciendo énfasis en el hecho que *Entren que caben 100* o *Entren*, como también le suelen llamar quienes asisten a esta fiesta, se deviene como una iniciativa en manos de personajes, prácticamente, desconocidos hasta ahora, resulta pertinente empezar este capítulo con la forma como antiguas figuras de la escena salsera brava encuentran, experimentan y significan esta sesión festiva, para después hacer alusión en los orígenes etimológicos, personales y circunstanciales de la misma, y luego presentar un breve balance entre éstas y otras cuestiones de tipo promocional. De este modo, se recurre a la experiencia de *Madame Kalalú*, en tanto, figura emblemática por su nacionalidad y por el hecho de que, a lo largo de la trayectoria más consecuente de *Entren*, termina estableciendo un vínculo muy estrecho con esta fiesta.

6.1.1 De lo conocido a lo “desconocido”

A comienzos del año 2010 me empezaron a llegar comentarios de unas fiestas salseras que organizaba ‘Merey’ en un restaurante del barrio de Poble Sec. Éstas fiestas ofrecían servicio de buffet libre (latinoamericano) para cenar a 8 euros y salsa gratis después. El día que fui por primera vez a ‘Entren que caben 100’, fue un viernes 16 de abril de 2010, fundamentalmente, con mi amiga ‘Paula C’. Cuando llegamos el restaurante estaba lleno, no obstante, había sitio en la mesa donde comían ‘Mamá Inés’, ‘El Molestoso’ y sus respectivas parejas.

De modo que nos sentamos junto al grupo de salseros consecuentes para comer también del jugoso manjar que sirven en este restaurante y que en esta ocasión servía como abre boca a la fiesta o rumba salsera. Cercana la medianoche, y después de la corta sobre mesa, los mismos comensales nos dispusimos a recogerlo todo para convertir aquel lugar en un ‘rumbeadero’, el que ya contaba con algunos amigos y desconocidos que sólo venían por el ‘bailoteo’, es decir, que se habían saltado la cena¹⁹⁹.

Mientras esto ocurría, los DJs comenzaban a instalar sus equipos y minutos después aquello era una fiesta. La ‘salsa brava’ era la que sonaba, sobre todo, temas clásicos de las estrellas de La Fania y una que otra cosa de salsa venezolana y colombiana. Una música que no suele escucharse de manera exclusiva en salsotecas, ni discotecas de música latinas de Barcelona donde ponen salsa cubana, bachata y bailan con pasos de academia. La banda sonora de ‘Entren que caben 100’ evoca más bien el sonido de locales míticos de Caracas donde lo que suena es salsa brava; aquella música, no hacía más que servir como bálsamo a mi nostalgia salsera²⁰⁰.

Sin ánimos de incidir profundamente en cuestiones de accesibilidad y lugar, debido a su sucesivo desarrollo específico, hay aspectos de la llegada de *Madame Kalalú* a *Entren*, o viceversa, que tal vez deben ser enunciados. Ser parte de la salsa brava, y quizás de forma extrapolable a otras escenas salseras, implica tener acceso a información sobre eventos, noticias e incluso chismes de orden local, nacional e internacional. Esta forma de estar en la escena explica la recurrencia de la promoción informal de sus sesiones, así como el hecho de que a posteriori se desencadena un cierto proceso de memoria selectiva a través del cual pareciera no dársele mucha importancia a quién dice, sino lo que dice, y a su comprobación. Tampoco pareciera importar dónde,

¹⁹⁹ Lo cual es una costumbre latinoamericana ir de fiesta habiendo comido o hacerlo informalmente en el camino, entre otras cosas, como forma de ahorro.

²⁰⁰ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 01 de junio de 2011.

aunque esto se debe matizar un poco porque no es lo mismo recibir una convocatoria de una fiesta salsera en el barrio de Guinardó que en el de Poble Sec, pero lo que sí pareciera resultar un tanto indiferente es si se trata de un restaurante, de un bar musical o de una asociación cultural. Mientras más incómodo es el lugar en términos de espacio, de no adecuación como local de baile, etc., más atractivo pareciera tener en términos evocativos.

Haciendo énfasis en ésta última cuestión cabe decir que *Madame Kalalú* no es la única que tiene una percepción evocativa o bien dislocada de *Entren que caben 100*, su para entonces compañero de piso de origen cubano cuando va, por primera y única vez, a esta fiesta (en otra dirección) exclama: “*Esto se parece al Maní*”, un local de la ciudad de Caracas, en la que llega a residir, considerado *el templo de la salsa brava*. Además, una exclamación que hace recordar testimonios y explicaciones, que años anteriores, se producen sobre Habana Barcelona, un local donde, en algunos horarios y, fundamentalmente, se sonoriza salsa cubana y que *El Molestoso* define como: ‘una gozadera. Era como estar en *La Tropical*’” (Sánchez 2008b: 221), haciendo alusión al espacioailable habanero; o el caso de personajes anónimos que, en una visita a este mismo lugar, exclaman: “*Esto Parece Cuba*” (En Sánchez 2008b, 2012). Mientras, quien utiliza la anterior expresión como título de su tesis, explica: “Lo que para estos dos chicos barceloneses parecía Cuba, para la mayoría de los cubanos presentes aquella noche en ese lugar era Cuba, su particular trozo de Cuba en Barcelona. Una isla –la de esta Cuba en la diáspora- que toma cuerpo en distintos espacios de ocio cubanos esparcidos por la ciudad (Sánchez 2008b: 9 -10).

En el caso de *Entren que caben 100*, este espacio es vivido, inicialmente, como una especie de viaje a un rincón inexorable de la Latinoamérica afro-caribeña o influenciada por esta cultura: “*Era como entrar a una fiesta en Caracas o en una rumba de Bogotá*”²⁰¹ dos ciudades que son reflejo de la mancomunidad salsera y, que en Barcelona son percibidas como experiencias de lugar. En ambos casos, *Entren que caben 100* y La Habana-Barcelona, dicha vivencia se encuentra mediada, en gran parte, por la música, sus performancesailables y lo útil de estas expresiones para conectar con la otredad espacial y temporal.

En este sentido, y retomando aspectos del testimonio de *Madame Kalalú*, si *Entren* tiene una banda sonora bien delimitada es porque la salsa brava: “*Fue la salsa que marcó una época*”²⁰² y lo que marca también a *Entren que caben 100* como un espacio para la memoria en su doble acepción, la de personas salseras afanadas en revivir a figuras muertas, así como en hacer viajar costumbres locales. En lo que

²⁰¹ Conversación con *El Molestoso*, 30 de julio de 2010.

²⁰² Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

respecta a la ausencia de figuras salseras, esta manera de experimentar la salsa está enmarcada en el hecho de que mucha de la música que se baila, se escucha y/o que se ve proyectada en imágenes es de figuras fallecidas (Celia Cruz, La Lupe, Ismael Rivera, Rafael Cortijo, Héctor Lavoe, Ray Barreto, etc.); es como si a éstas se les hubiese condenado a un purgatorio rumbero, desde donde se les invoca para que sigan provocando bailes desaforados, e incluso conciertos que se resisten a la finitud²⁰³.

En lo que concierne a esquemas locales, *Entren que caben 100* es una fiesta que, en sus inicios, traslada un aspecto frecuente de los usos de la salsa en Caracas, convertir los restaurantes en *rumbeaderos*. Espacios míticos de esta ciudad, que se originan entre los años 1980 y 1990, se caracterizan por ser locales de comida adecuados como locales salseros, en su mayoría, con música en vivo, tales como: Pizzería La Delia, El Restaurante de comida china Hunan Garden, La Cervecería y Restaurante O Gran Sol, Tasca Tío Pepe, Cervecería La Asunción, Restaurante Triana Tropical e incluso el Bar Restaurante El Maní es así, y el que según su propia dueña en una entrevista televisiva reconoce, comienza como un restaurante de comida venezolana y poco a poco se convierte en un local de salsa brava. Mientras, *Ligia Elena* agrega: “Nosotros bailábamos pero en un cuarto de metro cuadrado, nos bajamos de la banquetta, nos medio movíamos y nos volvíamos a sentar, después lo agrandaron y se fue popularizando”²⁰⁴. Cabe ultimar que estos espacios, como locales salseros, se dan a conocer bajo el nombre de La Delia, El Hunan Garden, El O Gran Sol u O Gran, El Tío Pepe, La Asunción, La Triana Tropical y El Maní es así o Maní, es decir, por una terminología que los desarticula de su uso concebido y les permite adoptar, de forma mucho más autónoma, su uso practicado.

6.1.2 Etimología y orígenes

En relación a la forma como los usos etimológicos hablan del espacio, y reincidiendo en un orden inhabitual o invertido, el nombre de *Entren que caben 100* es ex profeso, quizás a falta de lugar nombre, éste proviene del coro de una canción emblemática de la identidad grupal (Martí 2000:146) de la escena salsera, dándose a conocer más por dicho coro (*Entren que caben 100*) que por su propio título (Timbalero). Asimismo, la adecuación de restaurante a *rumbeadero* es un aspecto familiar en una escena, en buena medida basada en la adaptación del espacio, lo cual hace que a diferencia de escenarios creados, expresamente, para usar otro tipo de salsas,

²⁰³ Un caso emblemático e internacional es el de una presentación de la Fania All Stars celebrada en Puerto Rico (2013), donde se hace presente Héctor Lavoe a través de un holograma (<http://bit.ly/1JdrVjS> Consulta: 06/06/2014).

²⁰⁴ Entrevista a *Ligia Elena*, 01 de julio de 2007.

el salsero bravo no suela contar con una decoración propia sino que se “hace” de la del espacio concebido y alterado por otras presencias.

Ahora bien, la asociación con la alimentación pareciera también tener su motivación personal y originaria; el principal promotor de esta sesión, *Merey*, se confiesa amante de la música, así como de la comida:

[...] De hecho me la paso buscando lugares donde comer comida casera, preparada con cariño y que cuenten con buena atención. En esa búsqueda encontré un bar restaurante que me atrajo porque había niños jugando, probé la comida y me gustó el sabor y la atención que me dieron. Además, supe que uno de los dominicanos que lleva el local había vivido en Venezuela, incluso sacó un documento de identidad y me dijo ‘mira yo también soy venezolano’. Repetí dos o tres veces en ese lugar y ‘Brooklyn’, una amiga catalana, que sabe mi gusto por la comida me preguntó dónde podríamos ir a cenar el día de su cumpleaños y le sugerí este bar restaurante. Junto a otros amigos hicimos la cena de cumpleaños en noviembre de 2009 y al finalizar pensamos en ir a tomar algo pero le pregunté al dueño, que estaba pinchando música con su ordenador a través de Internet, si yo podría pinchar con mi ‘aipod’, y me dijo que sí y se armó un ambiente festivo, familiar y salsero 205. Entre ronés y gintonics dijimos: ‘deberíamos hacer una fiesta así’, porque no era la primera vez que yo pinchaba y porque no era la primera vez que lo intentábamos. Además, no queríamos que fuese una macro fiesta sino algo sencillo, estar sentados pinchando, y después de darle un mes vueltas ‘Brooklyn’ y yo tomamos la iniciativa, y yo después asumí la responsabilidad con otros amigos porque ella se tuvo que marchar a Nueva York, pero su espíritu sigue haciendo parte de la fiesta, aquí no plantamos banderas. Algunos de estos amigos han sido ‘Mendoza’, ‘Mr. Lopinski’, ‘Café’, ‘Chronico’, aunque al principio la cosa no era tan organizada cualquiera venía y pinchaba [...] y entre más gente mejor, Entren que caben 100 206.

De este testimonio cabe hacer alusión en varios asuntos; el primero, pese a que no es la primera vez que *Merey* hace una fiesta salsera, sí que es, prácticamente, la primera que ésta logra tener impacto dentro de la escena salsera brava ¿Por qué? Por su concurrencia, por el hecho de que le llega al oído, y sobre todo, al cuerpo de muchos personajes de la escena, porque *Peruchín*, *El Molestoso*, *Timber*, *Ragna El Païssa* o bien DJs reconocidos de la salsa brava son también invitados a pinchar, en fin, porque

²⁰⁵ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²⁰⁶ *Ibíd.*

figuras representativas y consecuentes de la escena salsera brava entran, autentifican y legitiman a *Entren que caben 100*.

El segundo aspecto a destacar es que *Brooklyn* se marcha a Nueva York lo cual, entre otras cosas, exalta una especie de dislocación dentro de la dislocación. Si bien la itinerancia del espacio geográfico es una de las estrategias de uso de la salsa brava en Barcelona, esta circunstancia resulta previa. Muchos de los personajes de esta escena, debido a ser portadores de su condición de extranjeros, se encuentran en una situación que se puede leer como de dislocación fija, así como a largo, mediano y corto plazo, es decir, una dislocación presuntamente de por vida, otra de más de diez años, de menos de diez años y de menos de cinco años, respectivamente. Ahora bien, la particularidad que éstos presentan, en relación con las sesiones de salsa brava, es que quienes suelen asumir la tarea de propiciarlas son todos, menos dislocados a corto plazo, en quienes suele recaer roles de menos responsabilidad, aunque esta adecuación de las funciones obedece también a una cuestión de circunstancias.

6.1.3 La itinerancia como forma de ser y de reconocer

En relación al tiempo, las circunstancias y las posibilidades, un asunto no mencionado hasta ahora sobre *Madame Kalalú* es que académicamente su estancia en Barcelona es concebida de corto plazo, mientras, en la práctica, termina siendo de largo plazo. En medio de esta temporalidad incierta, una de las cosas que la emociona cuando va por primera vez a *Entren que caben 100* es la música en “ambiente” (Sevilla 2001:84). Después de años de deambular por distintas escenas salseras en la ciudad, la *Madame* empieza a añorar el ambiente o bien la convivencia establecida por las relaciones suscitadas (Ibíd.) en locales de Caracas (La Asunción, El Maní, etc.), donde se inicia como salsera brava y en los que confluye, sobre todo, la comunidad *ucevista* o bien perteneciente a la Universidad Central de Venezuela (alumnado, profesorado, personal administrativo), así como quienes hacen parte de la vida cultural en la ciudad (intelectuales, artistas etc.).

Así pues, al creer que este espacio simbólico o su equivalente no existe en Barcelona, la *Madame* le escribe a su amiga *Paula C* lo siguiente:

Hna., creo que vivimos un tiempo que no es el nuestro. ¿Ha oído hablar de la “onda laietana”? Aunque “nosaltres” no somos laietanas esa época hubiera sido zelestial (en alusión a la antigua sala Zeleste de Barcelona donde este movimiento musical vive su boom 207). La bohemia, la mezcla de la zelestialidad: intelectuales, canallas, artistas y cuanta locura

²⁰⁷ Una mirada periodística véase en Gómez (2009).

*suelta al son del Caribe salsero ¿Dónde está? ¿En Antilla los fines de semana? ¿En locales de “altres” salsas? La bohemia habita otros espacios. Y a la bohemia salsera se nos ha negado el disfrute zelestial de la salsa, del compromiso de su baile, de su esencia perturbadora [...] Somos víctimas del control sin fronteras ¿Qué hacer? Esa es mi pregunta. ¿Qué hacer cuando nuestra rumba sucumbe?*²⁰⁸

El imaginario que se crea *Madame Kalalú* de la salsa brava en Caracas, le hace pensar durante un tiempo que su rumba sucumbe cuando en realidad, se mueve. En Barcelona, los personajes de esta escena se adaptan a las condiciones del tiempo y del espacio, a normativas impuestas para el ocio musical que dificultan la existencia de un local donde se pueda de-gustar salsa brava. Dichos personajes están regidos por una nostalgia que les hace itinerar por la ciudad apropiándose de espacios físicos que temporalmente se hacen cómplices de la añoranza salsera. Dicho de otro modo, la diáspora salsera de tiempo y espacio (bidireccional²⁰⁹) reconstruye su afición a través de un precario equilibrio entre lo que dejan atrás, lo que traen consigo y aquello que la nueva sociedad ofrece o niega (Sánchez 2008a:178).

Así pues, *Madame Kalalú* cae en cuenta que si quiere salsa brava tiene que estar atenta a la movida, en su amplio sentido; es decir, el lugar que busca lo generan sus amistades y figuras conocidas dedicadas al oficio musical, los DJs que pinchan en sesiones festivas, así como personajes identificados con la melomanía y la prácticaailable. En medio de este reconocimiento llega a *Entren que caben 100*, junto con otros personajes identificados con la braveza salsera y con la manera alternativa u *underground* como se escenifica en Barcelona, guardando relación con otras experiencias musicales en las que: “la cultura oficial sale a tu encuentro pero al underground debes ir tú” (Zappa en Maffi 1975).

6.1.4 Mecanismos promocionales

La primera sesión pública de *Entren que caben 100* (diciembre 2009), cuenta con una convocatoria que se hace a través del *boca a boca* y *mailing* entre amistades de quienes, principalmente, promueven esta fiesta; posteriormente, el perfil de *Facebook* de *Merey* también se une a los canales promocionales. Dicho de otro modo, “cada espacio [...] tiene su publicidad y su privacidad” (Cristhilib, 2004:38) y los límites entre estos dos ámbitos se encuentran enraizados en contextos históricos, culturales y

²⁰⁸ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 15 de mayo de 2009.

²⁰⁹ El paréntesis es de la autora. A través de éste insiste en el hecho de que la diáspora puede ser experimentada tanto por quienes traen prácticas músico-bailables de otras tierras tanto por quienes, sin ser de esas tierras, las adoptan.

sociales particulares (Sánchez 2005:131). Haciendo una comparativa, la comunidad latino-salsera en París de los años 1980 utiliza como mecanismos de promoción festiva afiches que son colgados en cabinas telefónicas de barrios céntricos, de la ciudad francesa, como el Odeón (Escalona 2006: 4).

Ahora bien, la suplantación de la tecnología virtual sobre la impresa dentro de la escena salsera brava de Barcelona de la segunda década de los años 2000 y concretamente en *Entren* provee de una cierta privacidad ajustada también al hecho de que el lugar donde se realiza es un restaurante, por lo que no debe ser saturado de gente para evitar problemas de tipo legal, lo cual hace que *Madame Kalalú* se confunda y piense que *Entren que caben 100* es una especie de Rave Salsera. Una fiesta de la que se sabe el lugar pero no la fecha exacta, sino que ésta la comienza a promocionar *Merey* días antes a través de su imagen de perfil personal en *Facebook*, donde cuelga una imagen gráfica (véase próxima ilustración), compuesta por dos gallos cantando y, en medio, la frase *Entren que caben 100*, seguida de la fecha, luego el nombre de DJs residentes e invitados, del VJ y al final la dirección y la hora. Esta imagen, autoría de uno de los DJs de la fiesta, va cambiando de color según la sesión y, pasado unos meses, cuando *Entren* se hace de su perfil en *Facebook* es acompañada de un texto promocional alusivo a cada edición, por no decir que este espacio se termina convirtiendo en una especie de foro virtual para *Entren*, así como para la salsa brava y otros eventos salseros, fundamentalmente, y debido a su particularidad de grupo abierto.



Figura 17: Flyer de *Entren que caben 100*, 2010.-Autor: Luis Mendoza.

Fuente: Cortesía digitalizada de *Merey*.

Ahora bien, antes de que esto ocurra, y después de su primera vez en esta fiesta, *Madame Kalalú* empieza a entrar a la dirección de *Facebook* de *Merey* sin pedirle amistad, sólo con la intención de saber cuándo es la próxima. Cuando se entera del día de la del mes de mayo, escribe una especie de pregón que envía a sus amistades salseras a través de un *mailing* titulado: “*Coordenadas de la rave salsera*” y el siguiente:

*Las rave salseras
no son contradicción
son unas fiestas
sin comparación*

*No tienen día
pero sí lugar
y requisitos
para poder entrar:*

*Bailadores, melómanos
y rumberos
son los invitados
a este desafuero*

*Si quieres escuchar a los Lebrón
con intervalos de Lavoe
y el trombón de Willie Colon
agéndate esta rumbita*

*y solo avísale a quien su
bohemia palpita*

*Porque aquí no habrá
casino, línea, ni cubatas
a precios de pijatas*

*lo que habrá es calor
musical y solidario
de salseros legendarios*

*Las rave salseras son una realidad
para los rumberos condenados a itinerar*

[...]

*Yo de momento te dejo
la información
para que la distribuyas
con precaución ²¹⁰.*

Mediante este rimado texto, *Madame Kalalú* hereda la función de quienes colaboran en la promoción de este tipo de fiestas, pretendiendo dar a conocer de forma

²¹⁰ Esta información es verificada después de su publicación por (*Madame Kalalú*, 13 de mayo de 2010).

protegida el espacio; de allí los requisitos, las advertencias y otras indicaciones, circunscritas en la segregación bajo la que vienen funcionando las sesiones festivas de la escena salsera brava. Esta estrategia de funcionamiento es fraguada a favor de preservar códigos rituales que se resisten, por un lado, a la extinción del tiempo, al hecho de que la salsa brava siga existiendo aunque haya perdido rentabilidad o bien que haya dejado de ser una música comercial (regional) para convertirse en un baile comercial (global), y, por el otro, a la extinción espacial, al hecho de que todo lo que no se circunscribe dentro del llamado “Modelo Barcelona”²¹¹ y que, en cierta medida, lo cuestiona le es atribuido una especie de espíritu diabólico que procura ser exorcizado, a través de entidades que actúan en contra de lo urbano o bien de aquello que muestra una cierta resistencia al control institucional y comercial.

6.2 El binomio imperfecto: conceptos musicales y económicos

Un asunto que merece ser señalado sobre *Entren que caben 100* es la poca concurrencia de músicos salseros. Los que asisten ocasionalmente lo hacen como *rumberos* o bien por necesidad de experimentar la salsa brava lúdicamente, no obstante, ésta fiesta no deja de ser, para muchos de estos personajes, desconocida. Al ser *Entren* una sesión amenizada por DJs y VJs reduce la presencia de instrumentistas que suelen ir a sesiones con música en vivo para trabajar, así como para descargar, apreciar el mercado competitivo, hacer relaciones públicas, entre otros motivos.

En este sentido, el concepto musical y técnico de *Entren que caben 100* se asocia al económico debido a que su sonoridad contribuye a que funcione más bien de forma autogestionada, situación facilitada por el hecho de que es amenizada por algunos DJs, es decir, no requiere de una agrupación musical con sus respectivos requerimientos lucrativos y logísticos (sonido y tiempo para su prueba, insonorización o equivalente, etc.). Entonces, siendo otras las demandas de las fiestas amenizadas exclusivamente con música grabada, a continuación, se hace un breve análisis de las mismas que abarca la banda sonora (salsa brava), la logística (selección del recurso humano y técnico: DJs, VJs y equipamiento), así como la economía o autogestión retributiva de *Entren que caben 100*.

6.2.1 El autor y la idea principal

Merey es la figura promotora y, en buena medida, responsable del precio que tiene que pagar *Entren que caben 100*, en un ámbito comercial y geográfico, por su

²¹¹ Concebido como “la voluntad de modelar la ciudad y modelarla no tan sólo para hacerla un modelo, sino para hacerla modélica, es decir, ejemplo ejemplarizante, referente a seguir de lo que tiene que ser una ciudad sometida a los lenguajes que le ordenan ordenarse y mostrarse ordenada” (Delgado 2007:13).

concepto musical. Asimismo es el principal testimoniante de los apartados que contemplan este capítulo, por no decir de todo lo referente a la operatividad interna de *Entren que caben 100*, lo cual lo hace merecedor de una cierta extensión biográfica.

Nacido en el año 1979 en Caracas, *Merey* llega a Barcelona en 1998 “*sin saber muy bien por qué*”²¹². Su hermana mayor reside, en ese momento en esta ciudad y viaja para visitarla, para conocer Europa y para experimentar lo mismo que sus hermanos mayores al decidir instalarse de forma fija y temporal en una ciudad del exterior. Si bien *Merey* comienza a desarrollar informalmente sus inquietudes como DJ en Caracas, organizando fiestas en su casa (mientras su madre viaja y compra equipos de cinco CDS que luego emplea el imberbe DJ), es en Barcelona cuando se formaliza en un oficio que nunca es su objetivo, sino una cuestión de circunstancias.

La inserción laboral de familiares de *Merey* en la escena musical de Barcelona, le permite a éste conectarse sobre todo con la escena mestiza de esta ciudad: pinchando música negra en bares y discotecas, colaborando en las giras de artistas como Dusminguet y Manu Chao, inaugurando las fiestas *Mundo Caníbal*, aperturando bares y otros comercios, integrando propuestas musicales de drum & bass y reggae, así como participando de forma activa en fiestas organizadas por movimientos sociales. Cabe decir que integrantes de la familia de *Merey* son militantes de izquierda y que *Madame Kalalú* lo conoce, primero, por su ideología política y, luego, por su especie de ideología musical.

Ahora bien, tomando en cuenta que la época en la que *Madame Kalalú* y *Merey* empiezan a experimentar con la salsa es, comercialmente, el de la salsa erótica y romántica, cada cual reconoce que esos no son los estilos que más les gustan. La salsa atractiva, según el nivel escolar (universitario) y clase social (media) a la que pertenecen respectivamente es una salsa considerada legítima y distintiva. En este sentido, *Merey* comenta: “*Tanto el resto del equipo promotor de ‘Entren que caben 100’ como yo somos amantes de la ‘salsa brava’, ‘Brooklyn’, la iba chupando y se volvió loca cuando descubrió a Héctor Lavoe y la decisión fue mía de hacer algo que no se hace o bueno no es común que se haga, es una propuesta difícil y dura porque la salsa brava, si no la conoces, no la aguanta nadie*”²¹³.

En este sentido, la salsa brava muestra similitudes con el flamenco clásico, quien no lo conoce es difícil que sienta atracción por la estética musical flamenca y, sobre todo, con el cante jondo. Lo mismo sucede con la salsa brava, quien no conoce esta música difícilmente puede sentir atracción por la estética salsera y, entre otras cosas, por el canto chillón de los intérpretes, por los sonidos estridentes de los metales y por las

²¹² Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²¹³ *Ibíd.*

multifacetas de sus letras (evocación diaspórica, reivindicación social, orientación machista, etc.). Un sentido estético diferente, en lo que instrumentación se refiere, al que está a merced de muchos personajes salseros de Barcelona, para quienes la salsa es sinónimo del sonido de los noventa y del 2000, así como de los estilos bailables casino y línea; el resto o no existe, o resulta añejo.

Y precisamente este sonido añejo y sus distintas formas de bailarlo es el adoptado por *Entren que caben 100* como banda o “identidad sonora” (Auguyard 1997: 206), de modo que los DJs que están en el control musical de estas fiestas abogan por este concepto promovido por la resignificación de afinidades electivas o bien por el gusto que, con el tiempo, la salsa brava logra despertar en personas de clase media y alta latinoamericana.

Sin embargo, algunos DJs querían que se pusiera algo más moderno, como merenguitos y yo no es que esté en contra pero no quería que ‘Entren que caben 100’ fuera eso, porque entonces ya pierde carácter, ya pierde personalidad, eso ya es más probable que lo escuches en cualquier discoteca latina que puedan poner temas del recuerdo. De hecho, primero se pensó que fuese así, con músicas del recuerdo²¹⁴ y no me cierro a que se ponga un merengue si el momento lo atribuye y la gente lo disfruta. El problema es que he visto muchas experiencias de DJs en salas que comienzan cediendo y se vuelcan. Yo estuve pinchando en una sala en Zaragoza, llevada por gente de izquierda que había recuperado un antiguo cabaret emblemático, que no quería música comercial, comenzó a ceder y terminó en hause. De modo, que yo siempre he luchado porque sea salsa brava, pero que la gente también disfrute porque hay personas que no conocen según que canciones, con lo cual hay que hacer la sesión un poco digerible para el que es bailaror, para el que no lo es, para el que es aficionado, igual a veces pecamos de un poco comercial, pero bueno, la gente va a pasárselo bien²¹⁵.

Merey confiesa que pecan de comercial por el hecho de lo que se pincha son los temas más conocidos de la salsa brava mayormente del sello y de las estrellas de la Fania. Esto muestra una cierta relación, entre otros, con el caso de un DJ residente de la sala Antilla, a quien le gusta mucho la salsa brava, pero el que poco puede pincharla en esta salsoteca porque por encima de su gusto está su trabajo; y, quizás, por encima de la

²¹⁴ En alusión a músicas que marcan una época importante, sobre todo, en personas venezolanas que experimentan una doble añoranza, la del tiempo (generalmente adolescente o iniciático rumbero) y la del espacio donde esa música es usada.

²¹⁵ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

braveza salsera se encuentra el monopolio Fania. Un emporio que al comercializar con la estética musical del barrio *nuyorquino* y latino de los años 60 y 70, contribuye a que lo que, mayormente, se da a conocer y se reivindica como salsa brava sean canciones, cantantes y, en fin, un imaginario que, en cierta medida, solapa, banaliza y rentabiliza la situación social que articula el origen de esta manera de hacer música, dicho de otro modo, se hace una especie de apología de la pobreza en pro del negocio salsero y, posteriormente, en pro del status de quienes legitiman esta música como la vertiente o estilo erudito de la salsa.

Ahora bien, de la banda sonora o concepto de salsa brava deviene el criterio para seleccionar fundamentalmente a los DJs: “*No es que se va a llamar a alguien porque va a traer mucha gente, sino a quien le guste la música que va a poner y no vaya a poner música muy comercial, sólo música que mantenga la línea de ‘Entren que caben 100’*”²¹⁶. Lo cual suele darse de manera recíproca, tal es el caso de *Peruchín* que empieza como espectador de estas fiestas y luego es invitado a pinchar: *Me gustaba el concepto musical de la fiesta, de hecho no hubiese pinchado sino me hubiese gustado*²¹⁷.



Figura 18: DJs en plena faena, 2010. Fuente: Cortesía de *Merrey*.

²¹⁶ Entrevista a *Merrey*, 24 de mayo de 2011.

²¹⁷ Entrevista a *Peruchín*, 25 de junio de 2012.

En la reafirmación de ese concepto *Entren que caben 100*, en principio, cuenta con un grupo variable: *Café, Mr. Lopinski, Chronico, Mendoza*; de este grupo quizás se deba mencionar que *Lopinski*, como también se le llama, pasa de ser técnico de sonido de la agrupación de *Merey* y asiduo de estas fiestas a DJ, y que *Mendoza* al asumir el rol de VJ cambia de nombre y se llama *El_Ce*. Cuando *Entren* viaja al Raval *Mr. Lopinski* pasa junto a *Merey* a cumplir el rol de residentes, es decir, de DJs fijos y el resto de visitantes y se le abre, entre otros, el paso a DJs como *Timber*. Sobre este último, cabe decir que no es llamado hasta después de un año de celebrarse estas sesiones, debido a que *Timber* ha terminado convirtiéndose en un especialista en pinchar con discos de vinilo y: [...] “Nosotros al principio no pinchábamos con vinilos, porque eso de estar trayendo vinilos, los únicos además que teníamos éramos ‘Mr. Lopinsky’ y yo. Además, es en el Raval donde empezamos con vinilo porque ellos tenían platos, y los dos DJs residentes vinilos, luego se dañó uno de los platos y hemos tenido que estar llevando los nuestros”²¹⁸.

Mientras, y a falta de platos, en Poble Nou se retoma la fórmula de pinchar con ordenador, y con ordenador y platos para ocasiones especiales, siendo el equipo de CD ocasional para todas las localizaciones, y más bien asunto de antiguos y reconocidos DJs de salsa brava acostumbrados a otros equipamientos técnicos. En este sentido, la especie de moda *vintage* que recae en la salsa y otras músicas a través de la venta actual de discos de vinilos, de aparatos donde escucharlos, así como de fiestas con este sonido, es un asunto más bien del interés de un sector de la población ampliamente, joven (objetivado y subjetivado), imbuido en el mundo de las nuevas tecnologías, que utilizan éstas plataformas para conectar con el pasado, como si de una máquina de viajar en el tiempo se tratase, siendo el ayer, o una versión concreta del ayer, evocación permanente.

6.2.2 La taquilla ajustada a tiempos y espacios

En lo que respecta a la retribución e itinerancia espacio-temporal de *Entren que caben 100*, *Merey* primeramente sostiene que esta fiesta “Nació también para ayudar un poco a la familia del dueño del restaurante dominicano porque no tenían muchos ingresos, al lugar no iba mucha gente, son una familia muy grande y dijimos bueno vamos a ser una fiesta y nos ayudamos todos. De hecho cenábamos y teníamos barra libre, ese era el acuerdo comercial, ellos se quedaban con el consumo”²¹⁹.

Así pues, *Entren*, más que por una necesidad, parece surgir por el deseo de crear un espacio evocativo que contribuye con el establecimiento de lazos de solidaridad.

²¹⁸ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²¹⁹ *Ibid.*

Esto hace que en sus inicios no cuente con mucha publicidad, que quede como un festejo familiar íntimo, no obstante, a la primera fiesta: “*Invitamos a todo el mundo porque igual no viene nadie, pero cuando nos dimos cuenta que venía mucha gente empezamos a frenar un poco*”²²⁰. A los pocos meses de existir, ya *Entren que caben 100* cuenta con un público que rebasa el aforo y las exigencias de este tipo de eventos, viéndose en la necesidad de buscar otra localización y de establecer nuevos acuerdos comerciales.

En medio de esta coyuntura *Merey* establece el contacto con el responsable de una asociación del Raval que conoce desde hace varios años y que le pone a disposición un espacio que cumple con los requerimientos autonómicos exigidos: amplitud, centralidad, bajos costes en la bebida y sin un jefe de sala: “*Porque ya sabemos cómo va, que son autoritarios que buscan beneficiarse y ya está. Son de los que te dicen si tú no me dejas un mínimo de consumo me tienes que dejar dinero, de hecho en esta búsqueda más de uno nos dijo, como el caso de un local que habíamos visto cerca de las ramblas, que nos daba el permiso para hacer la fiesta pero que si venía un grupo grande de ‘guiris’ ellos ponían la música que quisieran*”²²¹.

Esta falta de garantías musicales se ve retroalimentada por el hecho de que esta sesión es gratuita, situación recurrente cuando de sesiones festivas sin agrupaciones musicales se trata, en tanto, es más complejo y cuantioso lo que se le tiene que pagar a un grupo de mínimo seis músicos que a uno o varios DJs. Exactamente lo que se quiere decir con esto es que una sesión festiva con música en vivo generalmente requiere un pago de entrada utilizado para remunerar al grupo de instrumentistas, mientras que, cuando sólo se trata de música grabada a cargo de DJs, ésta es financiada, informalmente con lo recaudado por la venta de bebidas (barra).

Ahora bien, que resulte más fácil gestionar una fiesta con música programada por DJs no quiere decir que la labor generada sea constante, y por ende, rentable. Que varios de estos agentes musicales coincidan en el hecho de que pinchando en este tipo de fiestas “*no se puede vivir*”²²², a diferencia de otras formas de ocio por lo general nocturno (servicio de bar musical, así como de instrumentación musical y animaciónailable, etc.) con una potente gestión comercial, contribuye a que las sesiones festivas alternativas gocen de cierta autonomía, a expensas de una rentabilidad no exenta de ajustes económicos dada la aceptación, reubicación y permanencia de *Entren que caben 100* dentro de la escena salsaera brava.

²²⁰ *Ibíd.*

²²¹ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²²² Entrevista a *Peruchín*, 25 de junio de 2012.

Una vez desplazada la fiesta al Raval, los acuerdos comerciales producidos entre organizadores y responsables de locales son los siguientes: por cada noche de *Entren que caben 100*, la organización recibe 10% de la barra, después suben a un 12%, y finalmente, en noviembre, a un 20%. Un incremento justificado en el dinero que se recauda en la caja y en el hecho que *Merey* considera pertinente empezarle a pagar a todos los DJs que pinchen, aunque sea un pago simbólico, porque todo el dinero recaudado, hasta este momento, es destinado a la movilización de algunos DJs y de equipos, a la compra de agujas, incluso al *merchadainsing* y concretamente al proyecto fallido de unas camisetas que, primeramente, no se pueden hacer porque: “[...] se han elevado los costos y porque ‘Mendoza’ se ha ido a vivir a Madrid y le hemos pagado el pasaje dos veces para que venga a pinchar a Barcelona, para que no pierda el nexo, además, si ha hecho todo los ‘flyers’, es lo justo”²²³.

En este sentido, *Entren que caben 100*, emplea para su funcionamiento una especie de mecanismo de autogestión de la añoranza, mediante el cual el sentimiento nostálgico que se sacia en la medida de que quienes lo experimentan producen la fórmula para satisfacerlo. Ahora bien, este mecanismo no sólo es exclusivo a la escena salsera brava, por no hacer mención de otras escenas musicales, entre otras. La autogestión de la nostalgia se evidencia en un evento festivo, emblemático y extinto de la escena de las músicas cubanas: *El domingo de la rumba*. Una sesión también analizada por Iñigo Sánchez y organizada por Pancho Colón, sin ánimo de lucro sólo para crear un espacio para que, fundamentalmente, la población de origen cubano se reúna a cantar, bailar y tocar esta música en un centro cívico barcelonés.

La entrada a la Rumba era gratuita y los gastos derivados del alquiler del salón, el transporte de los instrumentos, el ron y la comida para los músicos, etc., se sufragaban con el dinero obtenido de la venta de cerveza, ron y refrescos [...] La posibilidad de patrocinadores como *halcón viajes*, que aparecía en el reverso de los *flyers* anunciando la oferta de vuelos para La Habana, cubría los gastos de impresión de la publicidad que se repartía por los locales de ocio cubanos y otros establecimientos, mientras algunas empresas de bebida como Ron Varadero le proporcionaban puntualmente *merchandising* que regalaba a los asistentes (Sánchez 2008b: 300-301).

Sin embargo, de cara a que este tipo de eventos se mantengan activos, entre otras cosas por todo el tiempo que demandan, es necesario algún tipo de estímulo económico. En el caso de *Entren que caben 100*, es *Timber* el primer DJ que empieza a cobrar estrenando el ajuste del 20% (cobro simbólico de 50 euros): “Y que fue cuando todos

²²³ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

empezamos a cobrar. Creo que ese día él también cobró porque no tuvimos gastos e hicimos más dinero, porque de resto recibíamos en total unos 60 u 80 euros por sesión”²²⁴.

No obstante, el local del Raval por lo céntrico, las dimensiones del espacio y la pluralidad de la programación (sesiones musicales en diferentes formatos, poesía, etc.) no siempre cuenta con fechas disponibles y esto genera una nueva localización para *Entren que caben 100*: Poble Nou. *Entren* llega a este barrio porque el dueño del local conoce la labor de *Merey* como DJ y dado que el flamenco, la música inicial con la que piensa ambientar su sala, no le está dando beneficios económicos decide probar con otras músicas, entre ellas la salsa. Además, la sesión de *Entren* en Abril 2011 resulta obligatoria, porque *Mr. Lopinsky* se marcha temporalmente de Barcelona y esa sesión se aprovecha para hacerle una despedida y hermanar momentáneamente dos fiestas: *Monkey Town* (de la que se habla más adelante) y *Entren que caben 100*.

Ahora bien, dada la proximidad de *Merey* con el responsable de la sala de Poble Nou, y hasta mayo de 2011, no se llega a establecer ningún acuerdo comercial formal. En algunas ocasiones va a pinchar en eventos donde actúa la agrupación La Gozadera y el cobro depende del consumo de bebidas, es decir, llega a cobrar 30, 40, o 60 euros. Para *Entren* se habla de un 25% de la caja de la noche: “*Bueno, vamos a probar y ya veremos si funciona*”²²⁵.

6.3 La función itinerante

Desde el mes de diciembre de 2009 hasta el mes de enero 2012 *Entren que caben 100* se hace de 20 ediciones realizadas en diferentes barrios de Barcelona. En Poble Sec, funciona de diciembre de 2009 hasta Mayo de 2010 (seis ediciones), además se produce una edición fallida que intenta llevarse a cabo en julio de este mismo año en el marco de las fiestas del barrio. En el Raval, entre septiembre y diciembre de 2010; de febrero a marzo 2011; junio de 2011 y febrero a marzo de 2012 (nueve ediciones). En Poble Nou, funciona en abril, julio y diciembre de 2011 (tres ediciones). Y en el Gòtic se produce una nueva edición en enero de 2012, por no hablar de otra realizada en Madrid, a raíz de la mudanza de DJ *Mendoza* a esta ciudad. Esta itinerancia evoca la existencia de la salsa brava como encarnación de quienes hacen posible que esta música suene, se baile y se mueva por distintos espacios en donde, en mayor y menor medida, es ofertada y demandada.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

6.3.1 | escenario: Poble Sec I y II

A modo de breve esbozo, y según lo refieren personajes como *El Molestoso*, quien presencia e incluso llega a participar como DJ en una de las primeras sesiones de *Entren*, “éstas comenzaron como unas fiestas sencillas, con buena música y la gente justa para poder bailar”²²⁶. Ahora bien, para mayo del 2010 la convocatoria del público salsero es mayor al propio espacio físico. Ese día el aforo se extralimita, apenas se puede bailar en aquel restaurante de Poble Sec, algunas personas ocupan los alrededores del local y la fiesta termina antes de su horario habitual (de 21:45 a 2:45). “*El motivo para que la fiesta se acabara fue que la policía se percató que había más personas en el restaurante de las permitidas. Para exculpar a los dueños del restaurante dijimos que se trataba de una fiesta de cumpleaños. Aun así se habló de una multa pero no se llevó a cabo*”²²⁷.

No obstante, hasta ese día se celebran las fiestas en este restaurante y, tal y como ocurre en la sesión anterior, el público más cercano a *Merey* termina en su casa, prolongando la fiesta abortada y sin multa porque no hay denuncia vecinal:

[...] *La guardia urbana pasó justo en el momento en que algún borracho salió a beber afuera, no fue que los llamó ningún vecino sino que ellos pasaron y se inventaron que un vecino los llamó pero como no fue así no hubo multa sino que se abrió un acta en la que constaba que había consumo de alcohol en la calle y que se había excedido el aforo del lugar. De hecho, nunca hubo problemas con los vecinos porque se controlaba el sonido y porque el piso de arriba hace parte del restaurante; pero puede colarse, no está acondicionado, no está insonorizado, no tiene doble puerta, ni licencia como bar musical*²²⁸.

Precisamente por esta falta de acondicionamiento, uno de los encargados del restaurante afirma que pone al tanto a los vecinos del momento de cuando se va a producir una fiesta²²⁹, de esta forma se actúa bajo un tipo de permisología que no está exenta de compromisos. Pero esa noche hay gente en *Entren que caben 100* que no hace parte de los 100, es decir que no es conocida y concedora de algunas de las normas que se deben cumplir para que este tipo de fiestas tengan cierta perdurabilidad. Una de éstas es evitar salir a la calle a hablar en voz alta y a beber alcohol durante o finalizada la sesión para no molestar a personas vecinas y/o no ser blanco de fuerzas de seguridad

²²⁶ Conversación con *El Molestoso*, 30 de julio de 2010.

²²⁷ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²²⁸ *Ibíd.*

²²⁹ Conversación informal con *Mambo Violento*, 03 de marzo de 2013.

ciudadana. Otra es limitar la difusión porque los espacios donde se realizan suelen ser pequeños y concebidos para otros usos, de modo que al ser practicados como salseros quedan expuestos a ser multados. Sin embargo, no ser parte de los 100 o escapar a algunos de sus acuerdos internos termina siendo una práctica normal, natural y demoníaca, no obstante, la particularidad e importancia de su efecto recae en las distintas y, en algunas ocasiones, contrapuestas repercusiones que se generan cuando el demonio urbano es exorcizado o bien cuando la ilegalidad de la fiesta se evidencia.

En este sentido, y después de la visita de la guardia urbana en *Entren, Madame Kalalú* permanece atenta a una nueva convocatoria. Ésta se produce dos meses después de lo sucedido y es anunciada a través del grupo de *Facebook* de *Entren que caben 100*, del cual ya hace parte. La nueva y particular sesión se titula “Maratón Salsero” (desde las 18:00 del día 23 hasta las 06:00 del día 24 de julio), se hace de su respectivo cartel ésta vez con el distintivo “Edición especial”, una nota virtual que incorpora fragmentos de la letra del tema “Timbalero”, así como de otra canción salsera “Fuego en el 23”; intertextualidad presente en la convocatoria de ésta y otras sesiones festivas que preceden a *Entren* y, en general, en las letras de la salsa y demás músicas del Caribe:

“Timbalero, prepárate,

timbalero, no pierdas tiempo

pronto llegará el momento...”

Y el momento llegó! Así que prepárense para disfrutar de la doble sesión de salsa que tenemos preparada para el próximo viernes 23 de julio. Primero vacilaremos en las Fiestas de Poble Sec con todos los vecinos y luego huiremos del calor y daremos inicio a la 7ª edición de “*Entren que caben 100*” estrenando nuevo local, esta vez climatizado, pero con el mismo ambiente familiar para que sigamos disfrutando de la fiesta, de la salsa y del Latin flavor!

Dicen que es lo mismo pero no lo es.

Oiga si hay fuego este 23.

*Entren que caben 100!!!*²³⁰

A partir de la sesión del pasado mes de mayo de 2010, y según el propio *Merey*, se inicia la búsqueda de un nuevo local donde celebrar *Entren que caben 100*. En este proceso, *Merey* es llamado por un amigo encargado de un bar en Poble Sec que funciona hasta las 5:00 de la mañana y lo pone a disposición; asimismo recibe la invitación de *En medio*, una asociación cultural que comparte iniciativas y espacios en este barrio²³¹ y la que, en esta ocasión, cuenta con un escenario para las fiestas,

²³⁰ Nota promocional de la invitación por *Facebook* al “Maratón Salsero”: <http://on.fb.me/182Rp89> (Consulta: 28/11/11).

²³¹ Agrupando a artistas del área gráfica, visual y sonido, a su vez, vinculados, con movimientos sociales.

ofreciéndole a *Entren* una franja horaria. Con estas opciones, *Merey* planea una edición de maratón para satisfacer “*la necesidad de continuar con estas fiestas y de hacerlo en su barrio de origen, además por lo céntrico que resulta*”²³².

A los pocos días de celebrarse esta sesión, y emocionada con la idea, *Madame Kalalú* tiene acceso a una nueva promoción. Ésta es publicada en el espacio web de *En medio* y dice exactamente lo siguiente:

“Después de seis fiestas en un pequeño local en el corazón de Poble Sec ‘*Entren que caben 100*’ se ha convertido en una referencia para poner sabor y ritmo al Barrio mediante una buena sesión de salsa y ritmos latinos que dj como, Mr. Lopinsky, El Paisa, Ele_cé, entre otros, invitan a todas y todos a mover las caderas. En esta sesión vespertina estrenan su nueva temporada”²³³.

La hora que acompaña la nota anterior son las 18:00, luego a las 21:00 aparece programada una presentación de hip hop cubano en ese mismo escenario. Ahora bien, debido a la falta de más detalles, *Madame Kalalú* se confunde y *Merey*, el propio día de la fiesta, le explica lo siguiente: “*nos suspendieron la sesión de maratón [...] los dueños lo han anulado, la cosa queda de 18 a 21 en la calle y luego hacemos el buffet donde siempre se han hecho las fiestas; a las 22:50 hay un concierto en la Calle Blai, 8, de un grupo llamado Electric Gozarella, que hacen boogaloo. De todas formas tendremos salsita en el restaurante de siempre hasta las 3, pero más relajadito*”²³⁴, debido a la llegada de la guardia urbana a la sesión anterior.

Un tanto desconcertada, *Madame Kalalú* junto a un grupo de estudiantes universitarios de origen latinoamericano, con ansiedad de conocer *Entren que caben 100*, no les queda otra opción sino escuchar un poco del concierto de Electric Gozarella y luego marcharse a la sesión relajada de salsa pero no hay nada, la sesión resulta fallida en su plenitud. Posteriormente a este día, *Merey* explica la programación de la sesión original y sus respectivos imprevistos:

La cuestión entonces era arrancar en la calle, seguir como cena en el restaurante de siempre [...] y continuar hasta las 5.00 en el bar. Pero el bar fue alquilado a última hora por unos brasileros que pagaron una suma importante de dinero para hacer una fiesta privada durante toda la noche. Con lo cual, quedó al aire una parte del maratón y se intentó programar la sesión más relajadita en el restaurante, pero cuando los dueños empezaron

²³² Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

²³³ Nota promocional de *En medio*: <http://bit.ly/1Ca61OI> (Consulta: 20/07/2010).

²³⁴ Conversación electrónica con *Merey*, 23 de julio de 2010.

*a ver que iba mucha gente preguntando por la fiesta decidieron suspenderla y no arriesgarse a una multa*²³⁵.

En este sentido, el hecho de que *Entren* sea una fiesta alternativa-itinerante la supedita a los intereses de los locales donde se realiza. En el caso de bares musicales, con una marcada orientación comercial, éstos suelen velar por su rentabilidad económica por encima de compromisos morales y éticos que, aun contemplando beneficios, no llegan a ser tan atractivos como los generados por eventos eminentemente comerciales; el acuerdo con el bar donde se pauta parte del maratón es: *12% del consumo en barra*²³⁶. Por su parte, otro tipo de establecimientos marcados por un fuerte “estado de sumisión” (Dores 2008:269), o bien regidos por una clase trabajadora extranjera con carencias económicas y legales, procuran velar por una rentabilidad precaria pero segura.

En lo referente a este último aspecto, si bien las fiestas del barrio suponen una ruptura entre el tiempo cotidiano y festivo, lo cual sugiere que una sesión de *Entren* puede gozar de cierta permisibilidad institucional, esto no es razón suficiente para evitar que el temor se apodere de un sector de la población extranjera con mucho más que perder, respecto a quienes realizan estas fiestas sin fines de lucro o sin la prioridad de esta necesidad y cuyas carencias, en definitiva, son otras. Así pues:

[...] ese día algunos salseros terminamos más nómadas que nunca vagando por las calles del barrio en busca de un poco de salsa. Ante la demanda lo único que pudo hacer ‘Merrey’ fue convocarnos a una calle de Poble Sec donde la gente de ‘En medio’ estaba pinchando cumbia electrónica y otros géneros. Hasta que al final de la sesión, en el garito donde se vendían las bebidas, ‘Merrey’ logró pinchar algo de salsa desde su ‘ipod’, esto mientras las personas del garito recogían, parte del público salsero intentaba satisfacer su demanda y yo recibía el siguiente ‘sms’, en tanto me marché pronto, ‘hay salsa y te extraño’²³⁷.

6.3.2 II escenario: El Raval

Durante el verano o bien el trimestre de junio y agosto, *Entren* se hace de una especie de tiempo muerto y moribundo. En septiembre de 2010, y obviando detalles mencionados en sub-apartados anteriores, la sesión se retoma en una asociación cultural

²³⁵ Entrevista a *Merrey*, 24 de mayo de 2011.

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 12 de junio de 2011.

del Raval. No obstante, a los dos meses de esta reubicación, *Entren que caben 100* experimenta un nuevo tipo exorcismo. *Madame Kalalú*, lo resume a través de una crónica electrónica que envía a algunos de los personajes asistentes a esta sesión (*Mama Inés, Ligia Elena, Merey, Juana Peña*, entre otras), la titula: “*Entren que caben 100* (nómadas...)” y, para fines de su análisis, es presentada en dos partes y a continuación:

Viernes 19 de noviembre de 2010, a las 23:00, suena la alarma del despertador..., hay que alistarse, comienza la rumba salsera. Hay frío, y se está bien en cama, pero si la flojera gana, habrá que esperar al próximo mes, así que no hay excusas: ‘Entren que caben 100’. Son las 12:00, en el lugar ya hay gente. Están las personas de siempre, las que rotan y las que nunca han ido. Ha comenzado la fiesta pero hay quienes se quejan porque el volumen de la música está muy bajo ¿Qué pasa hoy? Corren los rumores que el vecino, que siempre sale durante el fin de semana, esta vez se quedó porque tiene un familiar enfermo y debe hacerle compañía. Si estuviésemos en una ciudad como Caracas, las personas vecinas fuesen las primeras coleadas a la fiesta, las que van sin ser invitadas, unas, porque también les gusta la salsa, y otras, por aquello de “si no puedes con el enemigo, únete”²³⁸.

Si bien la *Madame* es recurrente en idealizaciones, éstas no hacen exenta a Caracas de barrios con *habitus* ruidosos y salseros donde, según lo que plantea Miquel Aramburu de contextos similares, el uso social del espacio público es “más abierto y flexible” (2005: 36). En este sentido, *La Mulata Encarnación*, caraqueña, y ex habitante de un bloque de edificios de esta ciudad, comenta que al momento de realizarse una fiesta “*todo el bloque sabía que había fiesta por tanto participaba, no había esa ruptura de ¡que bolas! no me dejan dormir, porque es música que a ti te gusta y entonces surgen exclamaciones como: ¡coño, tienen este disco!, éste lo grabó fulano en el 74 o eso fue lo que le dijo Willie Colon al otro’ [...]. Es parte como de una historia compartida*”²³⁹, con sus respectivas excepciones. Además, una historia que bien podría aludir a la “ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino que la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana” (Silva 1997: 24).

²³⁸ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 19 de noviembre de 2010.

²³⁹ Entrevista a *La Mulata Encarnación*, 27 de julio de 2006.

Pero no estamos en Caracas, estamos en Barcelona y la música apenas se escucha. Algunas voces comentan 'con este volumen no se puede bailar, me hubiese quedado en casa escuchando salsa'. Otras personas directamente se van. Pero la mayoría, desconcertada, se queda. Ha dejado de bailar, sólo habla. Su ruido es mayor que el de la música, no obstante, el vecino no está ni para la salsa, ni tampoco para las voces de quienes se dieron cita para disfrutarla.

A falta de estímulos sonoros hay gente que comienza a hacer música con las palmas, otras deciden bailar el murmullo, hay también quienes comentan 'hay que bailar con alguien que se sepa la canción, así no te pierdes'. Y en esa fase de la resistencia, 'Merrey' comenta que sonará la última canción porque si continúan hay riesgo de que llegue la policía. Ante la advertencia un salsero afirma "Si ésta es la última, déjame bailarla". Acto seguido se encienden las luces sin que se escuche la frase de la canción emblema de estas fiestas: "Entren que caben 100/ 50 paraos, 50 de pie".

Es la 1:15. Los 100 se dispersan. Algunos dicen 'Vamos al bar del flaco' (DJ Radiobelemba), un chico colombiano que, eventualmente organiza fiestas salseras. Al llegar hay salsa, a pesar de que el DJ de esta noche, y miembro de la agrupación rumbera La Pegatina, pondría música variada. La demanda de los asistentes es la demanda y pese a que el DJ no contaba con mucha discografía, complació al nomadismo salsero. También alternó con rumba catalana pero la salsa arremetió.

Son las 3.00, hora del cierre del bar, las personas salseras más entregadas se quedan, porque saben que podrá seguir habiendo salsa a puerta cerrada, no será la primera ni la última en este bar. Y no será la primera ni la última que salseros bravos en Barcelona vayamos detrás de nuestra música²⁴⁰.

En ese momento, *Madame Kalalú* es, plenamente, consciente de la itinerancia salsera en Barcelona, del hecho que las sesiones festivas, a pesar o por ser promovidas y seguidas por un escaso y particular público de clase media, carecen de un local fijo. La mayoría de los personajes de esta escena no padecen de graves problemas económicos, asimismo, tienen acceso a diversas formas de ocio: lectura, viajes, actividades culturales, etc., con lo cual el precio que tienen que pagar por su gusto musical es un nomadismo temporal, de ciertas limitaciones geográficas, es decir, que gozan de algunas comodidades como aquellas que les provee su clase social sembrándole necesidades creadas y transversales a la situación social y diaspórica.

²⁴⁰ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 19 de noviembre de 2010.

6.3.4 III escenario: Poble Nou

A partir del segundo trimestre del año 2011 *Entren* se hace de un nuevo y “alejado” destino ubicado en el barrio de Poble Nou, concretamente en un local donde desde hace unos meses se empiezan a programar actuaciones de agrupaciones salseras. De hecho, en una de estas presentaciones participa *Merrey* pinchando, es decir, la programación cuenta con música en vivo a cargo de La Gozadera Orchestra y música grabada que pincha DJ *Merrey*, por demás anunciado en las promociones como “*De Entren que caben 100*”.

Cuando supe que la sesión del 16 de abril se realizaría en Poble Nou le pregunté a ‘Merrey’: ¿El local del Raval se quedó pequeño o nos echaron? él me respondió que lo que pasó fue que no tenían fechas disponibles y por eso se programó en Poble Nou. Y aunque varias personas me habían hablado de este lugar e incluso había incluido parte de su programación en una agenda de eventos salseros que empecé a realizar desde febrero de 2010, no conocía esta sala. Ningún evento me había obligado a viajar tan lejos [...]”²⁴¹.

El epicentro salsero bravo se concentra, fundamentalmente, en barrios conocidos, reconocidos o bien de moda de Barcelona: Poble Sec, El Raval, El Born, entre otros. Experimentaciones realizadas en espacios de ocio de Guinardó, Sant Gervasi, L’Hospitalet, donde se llegan a realizar sesiones salseras, demuestran que el uso de estas ubicaciones es ocasional. Hacer estos desplazamientos, supone una conexión directa con prácticas de funcionamiento de la escena salsera y concretamente con el hecho de formar parte de redes virtuales de músicos y otros personajes vinculados con la realización de estos eventos. En este tipo de convocatoria la presencia de turistas se extralimita, por no decir también la de un público que cuando va de fiesta lo hace a lugares de alta concentración lúdica, de diferentes formatos (restaurantes, bares, discotecas, etc.) por cuestiones de movilidad y comodidad nocturna.

No obstante, una de las ventajas que ofrece la sala de Poble Nou es la disponibilidad y la amplitud del espacio: dos plantas que, aquella noche de abril, están comunicadas a nivel programático. En la parte de abajo se celebra una fiesta de música negra llamada *Monkey Town*, también organizada por *Merrey* pero con otro DJ en los

²⁴¹ Fragmentos del diario de *Madame Kalalú*, 25 de junio de 2010.

controles pinchando hip hop, reggae, drum'n bass, entre otras músicas que también viajan a Poble Nou; *Monkey Town* nace en el 2008 en el barrio de Gràcia²⁴².

Así pues, la dimensión de la sala de Poble Nou hace posible la presencia en un mismo lugar de dos fiestas que mantienen diversos vínculos familiares (organización, tipo de público y de música, etc.). Asimismo, y en el caso de *Entren*, la nueva sala ofrece el doble de espacio que la del Raval, el cual a la 1:00 ya está repleto. Después de esta primera sesión con éxito de convocatoria, *Entren* repite en esta sala en julio y diciembre de este mismo año obteniendo los mismos resultados, a diferencia de otro experimento festivo llamado *Sonido Bestial*, celebrado en Mayo y Junio de 2011, y proveniente de la intención de *Merey* de direccionar toda la música que no entra en *Entren que caben 100* para *Sonido Bestial* (nombre de un tema de Richie Ray y Bobby Cruz). De este modo, y junto a *Maltí*: DJ catalán asociado a fiestas de movimientos sociales, *Merey* además de a la salsa brava le abre las puertas a músicas como el *salsatón*, la salsa romántica, el merengue, entre otras.

En contraposición a esta experiencia, el éxito de *Entren que caben 100* en Poble Nou se le adjudica al hecho de que, además de contar con un público cautivo y haber llegado a aglutinar a dos fiestas en un solo espacio, es estratégicamente programada al hacerse de motivos especiales de celebración para cada sesión: la primera, despedida de *Mr. Lopinsky*; la segunda, cumpleaños de *Merey*; y la tercera, Navidad. Así pues, y pese a que a que el encargado de la sala desea que la fiesta se fidelice a este local, *Merey* sigue optando por el Raval debido a lo céntrico, por no decir que el barrio de Poble Nou, a pesar de ser una zona de ocio nocturno (sobre todo juvenil) por excelencia de Barcelona, no lo es para la salsa.

En el caso de la escena salsera brava, cabe recalcar el hecho de que el nomadismo que la caracteriza tiende a hacerse de límites geográficos, es decir, cuando el destino supone desplazamientos poco frecuentes, la itinerancia se reduce a la vez de

²⁴² Un texto virtual y promocional de estas fiestas es el de autoría de *Monkey Town*: <http://bit.ly/1BE1bfP> (Consulta: 01/07/2011) y el siguiente:

Puedes quedarte en casa mirando la tele (aburrido) o puedes venir al bar Continental los miércoles para disfrutar de la nueva noche semanal llamada Monkey Town y dejar tus problemas atrás, pasándotelo bien entre amigos y tomándote una birra fría o un cubata, mientras disfrutas de una variada selección de estilos musicales de todo el mundo.

Bogaloo, Monkeybass, Electro, Reggae, Dancehall, Breakbeats, DnB, Funk, Club, HipHop, Grime, Soul, B-more, Mashups, Disco y más, donde seguro encontraras [sic] tus temas preferidos mezclados por los deejays Merey, Ele_Cé y El Capitán, acompañados de invitados especiales. Las visuales en directo y la galería estaran [sic] a cargo de Random Preset con The RGB Corp y el Arte del flyer de este mes es una ilustración de Rosita (Un chimpancé).

hacerse de celebraciones varias o estímulos extra salseros que garantizan su eventual éxito de convocatoria.

6.3.5 IV escenario: Gòtic

A modo de epílogo de este sub-apartado, en enero de 2012 y en el barrio Gòtic, se produce una nueva sesión de *Entren*. Ésta parece funcionar como una segunda fiesta de despedida de *Mr. Lopinsky* en formato *petit comité*, entre otras cosas por el tamaño del espacio: dimensiones como las del primer destino o restaurante de Poble Sec y donde revive el espíritu de una fiesta que, de manos de uno de sus primeros DJs, llega a celebrarse también en Madrid (junio de 2011) a causa de la mudanza de DJ *Mendoza* a esta ciudad.

En Barcelona, es concretamente en una estrecha callejuela del barrio Gòtic, donde se ubica el nuevo destino de *Entren que caben 100*, cercano al Rabipelao, El Bombón y areperas que parecen denotar un epicentro del ocio nocturno y la gastronomía venezolana. En el caso de *Entren*, específicamente, se trata de una coctelería a cargo de una pareja venezolana-inglesa que *Madame Kalalú* llega a conocer, incluso, desde que se encuentra en obras (comienzos de la década del 2000), pero a la que no llega a asociar directamente a la salsa sino más bien a la comunidad venezolana y turística. Sin embargo, cuando este local cuyo nombre evoca al culto de María Lionza²⁴³, programa una sesión salsera brava en sus espacios, provoca que algunos personajes de la escena rememoren aquellos “*encuentros de puro amor a la música, baile y camaradería*”²⁴⁴.

En el marco de la rememoración y puntualmente renacimiento del aparente espíritu inicial de esta fiesta, se debe decir que en la medida de que *Entren* viaja por distintos escenarios, pierde su representación etnicitaria. En un principio: “*te podías encontrar con un colombiano, venezolano [...] gente auténtica con la que podías intercambiar información, con la que podías utilizar el lenguaje de esos lugares [...] la ideología de la cultura, de la historia, de cómo vive la gente allá, sus usos y costumbres; gente que te traía su vida, de alguna manera, en su relato*”²⁴⁵.

Cuando personajes con otras nacionalidades y ambientes salseros incursionan en estas fiestas (véase sub-apartado 6.4.3), existen los que dejan de experimentar la misma atracción por las mismas y/o a frecuentarlas. Tal es el caso de *Paula C*, *Anacaona*, *Madame Kalalú* y personajes que se ven afectados, entre otras cosas, por el hecho de que ya no hay las mismas posibilidades (en cantidad y calidad) de bailar como antes, ni

²⁴³ Véase a: Ferrándiz 2004 y Canals 2011.

²⁴⁴ Conversación informal y electrónica con *Pablo Pueblo*, 19 de marzo de 2012.

²⁴⁵ Entrevista a *Paula C*, 16 de julio de 2012.

de sentirse como en una fiesta salsera de Caracas, ahora *Entren* “es una fiesta más, donde se mezclan progres catalanes, con algunos rumberos²⁴⁶” o bien como dice una frase de la canción emblema de estas fiestas: “Eh...la rumba no es como ayer”; frase que se comporta como una especie de metáfora de la historia de la salsa y de músicas como el tango, entre otros. Así pues, en *Entren que caben 100*, parece gestarse el traslado de protagonismo etnicitario en el elenco, la trama y los performances bailables de la escena salsera brava en Barcelona.

6.4 Los personajes en tres actos

Durante el desarrollo de *Entren que caben 100* se aprecian, de forma general, tres tipos de personajes que presentan la siguiente caracterización en común: dislocación por lugar de origen, así como por cultura salsera, edad recurrente la treintena, formación técnica o universitaria y clase social media²⁴⁷; ahora bien, ¿cuáles son algunas de las particularidades inherentes a esta macro-personificación?

6.4.1 I acto: principales

Partiendo de la recurrente dislocación que contienen estas líneas, el protagonismo no lo representan quienes promueven y asisten a las primeras sesiones de *Entren*, sino quienes los preceden. Esta categoría alude a personajes que desarrollan una afición salsera que, data del lugar de origen y/o que se desarrolla en Barcelona, de forma tal, que terminan constituyéndose como figuras representativas de *Entren que caben 100*, y de la escena salsera brava en general, y entre los cuales se puede mencionar a *Peruchín*, *Paula C*, *El Molestoso*, *Timber*, *Mamá Inés*, *Anacaona*, *Madame Kalalú*, entre otras.

En el caso de *Entren que caben 100*, de forma extrapolable a otros eventos y profundizando en aspectos antes mencionados, el factor que atrae a estos personajes a *Entren* es fundamentalmente el concepto musical y bailable: salsa brava, ambiente

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ Sin basarse en un abordaje estadístico riguroso, esta última clasificación que define a los integrantes de la escena salsera brava se puede ver reflejada en la ocupación y la zona en la que llegan a residir, aproximadamente para el bienio 2010 - 2012, muchos de los personajes mencionados en este sub apartado, así como en el resto de la etnografía. De un total de 22, cabe puntualizar que 3 residen en el Eixample dreta y 3 en el esquerra; 2 en Poble Sec; 2 en Sants; 2 en el Raval; 2 en Vallcarca; 2 en Sagrera; 1 en el Barri Gòtic; 1 Gràcia; 1 en la Barceloneta; 1 en Born; 1 Zona França; 1 Matarò. Asimismo, de este total 5 son profesionales de la música (PM); 2 son estudiantes; 2 PM e informática; 1 es DJ; 1 es DJ y micro-empresario; 1 es DJ y fotógrafo; 1 es microempresario; 1 es estudiante y profesional audiovisual; 1 es ilustrador y asistente social; 1 es funcionario cultural; 1 es librero; 1 profesional de medios de comunicación; 1 profesional de la música e instructor de gimnasia; 1 es repartidor; 1 es PM y vendedor; 1 es comercial. Por último, y en la actualidad, varios de estos personajes experimentan algunos cambios en la ocupación y lugar de residencia, no obstante, siguen estableciéndose en zonas de clase media e incluso se trasladan a barrios más céntricos y con un costo de vida mayor respecto a barrios periféricos y donde llegan a residir sólo 3 de 22 o bien sólo un 14% del total.

alternativo y evocación temporal-espacial. En este sentido, *Peruchín* afirma que lo que le gusta de esta fiesta es:

[...] El concepto de la salsa vieja [...] la informalidad en el sentido del baile, porque la gente que va allí es para sentirse a gusto, no tiene que pertenecer a una escuela de baile porque no es gente de escuela de baile. La gente que va allí es porque quiere escuchar salsa, pasárselo bien con sus amigos, así no vaya a bailar está oyendo, está cantando y se la está pasando bien, entonces esto hace que la fiesta sea como la típica fiesta del barrio nuestro, con los amigos, el que sabe bailar, el que no; y lo que pasa es que va gente que no es latina y allí aprende y se siente relajado porque no siente la presión de las vueltas.²⁴⁸

Con respecto a esto último, *Peruchín* se refiere al hecho de que quien no sabe o baila poco no siente la presión del método instaurado por las escuelas de baile donde, prácticamente, baila mejor quien sabe dar más vueltas. Lo cual no es una condición exclusiva de la salsa sino de muchos bailes como el nuevo tango, baile en el que parafraseándose a Roland Barthes puede decirse “que la cuantificación de la calidad se registra en una ecuación según la cual la calidad del baile se mide en la cantidad de figuras, firuletes, voleos, ochos y taconeos que los bailarines son capaces de ejecutar en el menor tiempo posible, como si la estética en la danza fuera sinónimo de la habilidad atlética” (Barthes en Cecconi 2009a: 65).

Ahora bien, volviendo a la salsa brava y a su escenificación en *Entren*, mayoritariamente cada cual baila como sabe hacerlo, el cuerpo bailador más sibarita, baila al estilo salsero bravo. Esta manera de bailar es, básicamente, proveniente de la escuela de la calle latinoamericana donde no existe el nivel principiante, intermedio y avanzado (aunque éste, a su modo, se manifieste), ni mucho menos una cuota que “garantice” la enseñanza. En la calle, el método es más espontáneo, se adquiere viendo a las personas que saben bailar o siendo direccionadas por éstas de forma no tan sistemática como la instaurada en academias de baile; se aprende bailando en fiestas de familiares, amistades y en las organizadas por el estudiantado de diferentes niveles para recoger fondos destinados, en algunos casos, a sus macro fiestas de graduación.

Se aprende también escuchando la música que habita en el transporte público, en los puestos de venta callejera, en los centros comerciales, en equipos de sonido del personal de limpieza de espacios públicos y privados, en fin, de toda la clase trabajadora que relativiza acaso su dura labor con música festiva. En la medida en que más se

²⁴⁸ Entrevista a *Peruchín*, 25 de junio de 2012.

escucha salsa, y otras músicas, luego es más fácil interpretarla corporalmente o bailarla. Asimismo, mediante esta fórmula se aprenden las letras de las canciones, su importancia y los cómplices que pueden ser éstas a la hora de bailar con alguna persona por la que se sienta atracción.

Pero, durante mi primera vez en 'Entren que caben 100' aquello era lo de menos para mí, lo que me atraía era el ambiente. Aquel lugar sencillo y repleto de goce salsero, aquel lugar lleno de artistas, estudiantes de universidades, conocedores de la salsa, personas nostálgicas de esta música, de su país y de una época vivida y no vivida. Era como una especie de encuentro familiar en el que se hablaba, cantaba y bailaba al son de experiencias comunes y que, como dice un tema -en la voz- de Héctor Lavoe, tuvo su final, pero antes de que éste se produjera no podía dejar de sonar la canción que le da nombre a esta fiesta y no pude dejar de corear la parte que dice: "Que paren la puerta, que paren la puerta", porque aquello estaba completamente lleno²⁴⁹.

Así pues, *Madame Kalalú* hace evidente algo que luego explicita su amiga *Paula C*, hablando de *Entren*, "La comunicación es diferente, es muy diferente. Hay otros códigos que a lo mejor fuera de allí no funcionan pero ahí favorecen mucho más la comunicación"²⁵⁰. Si hay algo que caracteriza el diálogo entre estos personajes de la salsa, es el hecho de saberse las canciones y de utilizar este conocimiento cada vez que el momento favorece o bien cada vez que la letra de la canción se ajusta a la vivencia cotidiana de turno, lo cual se potencia en el espacio festivo salsero marcado de una "clara representatividad étnica" (Martí 2000:124) de nación o adopción.

De este modo, cuando *Madame Kalalú* corea la canción reafirma su pertenencia a un grupo que, al igual que ella, se sabe la letra y lo que en ese momento puede significar. Esta forma de expresión de la etnicidad *Paula C* la define como la "rumba de verdad", protagonizada o representada por personajes que experimentan las fiestas salseras de forma más "auténtica", en comparación a quienes bailan de academia y/o se regocijan con las letras de la salsa romántica, "el rumbero de verdad" es el que siente que la salsa es más que un baile y una letra de amor: "Es el que la vive como expresión individual, colectiva y comprometida"²⁵¹ y en clara resistencia a las nuevas tendencias.

En este sentido, cabe agregar que *Paula C* es de procedencia argentina, pese a que nace en el año 1962 su proceso de iniciación salsera es tardía (década de 1990),

²⁴⁹ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 01 de junio de 2011.

²⁵⁰ Entrevista a *Paula C*, 16 de julio de 2012.

²⁵¹ *Ibíd.*

después de su llegada a Barcelona, y en la escena de la salsa de academia. Ahora bien, pese a su lejanía a la primigenia etnicidad salsera brava, *Paula C* sabe reconocer e incluso hacerse cómplice de la misma “identidad diaspórica ávida de recuerdo” (Rebés 2010: 97), vivida e imaginada, de la que son portadores personajes activos, comprometidos y consecuentes con el uso nómada, alternativo y demarcador del que se hace la salsa brava en Barcelona.

6.4.2 II acto: secundarios

Acá se agrupan muchas de las figuras de *Entren que caben 100* cuya demanda salsera es menor respecto a la representada anteriormente, constituyéndose como personajes coyunturales, secundarios y extras de una escena que experimentan de forma eventual, limitada y comedita. Entre éstos se puede mencionar al propio *Merey*, así como a *Laura Farina*, *Calina La O*, *Pablo Pueblo*, *Café*, *Chronico*, *Mendoza*, entre otros.

En el caso de *Merey*, promotor de *Entren que caben 100*, éste reconoce que la escena mestiza, de la que proviene, desde hace algunos años sufre un declive, lo que potencia el repunte de la escena rumbera catalana²⁵². Esta transición contribuye al hecho de que *Merey* se dé a conocer en otros escenarios y a que su presencia en la historia de la escena salsera brava sea prácticamente nula pese a que en los 15 años que lleva en Barcelona propicia varias fiestas de corte salsero (como *Hacha y Machete*: nombre de un tema cantado por Héctor Lavoe, con una sola edición en la sala Apolo 2 y dirigida a un público variopinto, es decir, no exclusivamente salsero) y otras clandestinas de pequeño formato y generalmente realizadas en un local del barrio Gòtic que llega a regentar. En cuanto a la configuración de *Merey* como DJ de salsa brava éste se debe a su bagaje cultural (familiar y musical), no obstante, esto no lo hace exento del hecho de que dentro de la escena salsera de Barcelona su presencia sea, relativamente, inesperada.

Ahora bien, en el caso de otros personajes más bien sorpresa se encuentra el caso de *Laura Farina*, venezolana, estudiante de un máster universitario en Barcelona y quien reconoce no ser muy salsera cuando vive en Venezuela, sino que más bien, ocasionalmente, visita locales como El Maní pero que en realidad le gustan también otras músicas, lo cual reduce su demanda de salsa brava. Para *Laura*, saber que en Barcelona existe una fiesta como *Entren que caben 100*, “donde se pone buena salsa”²⁵³, y donde se puede bailar sin el formato de las academias, le hace reducir la nostalgia y, en analogía, usa como ejemplo una comida típica, la arepa:

²⁵² Véase Marfà 2008b.

²⁵³ Conversación con *Laura Farina*, 25 de junio de 2011.

Yo todos los domingos comía arepa en Venezuela. Cuando llegué aquí eso cambió, pero saber que podría ir al colmado y comprar harina para preparar y comer eventualmente arepa me ha hecho tranquilizar la nostalgia. Más o menos lo mismo me ha ocurrido con la salsa, saber que hay una fiesta mensual donde puedo bailar salsa brava me tranquiliza. Y aunque en Venezuela no era muy salsera, aquí lo que me ocurre es que cuando salgo a bailar salsa la vivo con más intensidad, quizás porque allá es más común y aquí más difícil de encontrarla²⁵⁴.

Nuevamente, lo anterior muestra similitudes con algunas experiencias de esa otra música nómada o *nómade*, el tango: “Es más que común para cualquier argentino que vive en el extranjero, conectar la añoranza y la nostalgia con el tango. Es un patrón recurrente, aun para aquellos de nosotros que no nos consideramos conocedores o fanáticos del tango, ser afectados por el síndrome del tango después de estar privados por algún tiempo de nuestro ‘medio ambiente’ argentino” (Savigliano 1995: xiii). Este argumento, válido para el tango, la salsa y otras músicas, se asocia al hecho que “la posibilidad de desarrollar un sentido de pertenencia parece ser un requisito indispensable para integrarse exitosamente en un país nuevo, así como para conservar el sentimiento de la propia identidad” (Grinberg 1984: 35).

En el caso de esa especie de identidad salsera que se despierta en Barcelona, *Laura* apunta sobre su experiencia en otros espacios emblemáticos como Antilla, que en esta sala *ponen pésima música y bailan la salsa porque está de moda*²⁵⁵, desde otra perspectiva, como parte de un proceso de reconfiguración físico e imaginario mediante el cual se reconstruyen vínculos y se crean nuevas conexiones a través de la salsa (Castaño 2006:1). Sin embargo, *Laura Farina* muestra su disgusto por el hecho de que: “*Los hombres que me sacan a bailar allí, me preguntan que si bailo al estilo cubano o norteamericano, yo les digo que bailo al estilo Venezuela, pero no me entiendo con ellos, ellos marcan los pasos de forma muy rígida, no se sueltan, no escuchan la música y yo los piso*”²⁵⁶.

Así pues, la crítica y tensión hacia los nuevos estilos bailables no es sólo asunto de sibaritas y altos demandantes de salsa brava, quizás la única exclusividad que se le pueda adjudicar a casos como el de *Laura Farina* es un cierto criterio musical, prácticamente, universal. Ahora bien, sobre esta universalidad o panlatinidad, el músico colombiano Yuri Buenaventura, desde Francia y a través de una entrevista, argumenta

²⁵⁴ Conversación con *Laura Farina*, 25 de junio de 2011

²⁵⁵ *Ibíd.*

²⁵⁶ *Ibíd.*

sobre el origen salsero remoto y de lo que termina siendo la salsa, musicalmente, lo siguiente:

[...] la salsa se ha demorado cuatro siglos en mezclarse: de España, de mezclarse de moros, mezclarse de africanos, de jazz, de música del siglo XVI, XVII, y está ocurriendo un fenómeno en Europa, un reciclaje de divisionismo, que si la salsa cubana, que si el baile cubano, que si el baile es boricua, que si el baile panameño, que si el baile es caleño... entonces hay un desmembramiento de algo que ha costado cuatro siglos en unirlo, y hay que tener cuidado con eso. Cuando Óscar d' León canta, yo no le veo la bandera pegada el pecho, yo veo salsa, cuando Ismael Rivera canta, yo no veo la salsa boricua, yo veo salsa, cuando Héctor Lavoe o gente como Ray Barreto, yo no veo Nueva York, yo veo, escucho salsa, o el Grupo Niche, yo escucho salsa (en Chiner 2005: 17).

Yuri escucha más o menos esa misma salsa que, independientemente de la implicación salsera, escucha *Laura Farina*, *Peruchin*, *Juan Albañil*, entre otros personajes que interpretan diferentes tramas y performances, cuyo imaginario de la salsa se hace de una especie de jerarquía que supedita el baile a la música; mientras, la salsa que se suele bailar en Barcelona y, en este caso, en Antilla, es protagonizada por quienes, fundamentalmente, aprenden a bailar en academias y supeditan la música al baile. Así pues, quienes carecen de aprendizaje académico y que van, esporádicamente, a salsotecas pueden llegar a experimentar, según Armando Silva, cómo los usuarios familiarizados se autoreconocen y cómo se ubica al extranjero o al que no pertenece al territorio (Silva 1997:53). Una ubicación por demás experimentada de forma bidireccional y basada en el interés de “crear mercados segmentados que obedecen a los objetivos de la globalización: rentabilizar ganancias antes que realizar una verdadera difusión cultural (Escalona 2007: 17).

Ahora bien, volviendo a otros espacios donde esta falta de auto reconocimiento se prolonga: “*La última vez que fui a Entren que caben 100 no bailé mucho, no me sacaron a bailar, estaban unos mirando bailar desde fuera de la pista y otros que van en grupo y sólo bailan entre ellos, por eso el último viernes no fui, además no me gusta salir a bailar los viernes, ese día estoy cansada, esperaré al próximo ‘Entren’ y mejor si es día sábado*”²⁵⁷. Además, los sábados hay metro toda la noche y el variado elenco de Entren se extiende por más tiempo en cualquiera de las localizaciones o escenarios geográficos de esta fiesta

²⁵⁷ Conversación con *Laura Farina*, 25 de junio de 2011.

Cabe agregar que *Laura* no es la única que llega a sentirse un tanto excluida en *Entren que caben 100*, *Catalina la O* también se siente afectada en este sentido, al ser ambas personajes más bien ocasionales dificulta la interacción con personajes salseros más activos, así como con otros *habitus* bailables. Esta situación pareciera evidenciar una exclusión dentro de la exclusión. En *Entren* se termina excluyendo no sólo a otras músicas y estilos salseros, sino también a público de poca frecuencia aunque comparta el gentilicio venezolano cada vez más recurrente en la escena salsera brava, así como una clase media (con tendencia a alta) de la que también ostenta esta nacionalidad en Barcelona²⁵⁸. Lo cual *Merey* lo adjudica al poder de atracción que generan algunos DJs, que llegan a estar en los controles de *Entren que caben 100*, esto sin contar que: “*son mayoría aquí los venezolanos ‘sifrinós’*”²⁵⁹ (pijos).

En este sentido, un sector de la población venezolana en Barcelona, y quizás en otras ciudades del estado español²⁶⁰, se distingue de la gran masa de la peruana, ecuatoriana, boliviana, entre otras, desplazadas por razones económicas. El gentilicio venezolano hace parte de una migración que crece sustancialmente durante la última década por razones de seguridad y política resultando, en repetidos casos, respaldada por su situación socioeconómica y por la tenencia de doble nacionalidad (venezolana y europea) siendo estos factores contribuyentes, entre otras cosas, a la existencia de una demanda salsera más comedida y/o menos expresiva que otras.

Ahora bien, en cuanto a los DJ, *Merey* afirma que la gente de Venezuela sea o no salsera crece con la salsa:

*Fiesta a la que se iba siempre caía una salsa y los chicos que están aquí, lo que pasa es que son jóvenes, vinieron a Barcelona con 22 y 23 años, con mucha iniciativa y esfuerzo, el ‘Mendoza’ (DJ), por ejemplo, es una persona muy luchadora, con talento, así como seguidora y conocedora de la salsa brava. En su conjunto, son chicos que vinieron con su disco duro lleno de salsa y con experiencia en fiestas como las ‘Magic Sound’ de Caracas, muy elitistas, pero sonorizadas y visualizadas con sonidos e imágenes de música negra (salsa, reage, hip hop); no es gente que se hizo DJ y VJ aquí*²⁶¹.

Sin embargo, tampoco es gente que aquí se da a conocer como DJs de salsa brava, sino más bien como DJs y VJs de *Entren que caben 100*, conocidos más por

²⁵⁸ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo 19 de 2011.

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ Véase a Ledezma y Mateo 2006.

²⁶¹ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo 19 de 2011.

quienes están fuera de la escena salsaera que por quienes están dentro con cierta antigüedad.

6.4.3 III acto: revelación

La revelación alude a un tercer tipo de personajes, generalmente de origen autóctono y detectado de unos años para acá. Éstos comparten una sensibilidad social y política que hace incluso a algunos viajar a Latinoamérica para observar, estudiar e implicarse, entre otras cosas, en procesos revolucionarios y conflictos armados, generando una culturización no desde quien emigra, sino desde quien viaja de forma alternativa y comprometida con causas sociales. Así pues, figuras como *Gitana* y *Juan Albañil* se constituyen como revelaciones de *Entren que caben 100*, así como de eventos y espacios que terminan fomentando.

Ahora bien, ¿cómo es para algunas personas ese primer contacto culturizador? Para intentar responder esta pregunta cabe traer a colación los testimonios de *Gitana*, una estudiante de antropología de origen catalán, quien viaja a través del programa ERASMUS a Colombia y comparte con personas pertenecientes a diversas organizaciones internacionales (tales como IPO²⁶²), así como a movimientos independientes de Barcelona (miembros de cooperativas, movimientos de barrio, entre otros) que se encuentran en este lugar haciendo trabajo social y político. *Gitana* cuenta que después de haber vivido cotidianamente la salsa en un país con una destacada cultura salsaera, algunas de estas personas cuando vuelven en este caso a Barcelona, lo hacen buscando referentes que logren conectar con su particular experiencia: “*De juntarte con la gente que estaba allí y recordar, que a la final es eso: recordar lo que hacían allí, de toda la noche bailar salsa*”²⁶³.

Sin embargo, antes de que *Gitana* inicie su estancia internacional ella misma reconoce: “*No sabía identificar los distintos géneros de la música latina y allí lo descubres por la cotidianidad de salir todos los días y obligarte a bailar, el primer día que salí a bailar en Colombia fue impactante, estar sentada en una mesa con otras personas y ver como un chico me sacaba a bailar y yo no, no, no, que no sé, que acabo de aterrizar de España*”²⁶⁴. Hasta ese momento *Gitana* se muestra ajena del lenguaje propio de los bailes de pareja; su rango de edad (veinteañera) y cultura muestran signos de familiaridad con otros sonidos y formas de baile; no obstante, con el tiempo le resulta absurda su respuesta frente aquella primera vez en la que la invitan a bailar.

262 International *Pace Observatory*: “organización de acompañamiento internacional e información en Colombia, en solidaridad con organizaciones en resistencia no violenta” en: <http://bit.ly/1BE1bfP> (Consulta: 06/06/2014).

263 Entrevista a *Gitana*, 26 de junio de 2012.

264 *Ibíd.*

“Cuando volví para aquí, pues con el grupito que hicimos, que coincidimos varios de Barcelona y empezamos a ver dónde podríamos ir a bailar salsa en Barcelona, y sí, al principio sí era como buscar los sitios”. Con respecto a encontrar a *Entren que caben 100*: “No recuerdo bien el proceso, nos enterábamos de fiestas alternativas, ‘underground’ a las que ibas y el ambiente no era el ambiente del latino que podías encontrarte aquí al estilo *Caribe Caliente* (discoteca emblemática de la escena latina) sino de las de movimientos sociales a las que ibas, con personajes míticos de *Sants* y de otros movimientos sociales, así como personas de Colombia²⁶⁵”.

De esta parte del testimonio de *Gitana*, cabe hacer énfasis en dos aspectos. El primero, es el concerniente a la llegada a *Entren que caben 100*. *Gitana* apenas conoce a *Merey*, sabe quién es de vista pero nunca tiene trato con él. En este caso, es la gente catalana con la que se topa en Colombia y otra con la que comparte en Barcelona su ideología, la que la llevan a *Entren*. Y no es un hecho casual que esto sea así. Cuando *Merey* habla de sus inicios como DJ, hace mención de su participación en fiestas de movimientos sociales e incluso llega a agregar que hay gente de estos movimientos en el barrio de *Sants* que es muy salsera. Caso ejemplar: *Juan Albañil*, sociólogo, treintañero, y, entre otras cosas, uno de los integrantes de la *Llibreria-cooperativa La Ciutat Invisible*, quien coincide con *Gitana* en diferentes espacios políticos de Colombia y que también viaja a Venezuela para conocer de cerca a la Revolución Bolivariana.

En lo que concierne a Barcelona, las conexiones que establecen figuras locales y comprometidas socialmente con una parte del entorno cotidiano y musical extranjero posibilita que cuando personajes como *Merey*, por demás simpatizante de algunos movimientos sociales, crea un espacio conocido para la salsa brava en Barcelona, se consolide un público salsero que incluso se une a la red social de *Entren que caben 100* en *Facebook* para enterarse de la fecha y lugar de realización de estas fiestas.

Otro aspecto importante del último testimonio de *Gitana* es la presencia en *Entren* de gentilicio colombiano. Este reconocimiento sirve para aclarar, que este público no sólo se compone por personajes locales, sino también de origen latinoamericano cuya presencia en la escena está fuertemente predeterminada por la vinculación con movimientos sociales, es decir, es primero su activismo que su nostalgia musical. Tal es el peso de dicho compromiso para este público, sin distinción de orígenes, que localmente provoca que personajes de otros movimientos, que tienen o no que ver con Latinoamérica, sean receptivos a la culturización salsera.

Sobre esto último, resulta significativa la presencia homosexual y bisexual de quienes pueden hacer también parte de movimientos sociales de Barcelona. Esta vinculación posibilita que colectivos, históricamente, distantes a la escena salsera

²⁶⁵ Entrevista a *Gitana*, 26 de junio de 2012.

(internacional), encuentre modos de identificarse a una música lejana por cultura sexual y musical. En el caso de la primera, cabe hacer mención de algo que comenta *Carmelo* (venezolano), años anteriores refiriéndose a Caracas, sobre el hecho inusual que los gay en esta ciudad se relacionen con otros de su mismo sexo en discotecas o bares con una base musical salsera o merenguera.

“*Ahora el merengue como show sí, con las drag queen y la música de las Chicas del Can, Lisa M, Olga Tañón* (por la fuerza interpretativa de su puesta en escena). *Además, en estos ambientes no se discrimina, uno baila porque uno quiere bailar, no se hace el ritual de la situación pasiva y activa del juego de la seducción heterosexual, sólo quiero bailar y divertirme. Desde este punto de vista yo veo a la salsa poca gay*²⁶⁶”. Así pues, lo que viene sucediendo en Barcelona con la presencia de este colectivo en fiestas salseras e incluso en clases de baile (ambas en ambientes alternativos) es representación de una nueva cosmovisión musical internacional²⁶⁷ así como de una especie “apropiación divergente” (Cecconi 2009b) parecida a la suscitada en el *tango queer*.

[...] quienes adscriben a esta propuesta sostienen que no hay razón para que el baile se desarrolle exclusivamente en el marco de una pareja ‘heterosexual’ (varón/mujer); tampoco para que el varón sea *per se* quien ocupa el rol de ‘conductor’ ni, a la inversa, para que la mujer sea ubicada en el rol de ‘conducida’. Por el contrario, se defienden aquí formas más liberales y liberadas en estos terrenos, asumiendo que tanto el varón como la mujer puedan guiar y ser guiados durante el baile y que las parejas puedan conformarse con personas del mismo sexo” (Cecconi 2009b).

Ahora bien, en el caso de la salsa brava es también preponderante el papel que juega el ambiente alternativo, en tanto, el ocio que caracteriza a los colectivos, distintivos por identidad sexual que incursionan en *Entren*, es un ocio que por razones económicas e ideológicas se opone al *establishment*, identificándose con la informalidad y la itinerancia de la escena salsera brava.

²⁶⁶ Entrevista a *Carmelo*, 26 de junio de 2004.

²⁶⁷

La salsa, que hasta finales de los años ochenta representaba la dinámica heterosexual del Caribe hispánico, pero de un punto de vista eminentemente masculino, ha llegado a encontrar una estratégica ambigüedad sexual [...] Aunque muchas letras cantadas por mujeres posean un tono vengativo, el discurso sexual de la salsa ha preferido continuar la tendencia de las músicas populares comerciales en general: se ha abierto al juego de los límites, ha asimilado el derecho de cada uno de adoptar la forma de sexualidad que más le convenga y ha permitido que una canción posea varias lecturas posibles (Tablante 2005: 203-204).



Figura 19: Nuevas formas de baile en *Entren que caben 100*, 2011.
Foto: Alba Marina González Smeja.

6.5 Irrupción de la mujer y apoteosis de un teatro vivido

En la escena musical, y desde una perspectiva histórica general, existen tres roles significantes de lo femenino como construcción social. Las cantantes y capacitadoras: afirmándolo; las instrumentistas: interrumpiéndolo; y las compositoras, improvisadoras: amenazándolo (Green 2001). Dicho de otro modo, y matizable, “el hombre conduce, compone, interpreta desde su lugar ‘propio’, tiene una estrategia y un ‘sitio oficial’. La mujer es conducida, no compone, interpreta desde el lugar del ‘otro’, tiene una ‘táctica’ y un ‘sitio inoficial’” (Saikin 2004: 23).

En la escena salsera brava de Barcelona, y desde una perspectiva contemporánea y localizada, la presencia de la mujer en los controles de *Entren que caben 100* es puntual, ocasional, periférica; uno de los aspectos que caracterizan a esta fiesta es la presencia de hombres asumiendo el rol de DJ y VJ, no obstante, la irrupción de mujeres, pareciera elevar y/o explicitar la teatralidad subyacente en éste y otros eventos de la escena salsera brava.

6.5.1 Control musical: intentos fallidos y equipo logrado

En la última sesión de *Entren que caben 100*, realizada en el restaurante de Poble Sec o bien donde se inician estas fiestas, se produce el primer intento de irrupción de una mujer en el control musical; *Madame Kalalú* tiene su cuota de participación de forma indirecta.

‘Juana Peña’ me pidió en la fiesta que hablara con los DJs para que la dejaran pinchar un rato. Me acerqué a la mesa de los controles y, pese a que no estaba ‘Merey’, hablé con otro de los DJs, sin conocerlo, para que dejara a ‘Juana’ pinchar, cuando parecía que la petición era aceptada, recibí un leve empujón de Merey quien se acercó abruptamente a decirle algo al mismo DJ con el que estaba hablando. De inmediato, me dirigí a ‘Merey’, molesta, preguntándole que qué pasaba, él me pidió disculpas y remató: ‘Es que allá fuera está la policía’²⁶⁸.

Después de este incidente, *Juana Peña*, chilena, treintañera y recién doctorada en Barcelona, se ve en la necesidad de mudarse a Madrid; mientras, la irrupción de la mujer se reserva para una nueva ocasión fallida en la que *Madame Kalalú*, esta vez, participa de forma directa.

268 Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 22 de diciembre de 2011.

A la sesión de 'Entren que caben 100' del mes de octubre de 2010, llegué sola y temprano. Cuando me acerqué a saludar a 'Merrey' y a 'Peruchín', DJ residente y visitante, respectivamente, de esa noche, acompañé el saludo con la siguiente pregunta: ¿cuándo es que van a pinchar mujeres en estas fiestas? [...] Al final de la noche, 'Peruchín' se me acercó diciéndome que mi idea había colado y que fuera pensando en alguien a quien proponer, pensé inmediatamente en 'Mamá Inés'. A falta de DJs de 'salsa brava'²⁶⁹, pensé que quién mejor que una melómana, promotora salsera y rumbera como 'Mamá Inés' para pinchar en 'Entren que caben 100' y, pese a que nunca había ejercido el oficio, aceptó encantada. Asimismo, le pedí asesoramiento, vía electrónica a 'Peruchín' en el tema, de modo que si me lo daba también pincharía por primera vez. Entonces, cuando 'Merrey' preguntó quiénes seríamos las DJs, el dueto ya estaba formado. Pero de dueto pasaríamos a trío, ya que se sumó una VJ, 'Catalina la O'. Cuando le informé a 'Merrey' quienes finalmente seríamos todas las participantes, éste nos adjudicó la sesión del mes de diciembre de 2010, fecha que coincidía con el primer aniversario de estas fiestas, y nos pidió nuestros nombres artísticos.²⁷⁰

Más que un nombre particular, *Merrey* demanda un nombre de equipo. Sin aún resolver este tema, y pese al ánimo mostrado por *Mamá Inés*, quien entre correo y correo electrónico (vía por la que prácticamente se planifica la sesión de mujeres) le llega a decir a *Madame Kalalú* que esta vez no será “‘Entren que caben cien’ sino entren que caben mi’²⁷¹”, la *Madame* recibe el siguiente mensaje: [...] *Me temo que tengo malas noticias para UD. Llevo noches dando vueltas a su proposición y me temo que tengo que decirle que deseo retirarme de la convocatoria. Le pido mil perdones. El motivo es muy simple: nunca he realizado esa tarea y no me siento con energía ahora mismo para llevarla a cabo dignamente. Por favor no me guarde rencor, la animo a seguir adelante con la propuesta. Su idea es fantástica y le deseo el mayor de los éxitos [...] ; -)*²⁷²

269 Posteriormente a la escritura del diario de *Madame Kalalú*, se ha sabido que la ex realizadora, procedente de Colombia, del programa “La lección de la salsa (dímelo con música)” por Radio Contrabanda, llega a pinchar en diferentes eventos de la escena salsera brava, no obstante, en la actualidad poco se sabe de su labor en estos escenarios. Asimismo, y como parte activa de otras escenas musicales y salseras, se encuentra DJ *La Morocha*, catalana, periodista y pincha discos de músicas de diferentes géneros, así como DJ *Lisett* y *La Negra*, ambas de Venezuela y DJs residentes y temporales de algunas discotecas latinas.

²⁷⁰ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 09 de noviembre de 2010.

²⁷¹ Conversación electrónica con *Mamá Inés* 06 de noviembre de 2010.

²⁷² *Ibíd.*: 12 de noviembre de 2010.

No obstante, pocos días antes de que se proyecte la participación de mujeres en los controles de *Entren*, *Mamá Inés* y *Madame Kalalú* llegan a hablar del papel de la mujer en la salsa, de lo invisibilizada que está, asunto por demás tratado por Frances Aparicio, entre otras cosas, al aludir a la ausencia de mujeres en el desarrollo de la industria musical salsera y en sus narrativas (2002:137). Ahora, volviendo al caso concreto de irrupción en Barcelona, *Mamá Inés* comenta respecto a la página de promoción salsera que lleva en ese momento (100x100salsa), entre otros, con su pareja *Tonyelsalsero*, que las personas que vienen a preguntar sobre este espacio y, concretamente, lo referente a la música tienden a buscarlo a él y no a ella, mientras *Tony* replica: “*Cuando es ella en realidad la que más sabe del tema*”²⁷³ y, más tarde, la *Madame* remata: “*Entre otras cosas, por eso la pensé como DJ sin recordar que ‘Mamá Inés’ sufre de miedo escénico, el cual pude percibir en una oportunidad que le tocó presentar el proyecto de 100x100salsa en ‘Picadillo’*”, el programa radiofónico del *Molestoso*²⁷⁴.

Ahora bien, el hecho de que *Mamá Inés* hubiese seguido con su propuesta de pinchar en *Entren que caben 100* no modifica mucho el estado de las cosas, en lo particular y general. La asociación entre salsa y sexo masculino obedece, de forma extrapolable a otras culturas, a “los códigos generales de patriarquía y dominio masculino en las culturas latinoamericanas, los cuales han operado tradicionalmente para evitar que las mujeres asuman roles públicos como performers” (Waxer en Beltrán 2008: 27). Sin embargo, en el ámbito musical, cantantes como La Lupe, La India y Celia Cruz logran abrir un espacio de resistencia que además, con la propia puesta en escena, cuestiona los cánones de feminidad y las construcciones sexistas del discurso oficial que invisibiliza a las mujeres o las convierte en objeto de deseo (Beltrán 2008:27).

En contraposición a lo anterior, se deben tomar en cuenta dos cosas: la primera, está asociada al cuestionamiento de cánones de feminidad, esos mismos que han cautivado a *drag queens* -asunto ya mencionado-, no obstante...: “Una de las formas más convincentes de dramatización de la dominación masculina se da en las performances rituales de los imitadores femeninos. Los Travestis americanos [...] representan a menudo –mediante su vestuario y su conducta-la astucia tramposa y la mala intención que atribuyen a las mujeres (Robertson 2001: 388-389). La segunda, es que el que la presencia puntual de cantantes salseras en la historia de la salsa, y músicas afines, es también parte de un entramado comercial que busca diversificar su producto visibilizando a cantantes con voces y presencia imponentes, respetando de esta forma la estética de músicas que cuando más se afanan en resistir, más parecieran sucumbir a una

²⁷³ Conversación informal con *Mamá Inés* y *Tonyelsalsero* 18 de octubre de 2010.

²⁷⁴ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 09 de noviembre de 2010.

industria que también hace comercio con la imagen de la mujer como objeto de deseo. Sin embargo, el discurso de la resistencia tiene acogida, al punto de ser convertido en inspiración para quienes, finalmente, irrumpen como DJs en *Entren que caben 100*.

Además, si en un contexto general el rol de la mujer en la salsa se marginaliza, en lo particular, pareciera adentrarse en un espacio que goza de sus propias marginaciones. La figura del DJ es más bien reciente en la salsa, éste rol en cierta medida se potencia con el auge de la figura de quien imparte la enseñanza bailable, oficios que simbolizan la individualización de la salsa en pro de una rentabilidad precedida por la sustitución del formato orquestal al grupal, y la del grupo al DJ, recayendo la marginalización en el hecho que en la salsa no se crea música, como sucede en la escena electrónica, sino que más bien se selecciona y armonizan los temas con algunos recursos tecnológicos.

Haciendo énfasis en estos últimos aspectos, por un lado, existen “DJs de música electrónica que producen la música en el mismo momento en que la están pinchando, mezclando para ello sonidos electrónicos y efectos sonoros sobre bases rítmicas estables y repetitivas” (Sánchez 2005:229). Por otro lado, están DJs o quizás más bien selectores que se dedican a “concatenar (*mezclar*, en el argot) una serie de temas más o menos conocidos de distintos géneros musicales bailables en un bloque continuo de música que se conoce como un *set*” (Ibíd.:229).

Ahora bien, la elaboración de un *set* requiere un manejo técnico por no decir también una personalidad y, en algunos casos, necesidad económica que contribuye a generar miedos, distancias y falta de interés en quienes a falta de modelos, porque “imitar es la forma más elemental de aprender” (Martínez 2011:10), acostumbran a ejercer otros roles en la escena (melomanía, baile, etc.); no en balde, la irrupción de mujeres en los controles musicales de *Entren* se producen en una sola ocasión. Ésta es precedida por la retirada de *Mama Inés*, y continuada por la autoformalización de *Madame Kalalú* como especie de coordinadora de la edición, quien considera que ante la ausencia de una de las candidatas lo mejor es suspender, temporalmente, la sesión hasta encontrar una solución.

Durante *Entren que caben 100* del mes de diciembre de 2010, surge el tema de la participación de mujeres; esto ocurre en una conversación que tienen *Paula C*, *Anacaona*, *Catalina la O* y *Madame Kalalú*. *Paula C* sugiere que *Anacaona* y la *Madame* deben incursionar como DJs, en otros eventos, dada la implicación salsera de ambas; cabe decir que *Anacaona*, treintañera y con nacionalidad colombiana e italiana, es multifacética en la escena o bien bailadora, melómana, fotógrafa, instrumentista, compositora, entre otros roles, que difícilmente, en ésta cantidad, se pueden hallar en salseros bravos en Barcelona. Asimismo aproximadamente entre 2009-2010 es muy frecuente ver a *Anacaona* y a *Madame Kalalú* juntas, situación evocada al incursionar como DJs.

Así pues, en la noche de diciembre en la que *Entren* celebra su primer año, acuerdan que el mejor mes para debutar es el de marzo por la conmemoración del Día de la Mujer, concretamente el día 19. Posteriormente a la programación de la fecha, *Catalina la O* opta por dejar los videos seleccionados para que los visualice otro VJ o afín ya que, por un imprevisto que termina resultando fallido, prevé no hacer acto de presencia en la fiesta, mientras el resto del equipo, después de una ardua búsqueda, termina adquiriendo nombres artísticos individuales: *Anacaona* elige *Mamacity* y *Madame Kalalú* elige ser ella misma de forma caracterizada.

6.5.2. La re-creación de un personaje: caracterización y escenografía

Si bien me gustaba mi nombre artístico, pensaba que su versión original no tenía nada que ver conmigo. La 'Madame' del tema de Rubén Blades es una vieja bruja que usa sus "poderes" para robar a sus clientes. Decidí entonces recrear a 'Madame Kalalú'. Pensé que sería interesante re personificarla, es decir, crear una nueva imagen, una especie de versión II de esta bruja. De este modo, la 'Madame' sería joven, 'new age', generosa y, finalmente, moderna, atrevida, feminista²⁷⁵.

Teniendo la personalidad a caracterizar, el siguiente paso es hallar el vestuario, para ello, la *Madame* cuenta con su amiga *Paula C* quien le deja a disposición su ropa para que use lo que desee y, cuando encuentra algunas prendas (pantalón negro en forma de falda, una camiseta color lila y una bufanda que se amarra en la cabeza en forma de turbante), *Paula C* exclama: *'El perfecto atuendo de una bruja moderna, además, cuando te hagas el amarre en la cabeza procura que te queden cabellos sueltos.... Y otra cosa, maquíllate mucho ese día; por cierto, el labial debe ser lila, sí no tienes cómprate uno en los chinos²⁷⁶'*. Lo siguiente es encontrar algunos complementos (pendientes, medias y pinturas varias) y, sobre todo, el objeto fetiche de la cabeza para esa y otras ocasiones; mientras, algunos vendedores del barrio del Raval, donde busca dicho objeto, piensan que lo demanda para ser usado como velo islámico, por demás, una anécdota alusiva a la relevante presencia de personas de religión musulmana en Barcelona y concretamente en el Raval, donde hay una visible concentración en espacios residenciales, comerciales y religiosos.

Ahora bien, mencionando una cierta casualidad accidentada de la caracterización, a los pocos días del estreno, y luego de culminar una especie de taller informal de DJs, *Madame Kalalú* se lleva por delante la puerta de vidrio de un edificio y se golpea fuertemente la nariz. Luego de superar el susto y la pérdida de sangre reflexiona: *"Esto me pasa por andar de perfeccionista y atolondrada, pero se me vino otro pensamiento a*

²⁷⁵ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 5 de marzo de 2011.

²⁷⁶ *Ibid.*: 12 de marzo de 2011.

la cabeza: qué fuerte que me pase esto dos días antes de disfrazarme de 'Madame Kalalú', La 'Madame' es una bruja y la imagen que proyectan los cuentos de hadas de las brujas es de aquellas mujeres con nariz gruesa, una nariz que ya no tendré que maquillar²⁷⁷ ...”

Antes de ir al médico, la *Madame* le informa a algunas amistades, así como a *Merey*, que casi se fractura la nariz pero que eso no es impedimento para que vaya a pinchar. Cuando se entera de que hay fractura empieza a dudar y a pensar: “*Y si me tienen que operar, y si me prohíben que salga mañana en la noche, y si lo hacen e igual me escapo²⁷⁸*”. Salvando las distancias, lo que le pasa a *Madame Kalalú* evoca a la película “El Cisne Negro” (2010), la historia de una bailarina esquizofrénica que para reencarnar el papel de cisne negro en la obra “El lago de los cisnes”, lleva sus actos hasta las últimas consecuencias, consagrándose en el papel tanto la bailarina (Nina), como la actriz que la “interpreta” (Natalie Portman).

En el caso de la *Madame*, al no haber sido tan fuerte la fractura esto le permite cumplir con su iniciativa, aunque cuenta con razones de peso para eludirla. Así pues, con la nariz hinchada y bajo una gran luna llena, se va al local del Raval donde se programa la sesión. A los pocos minutos de su llegada, tras un sonido de taconeo, hace acto de presencia *Anacaona*, se saludan, echan a reír por el objeto fetiche de la *Madame* (el “equivalente” de *Anacaona* es un sombrero blanco, esto sin mencionar unos guantes negros), y se van a la calle a ver la luna que ese día está más cerca de la Tierra, es decir, su tamaño es más grande que otras noches de luna llena. Este fenómeno astronómico genera una serie de rumores mediáticos sobre desastres naturales, sin contar con que días antes se produce un Sunami en Japón. “*Yo, más que pensar en los rumores, pensaba en el hecho que justamente el día del debut hubiese una 'súper luna llena', cuya última vez había sido hace 18 años²⁷⁹*”.

6.5.3 Noche de brujas: tensiones y clarividencias de la sesión musical

Después de la llegada puntual de las DJs, y a las 23:00 llega *Mr. Lopinski*, luego *Merey* con la noticia de que al final de la fiesta (las 3.00) se debe ir a su casa a terminar de hacer las maletas: a las 6:30 tiene que salir al aeropuerto rumbo a Caracas, viaje de vacaciones. La demora dificulta el hecho de que las debutantes practiquen antes de que comience la fiesta, tal y como es acordado; no obstante, cuando se confabula la irrupción *Merey* sólo les exige que lleven su selección musical en un *pen drive*, es decir,

²⁷⁷ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 18 de marzo de 2011.

²⁷⁸ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 18 de marzo de 2011.

²⁷⁹ *Ibíd.*

la recreación del personaje, el aprendizaje que les imparte *Timber*²⁸⁰, el deseo de practicar o de hacer una especie de ensayo en el lugar de la actuación, etc., son exigencias que *Anacaona* y *Madame Kalalú* se auto-imponen. Dicho de otro modo, para *Merey* y *Mr. Lopinski* ésta es una fiesta más, mientras, para *Anacaona* y *Madame Kalalú* la primera, además de una oportunidad con la que pretenden romper con algunos prejuicios sexistas.

Esta dicotomía viene acompañada de tensiones que se hacen sentir durante días previos y, ese mismo día; quizás por esto *Merey* le dice a la *Madame*: “*pídete un ron*”²⁸¹, con la intención de que se relaje un poco. Por un lado, una forma de relajación que funge como una especie de consigna de muchas personas salseras, y rumberas en general: alcohol para canalizar todo tipo de situaciones; por otro lado, tipo de remuneración de aquella noche de las DJs pese a que, desde hace varios meses, quienes ejercen ésta labor reciben un precio simbólico por la misma. Otra de las cuestiones que aumenta la tensión esa noche es que hay ausencia de algunos equipos, las DJs tienen que aprender, en tiempo récord, algunos temas pendientes del oficio y deciden hacerlo con las canciones que menos les gustan de la selección que ambas han hecho, muchas de éstas de salsa brava con letras románticas. Más o menos en el séptimo tema, *Mr. Lopinski* comenta: “*Merey, vamos a poner algo bueno de verdad*” y *Madame Kalalú* le pregunta: “*¿Qué insinúas...?*”²⁸²

En este sentido, las DJs “invitadas” parecen mucho más abiertas, no sólo respecto a los DJs residentes de *Entren*, sino también a muchos DJs de salsa brava, seguidores y sibaritas de esta música que rechazan de forma contundente todo aquello que asocian con cursilería y/o falta de braveza en la salsa y en algunos casos en otras músicas. No obstante, a estas alturas y sin ánimos de aguar la fiesta, caben hacerse algunas preguntas: realmente ¿qué es la salsa brava?, ¿el estilo salsero bravo es un tipo de producto musical adquirido y promovido por quienes, y sin distinción sexual, al identificarse con dicho estilo, lo pueden hacer también con prácticas clasistas, racistas y machistas?

A la 1.00, le toca el turno a la *Madame* para abrir, formalmente, la sesión. El tema de apertura es “Fever” de La Lupe (1968), una mezcla de boogaloo y salsa interpretada por una mujer que revoluciona el mundo de la música latina en los años 60 y 70. *Merey* sube el volumen de la música y a los pocos segundos se acerca el

²⁸⁰ O bien proceso de iniciación en el que fundamentalmente aprenden a pinchar con platos y ordenador, en el que participan por separado *Anacaona* y *Madame Kalalú* contando con la colaboración de una especie de Gurú: *Timber*. Personaje que las introduce en el oficio de DJ empleando como espacio, y a falta de estudio o afines, la habitación de su piso compartido, lugar desordenado y repleto de discos de vinilos, que termina convirtiéndose en una especie de santuario.

²⁸¹ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 21 de marzo de 2011.

²⁸² *Ibid.*

encargado del local diciéndole a *Madame Kalalú* que lo baje, que no está en la Sala Apolo (una importante y amplia sala de conciertos), mientras, *Merey* le replica: “*No te preocupes*” y la *Madame* comprende sus premisas: “*No te preocupes*”, “*relájate*”, “*¡pídete un ron!*”.

Después de haberse resuelto algunos problemas de orden técnico la sesión de la *Madame* prosigue con: “Lo Que dice Justi” de Wayne Gorbea’s (1974), “Caridad” de Larry Harlow (1973), “Rumbón Melón” de Joe Pastrana (1971), luego, y a modo de paréntesis, se percata de que hay un salsero bravo bailando en muletas. Se trata del *Pintor*, artista plástico, de origen colombiano, asiduo de estas fiestas así como de otras sesiones salseras, y quien se fractura un pie jugando fútbol; por lo visto, no es el único fracturado esa noche; esa parte de la tragicomedia, es compartida.

La sesión de *Madame Kalalú* prosigue con un merengue ripiao (acelerado): “Changó” de Ozomatli (2007), *Mama Inés* que está cerca se sorprende de la selección por el tipo de música y lo contemporáneo de un tema ante el cual la *Madame* sostiene: “*Si me rompí la nariz, y con el hecho de ser las mujeres las que pinchamos, hay que romper con todo*”²⁸³. Eso sin contar que en estas fiestas, de forma puntual, pinchan merengues pero más añejos y regionales. Y para terminar, esta primera parte, un tema que no puede faltar: “*Madame Kalalú*” de Rubén Blades (1981).

Seguidamente, le toca el turno a *Anacaona* (DJ Mamacity), quien abre la sesión con un tema desconocido del colombiano Joe Arroyo. A la segunda canción *Merey* le dice que le toca a él pinchar. Días anteriores, cuando se reúnen para planificar la sesión (orden de participación, originalidad sin repetición del repertorio, etc.), *Anacaona* le comenta a la *Madame* que su selección de temas es muy subjetiva y que lo hace bajo la siguiente premisa: “*Si no vuelvo a pinchar al menos tuve la oportunidad de pinchar lo que quise*”²⁸⁴. Mientras, la premisa de *Merey* es ser cauteloso con lo que suena, sea hombre o mujer la persona que ejerce el rol de DJ para esa u otras ocasiones, así no decae y/o se desmarca la fiesta de su concepto salsero bravo. Sin embargo, esta coyuntura, y otras similares sucedidas durante los preparativos y el desarrollo de la sesión de mujeres, *Anacaona* y *Madame Kalalú* se la adjudican al hecho de ser mujeres. Este último un complejo en lo absoluto reprochable, en tanto, es difícil perder la conciencia de serlo, sobre todo, en espacios que pese a éstas y otras irrupciones (mayormente, como instrumentistas y cantantes), siguen en manos de hombres.

Ahora bien, después de algunas conversaciones entre *Merey* y *Madame Kalalú*, *Mamacity* recobra el control del sonido, por demás un poder codiciado, sin distinción de género, en la escena de DJs, sobre todo cuando se están iniciando en el oficio.

²⁸³ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 21 de marzo de 2011.

²⁸⁴ *Ibid.*: 10 de marzo de 2011.

Al 'Mamacity' empezar a pinchar me quedé tranquila, pensé que había cumplido la misión. Aunque ya no quedara tiempo, para que las dos pincháramos una hora intercalada, tal y como habíamos previsto días antes al debut de ambas. No me quedaba otra cosa que relajarme, disfrutar y volver a los controles para pinchar un merengue de la Lupe llamado "La Llorona", el cual bailé con Mr. Lopinski, así como pinchar un tema que utilizarían de fondo mientras se encendían las luces del local indicando que la fiesta había terminado. Después de dudar este tema fue "Arrecotín, Arrecotán" de Ismael Rivera, pero mi primera opción era una versión de "Pajarillo" de La Lupe²⁸⁵.

A modo de cierre, y haciendo énfasis en la consideración de este último tema, cabe decir que "Pajarillo" (1965) es un joropo y esta música, típica de Venezuela y Colombia, se suele utilizar en Caracas para indicar el fin de las fiestas. No obstante, *Madame Kalalú* considera que es "abusar" de La Lupe como vocalista en su debut y opta por el tema de Ismael en el que, no obstante, la cantante cubana hace coros. Ahora bien, otra característica del ritual de la rumba o de la fiesta en Caracas es la de ir a comer arepas cuando ya no hay otro sitio donde rumbear. Las arepas también son una comida típica de Venezuela y Colombia que son vendidas, por única vez, durante la fiesta por *La Compinche*, actriz de origen venezolano, aproximadamente de 60 años y personaje polifacético, entre otras, de la escena salsera en Barcelona que esa noche irrumpe inesperadamente en *Entren que caben 100* con unos lentes oscuros y pañuelo en la cabeza vendiéndolas, según una asistente de la fiesta, con la apariencia de *Madame Kalalú* en la canción de Rubén Blades. Respecto a las arepas, si bien quedan algunas sin vender, éstas las compra *Merey* y reparte al equipo de DJs y VJ que están esa sesión en los controles como gesto retributivo ante el trabajo realizado.

²⁸⁵ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 24 de marzo de 2011.



Figura 20: De izquierda a derecha *Merrey*, *Timber*, *Mamacity* y *Madame Kalalú*, 2011.
Fuente: Cortesía de *Merrey*.

Por otro lado, esa noche o más bien madrugada también pincha *Timber* en un local del barrio Gòtic, al que suele ambientar con vinilos música de variados estilos, sobre todo, funk y soul. Así pues, al finalizar la fiesta, un selecto público compuesto por *Mamacity*, *Mr. Lopinski*, *Mama Inés*, entre otros personajes conocidos y desconocidos, empiezan su peregrinación, en caminata y pedaleo, a este local. Sobre los desconocidos cabe mencionar a una chica colombiana incrédula ante el hecho de que *Madame Kalalú* no haga parte de la procesión, a la vez de mostrarse gustosa de haberla conocido. “[...] *La cuestión es que estaba cansada y fracturada, por no decir también, y en un plano más general, un tanto hastiada del mundo de la noche. Un mundo del que nunca me he sentido plenamente partícipe, quizás por ello la necesidad de inventarme nuevos roles y aparatajes con los que mi tránsito nocturno resulta más entretenido*”²⁸⁶.

Las razones objetadas por *Madame Kalalú* tienen una carga simbólica sin precedentes. La presencia de mujeres en *Entren* por su cantidad y “calidad”, podría ser leída como insignificante cuando, quizás, es lo más significativo del capítulo e incluso de toda la etnografía. El hecho de que la *Madame* haya recreado su personaje, léase disfrazado y usado todo tipo de recursos (accidentes, fenómenos astronómicos, etc.) en su irrupción, magnifica la teatralidad e ingenuidad de la escena salsera brava, incluso, sugiere un viaje en el tiempo, esta vez al futuro.

²⁸⁶ Fragmentos del Diario de *Madame Kalalú*, 21 de marzo de 2011.

Después del primer proceso de caracterización, y en celebraciones más bien comunes a la interpretación revelación (fiestas de emisoras radiofónicas y sesiones audiovisuales alternativas, etc.; véase sub-apartados 6.4.3), *Madame Kalalú* se hace de un nuevo vestuario y performance (música, texto, animación), por lo general este último en armonía a la decoración de los escenarios en los que termina interpretando a una bruja sexy, moderna y malévola. El proceso de personificación y escenificación es intenso, profundo y exigente; obviando los detalles y, finalmente, termina pareciéndose a la imagen de la que huye o bien a ese objeto deseo que muchas mujeres siguen representando de forma consciente e inconsciente. En ese sentido, ser otra u otro se muestra como un escape, desdoblamiento, dislocación, nomadismo o bien como una forma de ser quien no se puede pero ¿hasta qué punto esto es posible?

6.5 *Entren que caben 100*: apuntes finales

A través del estudio de caso de *Entren que caben 100*, una sesión festiva de la escena salsera brava, se pueden apreciar algunos aspectos denotativos del pasado, presente y futuro de este escenario. Lo primero quizás sea la reivindicación alternativa de estos eventos en su origen informal y espontáneo, aunque en el caso de los inicios de *Entren* existe un elemento particular que recae en el lugar escogido para la realización de esta fiesta: un restaurante del gusto de su principal artífice lo cual introduce un aspecto inédito en las sesiones festivas y, concretamente, en el hecho de que haya posibilidades de cenar antes de la sesión aunque la mayoría de las personas que terminan siendo asiduas de esta fiesta se saltan esta parte del ritual y de que vaya gente a comer sin quedarse después en la fiesta o más bien ubicándose en el sector de la barra del local debido a ser parte de la clientela del mismo y no de la fiesta.

En este orden de ideas, cabe precisar que la barra de este restaurante se encuentra en un costado de la entrada y que después de traspasada esta zona rectangular se da paso al espacio más amplio y cuadrado del restaurante donde normalmente están las mesas y el servicio de buffet y que cuando se produce la fiesta se convierte en la sala de baile de *Entren que caben 100*. Este tipo de transformación del lugar evoca una característica emblemática de algunas formas de sociabilidad festiva latinoamericana basadas en el origen espontáneo de las mismas en espacios más y menos íntimos de la ciudad, con lo cual, mientras más incómodo, sobre todo en términos de dimensión, es el sitio adaptado para la fiesta en Barcelona más autenticidad pareciera adquirir desde el punto de vista diaspórico.

No obstante, la incomodidad puede ser relativa y evocadora del hecho de ser simulada, en tanto, más bien recae en ese breve segmento de tiempo en el que se realiza la fiesta y no en el resto de la vida cotidiana. En este sentido, no es casual que personajes como *Brooklyn* tenga una breve mención etnográfica debido a que se marcha

a Nueva York y que en dos ocasiones se realicen despedidas a *Mr. Lopinsky* porque se desplaza de Barcelona, aspectos que aducen a un tipo de movilidad internacional propia de personas cosmopolitas que contrastan con las que poseen otros capitales simbólicos y con quienes, no obstante, se puede compartir la misma nacionalidad u origen regional lo cual cuestiona el hecho de exista una identidad latina o latinoamericana homogénea expresada, entre otras cosas, en sus músicas, bailes y sociabilidades festivas.

Ahora bien, otra forma de ver como se comparten o más bien se heredan códigos rituales es a través de los mecanismos promocionales. A lo largo del capítulo anterior se hacen recurrentes textos en los que el descontrol festivo viene marcado con su propio control ritual presente también en *Entren que caben 100* por sus propios promotores, así como por quienes se suman puntualmente a esta labor añadiéndole nuevos matices de orden personal a un tipo de oferta salsera a la que el acceso público es limitado, no sólo por el texto de la convocatoria, sino por el evento en sí, cuya circulación comercial es también reducida.

Así pues, el planteamiento anterior conduce inevitablemente a un segundo aspecto centrado en la conceptualización de la fiesta. El concepto musical preservado es de un estilo de salsa que termina generando identificación en públicos de diferentes estratos sociales y edades a través de formas variadas de sociabilidad. De este modo, si bien existe una reivindicación de la salsa brava o vieja es distinta la manera como ésta se sociabiliza en encuentros de melómanos, que no generan ningún tipo de beneficio económico y que suelen convocar a hombres adultos y de clase trabajadora, en contraposición a sesiones festivas como *Entren que caben 100* con un público más bien joven y formado universitariamente, capitales simbólicos que se plasman en la estructura de ambos eventos, en los lugares donde se realizan e incluso en el diseño promocional de los mismos.

Desde el punto de vista del concepto económico, se puede decir que éste es nómada o bien va variando según el pacto establecido con cada dueño del local donde se lleva a cabo la edición de *Entren*. Primeramente, recae en una especie de relación de intercambio, después en un pago simbólico que deviene del cambio de lugar, del aumento de público, así como del cierto reconocimiento que empieza a tener esta fiesta y que recae en su promotor principal *Merey*. El primer rendimiento de esta sesión incurre en la propia autogestión, luego empieza a producir una ganancia simbólica que, no obstante, reivindica el hecho de que no se puede vivir de esta fiesta ni de eventos similares a menos que generen una recurrencia hasta ahora sin precedentes en la escena salsera brava.

En lo que respecta a la trashumancia del espacio urbano de *Entren que caben 100*, si bien hasta ahora no se tiene constancia de una misma sesión festiva como ésta realizada en diferentes localizaciones, uno de los puntos en común que tienen todos

estos lugares es que los más exitosos terminan siendo los más céntricos de un modo parecido a como ocurre en Caracas, no precisamente con fiestas nómadas, sino con locales de salsa brava ubicados en las cercanías de la Universidad de Venezuela de donde proviene parte de su público y el que por demás muestra semejanzas (edad, formación, recursos, etc.) al de la escena salsera brava en Barcelona. En este sentido, cabe recalcar el hecho de que el nomadismo de la salsa en la capital catalana tiende a hacerse de límites geográficos, es decir, cuando el destino supone desplazamientos poco frecuentes, la itinerancia se reduce evidenciando su opción a cierta comodidad, rentabilidad, así como su potencial gentrificador al ceñirse a zonas prestas o sometidas a este proceso de transformación urbanística en el que, inconscientemente, pueden incurrir también okupas y personas pertenecientes a movimientos sociales y alternativos con las que se comparten los mismos gustos geográficos.

En este mismo orden de ideas, otra cuestión a destacar es que la vivencia del nomadismo puede ser bien distinta en quien la provoca y en quien la padece, sobre todo, cuando el capital simbólico de ambas partes es contrastante. Así pues, en el caso emblemático del restaurante de Poble Sec, en cierta medida, provocador del nomadismo en éste se percibe el miedo propio del comerciante que tiene mucho que perder si se arriesga al pago de una multa por la realización de una actividad que no cuenta con permisos oficiales, sobre todo, al tratarse de un local de poca asiduidad, que no hace parte del circuito comercial y de moda del barrio sino que más bien sufre del estigma dominicano y extrapolable a muchas otras procedencias sujetas a un rechazo que aparenta ser de tipo nacional encubriendo lo referente al origen social.

Por su parte, quien padece el nomadismo se ve sometido al hecho de ir cambiando de destino salsero, de tener que renunciar a su nostalgia musical yailable debido a imprevistos en la programación y de ajustarse al nuevo micro clima que pueden ofrecer estos espacios durante su evolución. Así pues, algunas de las últimas ediciones analizadas de *Entren*²⁸⁷ ponen en evidencia la nostalgia por los orígenes más bien etnicitarios e informales de esta fiesta cuyo desarrollo pone en evidencia que la salsa en Barcelona no obedece exclusivamente a un fenómeno migratorio sino también autóctono, que actualmente le incorpora nuevas ritualidades a la escena y, en este caso en particular a la brava aunque esta culturización pueda llegar a suponer un cierto rechazo o disgusto de la generación salsera más conocida y etnicitaria, de un modo

²⁸⁷ Posteriormente al 2012, se logran contabilizar seis ediciones más realizadas durante el año 2013, tres en el Gòtic, dos en un local cooperativo de *Sants* y una nuevamente en Madrid. Esto sin mencionar que *Entren que caben 100* deriva, primero, en un intento de sesión festiva llamado La casa del ritmo, en parte promovida por *Mr. Lopinski* y finalmente y con vigencia actual en otra llamada *Merecumbe Manedss* a cargo de los DJs “*Los bastardos del Membé*”: *Timber & Lopinsky*.

parecido a cuando durante en un Domingo de la rumba cubana celebrada en un centro cívico de la Barceloneta se infiltran personas “catalanas” y “hippies” bailando “a lo loco” y desvirtuando con esto códigos rituales establecidos y contribuyendo a la siguiente aseveración de parte del público cubano habitual: la rumba está floja (Sánchez 2012: 56-57).

Así pues, estas últimas intromisiones conducen al momento propicio para hacer alusión al público en sus diferentes categorías o representaciones. En primer lugar se ubican personajes calificados de principales que reivindican a “la rumba de verdad”, o la informalidad con un criterio musical definido, de espacios salseros no pensados para practicantes de la salsa académicoailable sino para un sector de la población latinoamericana que evoca el lugar de origen a través de sus maneras habituales de bailar y de compartir ciertos gustos musicales y, quizás lo más importante, que no dependen exclusivamente de *Entren que caben 100* para llenar este particular vacío de lugar. Por esta razón, es que varios de los personajes principales se les pueda encontrar visibilizados en capítulos anteriores a expensas de los que se identifican como seguidores de la salsa brava a partir de *Entren* o quizás más bien a partir de un contingente migratorio de origen venezolano cuya cuantiosa novedad empieza a tener una cierta visibilidad en Barcelona a través de sus distinguidos espacios de ocio musical,ailable y gastronómico.

Bajo estas nuevas y marcadas influencias emergen testimonios que denotan una nostalgia diaspórica salsera o bien de tipo circunstancial representada por personajes secundarios para los que la salsa no ocupa un lugar central en su tiempo libre ni de trabajo (exceptuando al sector sibarita que la convierte en un tipo de ocio rentable y mencionado en el capítulo anterior). Paradojicamente, existen personas en Barcelona o concretamente en *Entren que caben 100* que afirman experimentar la salsa con más intensidad, no precisamente porque desde el país de origen tengan mucha afición de esta música, sino debido a que ésta se incrementa en el contexto migratorio y más cuando el estilo de salsa por la que se siente identificación es la menos comercial y por ende más difícil de encontrarla. Incluso se da el caso de quien proviene de otra escena musical e irrumpe de forma contundente y durante aproximadamente un par de años en la escena salsera brava a través de *Entren* y de sus respectivos derivados y luego parece retirarse dedicándose, sobre todo, a su micro comercio así como a nuevos proyectos de índole familiar.

En este sentido, un aspecto característico de la escena salsera brava es su constante renovación, lo que da pie no sólo a personajes principales y secundarios sino también que resulte pertinente crear la categoría revelación, por demás categorizaciones basadas en la frecuencia, implicación y reciente presencia del público salsero en el multifacético escenario que producen. Así pues, entran en escena un grupo de

personajes que vienen llamando la atención por su reciente vinculación con la salsa brava y que terminan haciendo también parte de *Entren que caben 100* a partir del compromiso social y político. Este dato es importante porque si bien la presencia catalana es una constante en el desarrollo histórico de la escena salsera y pre-salsera, quizás la novedad actual es que la convocatoria haya llegado a circuitos alternativos cuyo posicionamiento permite crear conexiones con gustos musicales y bailables que son incorporados en los propios mediante la búsqueda y la producción de mecanismos de autogestión, por demás habituales en estos escenarios.

De este modo, al principio se genera el interés por encontrar lugares en los que, entre otras cosas, se intenta revivir la experiencia como la vivida en América Latina y después se auto-produce. De allí que pasada la “novedad” de la llegada de nuevos personajes y prácticas salseras en *Entren*, así como en otros espacios, deviene una especie de variante de esta escena que recae en la manera como se difunde de forma nómada en y por personas vinculadas a la vida política del barrio de Sants sin que esto excluya a otros colectivos altamente ideologizados y creadores de espacios ocasionales para la difusión de salsa brava, así como de otras músicas y bailes comunicantes que conectan con la versión más reivindicativa y re-significada de estas expresiones.

Retrospectivamente, es por esto último que empieza a haber una nueva relación entre política y salsa brava en Barcelona en barrios y por un público (y promotores) que empiezan a ampliar la ruta salsera, poniéndose en escena una afición que si llega a ser parte de rituales festivos anuales como fiestas mayores y, sobre todo, alternativas es porque a lo largo del año la salsa hace parte de la cotidianidad festiva de su sector más organizado. Así pues, el estilo salsero bravo en los últimos años resulta emblemático de la programación de bares cooperativos, de centros concedidos y ocupados (estos últimos actualmente inexistentes), habiendo una extensión en eventos de diversos ateneos del barrio de Gràcia, Nou Barris, así como en bares rescatados de Vallcarca, en los que por demás suele ser recurrente la figura de DJ *Maltí*, el mismo tiene a su cargo a la fiesta *Sonido Bestial* con la música que no entra en *Entren que caben 100* y que termina con su propio proyecto *El Sonido de Veldá* (en las últimas ediciones junto a la DJ *La Negra Puloy*).

De este modo, se llega a lo referente al lugar inoficial, periférico y puntual de la mujer en *Entren que caben 100*, en la escena salsera brava y en la sociedad en general. En lo que respecta a *Entren*, se hallan las mujeres que quieren cambiar el orden de las cosas y otras que temen hacerlo, que no se sienten preparadas aunque en la practica el conocimiento y la afición hacia esta música puede llegar a ser mucho mayor que la de algunos hombres. En contraposición, se encuentran las que quieren cambiar algunos esquemas pre-concebidos de la fiesta pero por razones ajenas a su voluntad no pueden, aunque de forma retrospectiva y transcontinental la historia sea otra. Asimismo, se

ubican las que quieren, pueden y no temen y terminan creando un significativo precedente en *Entren que caben 100* y en la escena.

Centrando la atención en este último caso, la sesión de DJ mujeres permite acercarse al proceso de desdoblamiento que se experimenta en la escena de la salsa brava a través del que recae en los DJs como figuras del ocio y el espectáculo simbólicamente creadoras de una otredad artística y de distintas vertientes en torno a un oficio que en lo que respecta a la salsa recae más en la selección y mezcla de temas que en la creación de música con recursos electrónicos. Sin embargo, la particularidad de la fiesta en cuestión es cómo el habitual procedimiento de escoger una especie de alter ego deviene en una caracterización única en la escena y, no obstante, emblemática de su funcionamiento.

El nombre de *Madame Kalalú*, su disfraz y maquillaje, incluso aquel que opera de forma accidental, puede leerse como el desbordamiento del teatro vivido, en su poesía y simbología. En la previa a su aparición caracterizada, el personaje embargado por su rol parece no tener más razón que su ficción, todo lo que/le acontece tiene un significado que supera la realidad; el dolor, la incomodidad y la apariencia no son argumentos para hacer análisis cónsonos al mundo de lo real, en ese momento la única realidad es la posibilidad de irrumpir en escenarios vetados para cuerpos inquietos y sedientos de protagonismo.

Ahora bien, pese a la ausencia histórica y protagónica de la mujer en *Entren* y en la escena en roles de dirección de la misma, un aspecto interesante a destacar es que cuando asumen una cierta visibilidad parecen ser más permisibles que los hombres respecto a la selección de otras canciones de salsa, así como de otros estilos e incluso de músicas que se desmarcan de la llamada salsa brava y de la que a estas alturas cabe preguntarse si realmente existe o ¿acaso, deja de serlo cuando empieza a ser llamada como tal? Lo cual se presta a ser concatenado con otras preguntas no menos significativas que deja tanto la incursión de mujeres como DJs en la fiesta, como toda la etnografía y las siguientes: ¿hasta qué punto mientras más se insiste en la otredad más se legitima lo que no se quiere ser?; ¿mientras más se produce el afán por la autenticidad y lo alternativo, más se reproducen prácticas masificadas y hegemónicas?; y ¿mientras más se aboga por manifestaciones propias o derivadas de la cultura subalterna y marginada, más se extienden prácticas pequeño burguesas que terminan disfrazando o adaptando la primera, al gusto de la segunda?

*Todo tiene su final
nada dura para siempre
tenemos que recordar
que no existe eternidad²⁸⁸.*

7. REFLEXIONES FINALES

Esta tesis ha sido un viaje al desconcierto o bien a un destino inesperado e incierto acompañado de una única certeza: su banda sonora. El largo y particular recorrido emprendido con la salsa y, sobre todo, con su estilo bravo ha permitido identificar distintas escenas salseras existentes en la ciudad de Barcelona, sus prácticas y sonidos comunes y diferenciadores, para luego centrar la atención en la salsa brava, en el gusto que genera y la forma como a partir de éste se crea un mapa festivo, musical yailable con significados inquietantes, paradójicos y quizás, desde múltiples distancias y en algunos aspectos, predecibles.

Desde una perspectiva teórica, la investigación ha hecho uso propio del concepto nómada, de un modo un tanto parecido a Ramón Pelinski al referirse al proceso de des-territorialización y globalización tanguera. Así pues, si existe un tango nómada existe también una salsa nómada explícita en sus formas movedizas de representación en Barcelona e implícita en la variedad de gustos, estilos, tipos de consumo, significaciones e incluso evocaciones ritualizadas y percibidas en quienes encarnan a esta músicaailable.

Esta relación metafórica ha requerido prestar especial atención en la teoría de la distinción de Bourdieu y, concretamente, en lo referente al gusto, capital simbólico, y por ende a *habitus* o estilos de vida condicionados al campo social y generadores de enclasmientos, desclasmientos y reenclasmientos, o más bien de formas en que éstos se representan. Si para Pierre Bourdieu la música es una de las artes más enclasmantes, es por lo costosa que ésta resulta, es decir, debido a sus formas de adquisición: asistencia a conciertos, compra de instrumentos, enseñanza privada, etc., análisis correspondiente a

²⁸⁸ Tema: “Todo tiene su final”. Intérprete: Héctor Lavoe. Año: 1973.

un enfoque dominocéntrico frente al que el relativismo de Grignon y Passeron se comporta, o acá se usa, como una crítica que permite poner en relación a Bourdieu con otros contextos en los que, sin necesariamente ser de clase adinerada, se representan algunos de los *habitus* asociados a esta cultura, incluso el hecho de que las élites se apropien y obtengan plusvalía de lo que proviene de las clases populares.

De este modo, la lectura que se hace de las escenas musicales se procura teniendo en cuenta capitales simbólicos, expresiones del metaconsumo, así como connotaciones etnicitarias que se nutren de las tensiones que generan las concepciones de lo alternativo y lo auténtico, así como también las funciones y significados que adquieren las prácticas musicales en un contexto determinado. Además, si bajo el esquema de Bourdieu existen clases altas y bajas éstas, con todas sus limitaciones y re contextualizaciones, se llegan a representar en el espacio urbano bailable en la diferenciación entre bailes de salón y bailes de pareja y, en sus orígenes, entre bailarines y bailadores, respectivamente, aunque actualmente hayan bailadores de clase adinerada y bailarines de clase popular²⁸⁹.

Ahora bien, el estado de la cuestión de buena parte de los estudios realizados sobre la temática salsera y afín más bien prescinden del modelo teórico adoptado y en su lugar toman protagonismo corrientes de investigación etnomusicológicas, así como orientadas al campo de los estudios culturales, poscoloniales, de género, latinos, etc. En su conjunto, una comunidad académica que ha elegido estudiar algo muy presente en la vida cotidiana y poco frecuente en algunos espacios universitarios, concentrándose éstos geográficamente en el continente donde nace la salsa, América y, seguidamente, en el primer continente que la recibe, Europa.

En lo referente a cuestiones de orden metodológico, las razones por las que se elige como compañera de viaje a la salsa brava son relativamente sencillas. En un momento de la vida, y parafraseando a Ramón Pelinski (2014) en una conferencia, esta música llega a convertirse no en lo que se piensa, sino en lo que se vive, y esa vivencia se traduce en una expresión de libertad, que se convierte en presa de sí misma cuando la vida se centra fundamentalmente en la práctica salsera (baile, difusión, afición, etc.) y en la búsqueda de significados más bien supeditados a lo vivencial. Además, esta forma de libertad condicionada a la práctica salsera es de tipo nacional, regional y global, cuyo estudio se hace aún más pertinente en una ciudad con un nexo especial con esta cultura musical y donde, como dato añadido, lo personal se incluye en el análisis.

Así pues, el modo de hacer la investigación da cuenta de lo vivido, dialoga con un pasado teórico metodológico que por mucho tiempo se desconoce, lo cual hace pagar un alto precio en tiempo, desánimo, incredulidad, subestimación, inseguridad, por no

²⁸⁹ Un ejemplo emblemático de este último recae en el fenómeno salsero académico en barrios de Cali - Colombia.

decir también en desprecio al ser una opción que encarna de manera absoluta lo menos rendible, aprovechable, falta de agilidad que supone el trabajo de la antropología al que cuesta contorsionarse como el mundo actual demanda. “Nos piden que corramos, a nosotros que, como a Lévi-Strauss, tanto nos gusta la lentitud y hasta, de tanto en tanto pararnos a pensar” (Delgado 2005).

Se trata, al fin, de afianzar y legitimar el esfuerzo de años en los que, por encima de cualquier cosa, nunca se desistió. Haciendo uso de un recurso literario, recurrente en esta líneas, aunque en una época la pasión por la salsa haya sido mucho más fuerte que su razón, al final, y como siempre, la pasión se acabó o más bien se transformó y pese a que no haya ninguna certeza de a dónde lleve este nuevo amor, la satisfacción de haberlo conocido será un refugio al que siempre se pueda volver, no en balde, como sostiene Manuel Delgado en uno de los prólogos de *Tristes Trópicos*, “La antropología es una ciencia habitable” (en Lévi Strauss 2006: 18). No obstante, ¿qué le deparan a esta disciplina estos tiempos de desahucios?, tiempos precedidos por políticas educativas a través de las cuales importantes centros del saber han terminado funcionando como una fábrica reproductora y generadora de exclusión social en la medida que quienes tienen acceso a ellos provienen mayoritariamente de sectores favorecidos de la población, que son los que pueden optar a una beca de doctorado y a un futuro cada vez más “prometedor”, por competitivo, eficaz y jerárquico.

En parte por esta nueva tendencia, la búsqueda de un enfoque teórico metodológico crítico. De allí el encuentro con una vieja tradición antropológica que antecede a manuales, técnicas de mayor o menor implicación etnográfica, así como al cuestionamiento de la ética profesional, aunque no se le haya dado el suficiente reconocimiento, o bien que la autoetnografía haya monopolizado la idea de una antropología de uno/a mismo/a, recurriendo a literatura debida desde los años 1930, a autores como Michel Leiris o Alfred Métraux homenajeadas más recientemente por Fernando Giobellina.

Así pues, la otredad de la que se hace, empíricamente, la escena salsera de Barcelona a través de la existencia de apodos pasados, presentes y futuros (mediante la homogeneización de sus integrantes) se encarna y justifica el hecho de ser parte de esa otra cultura a la que se ha estudiado. De este modo, el teatro vivido y la comedia ritual que sugieren los rituales de posesión, son evocados a través de lo que se podría llamar el teatro de la afición salsera (brava), funcionando este último como una forma de posesión a través de la cual clases medias se dejan poseer por clases bajas o bien por sus músicas y prácticas bailables.

Ahora bien, esta forma de desdoblamiento y, sobre todo, el hecho, de ser parte de lo estudiado pasa una alta y necesaria factura. Si bien estar dentro de la escena salsera proporciona información de cuantiosa valía en el estudio, no es sino hasta que se

produce un retiro voluntario de la misma que el discurso evocador de devoción, militancia y apasionamiento empieza a mermar, dando paso a otros registros que parecieran experimentar su propia transformación en la medida que el tiempo que separa a la escritura de la experiencia salsera se ensancha.

Con lo cual, el factor tiempo y de orden socioeconómico es subyacente en una investigación que, desde el punto de vista histórico, centra su atención en una música nacida en los años 60 y en un entorno subalterno. Si bien, esto último no es su única herencia o lo que se encuentra exclusivamente en su ADN, es en los llamados barrios septentrionales del Caribe hispano de los años 60 y 70, plagados de pobreza, desempleo, trabajo precario, entre otras formas de subalternidad, donde nace una música que expresa estéticamente el desarraigo, la rabia, la marginación y de la que cabe destacar que en sus inicios no se le llama formalmente salsa, ni mucho menos salsa brava.

No obstante, la industria no tarda en darle muerte a la expresión y vida a la marca. El nombre y la diferenciación de la que se hace esa manera de hacer música, enarbolada como símbolo de resistencia, son signos que denotan su consolidación como objeto de consumo que le permite ponerse en relación con otros objetos-signos, en este caso productos musicales (chachachá, mambo, jazz, entre otros), siendo la salsa uno de los referentes representativos de la llamada música fusión, por su capacidad de mezclar, pero también de la personalización. En este sentido, no es que exista una salsa brava, consciente, romántica, etc.: es que existen personas que consumen dichos estilos salseros; la marca diferenciada recae en quién y no en qué, entonces, son quienes se hacen de diversos gustos, generalmente condicionados por su clase social, quienes verdaderamente sirven de motor de la producción en la industria musical y extra-musical.

Entonces, cuando el gusto decae, cuando las personas consumidoras en su afán infinito de demandar novedad disminuyen su interés por determinado producto musical, es cuando estilos de bailes como el casino y la línea originados desde hace décadas, al igual que la músicaailable llamada merengue, tienen una importante difusión comercial. En momentos en que estilos musicales salseros se encuentran en depresión, arremete un nuevo producto que contribuye a la comercialización de otros pasados de moda pero, sobre todo, de aquellos que no han contado con la suficiente comercialización o que provienen de la fábrica de la novedad. De allí la importancia que han adquirido en los últimos tiempos profesiones relacionadas con el marketing, la publicidad, la gestión, por no mencionar también la fabricación de nuevas personas desempleadas o con trabajos precarios en la medida en que, y en lo referido a la escena salsera, el formato orquestal se ha reducido a la figura del DJ y del profesorado de baile, esto sin mencionar que las personas que viven de la música, o de cierto tipo de música y

de su respectiva retribución socioeconómica, han estado históricamente condenadas al desempleo, el trabajo precario y la estigmatización.

Así pues, con todo este equipaje a cuestas llega la salsa o las salsas a Barcelona. En una primera etapa, la llegada pone en evidencia las conexiones existentes entre el Caribe hispano y España y, en este caso, con Cataluña. Si en algún momento se hizo referencia a estilos salseros con alcance regional, en esta categorización cabe incluir el caso catalán por el hecho de que la difusión discográfica es prácticamente simultánea. Esto es posible debido a que existe un público o mercado, hay sectores payos y gitanos socializados con ésta, así como con otras músicas previas y oriundas de la región caribeña que sirven de caldo cultivo para la germinación salsera en diferentes espacios urbanos, incluso en aquellos que evocan el origen arrabalero de la salsa y que se escenifican en Barcelona a través de *antros* que, sobre todo, atraen o más bien forjan personas de bajo capital “económico” y/o “cultural”, contribuyendo a que personas con otro capital simbólico hayan creado sus propios espacios de experimentación y significación salsera.

Ahora bien, posteriormente a la arremetida del sonido y la vivencia más brava de la salsa, las influencias empiezan a ser más cubano-globales. Se trata de años en que se producen importantes desplazamientos de ésta población a diferentes regiones del mundo y más hacia aquellas con las que existen vínculos históricos, musicales, idiomáticos y/o ciertos privilegios al exilio o más bien a la manera como éste se lleva a cabo. Esta situación viene acompañada de una etapa proclive a la demanda de novedad salsera, así como de la posibilidad que músicas y bailes de origen cubano sean acogidos debido a que la revolución supuso, en materia de músicaailable, una ruptura en el desarrollo de una industria (son, chachachá, mambo, etc.), su yuxtaposición con música revolucionaria (trova) y el auge de músicas, formas de baile y fenómenos de la industria musical que han fungido de banda y cuerpo sonoro del *período especial cubano* (timba, casino y el fenómeno Buena Vista Social Club, respectivamente).

En medio del furor por lo cubano y, sobre todo, por la vistosidad de su baile arremeten otros estilos que parecieran exacerbar la tensión política entre Cuba y EUA, pero la sociedad de consumo no admite este tipo de ironías, tanto el casino cubano como la línea norteamericana se han convertido en productos mimados de una fábrica que necesita variedad para poder hacer más atractivos los anaqueles donde se exponen sus productos. Además, el alcance que comienza a tener esta nueva salsa se potencia en la medida en que no hace falta saber lo que dicen las letras, ni siquiera se necesita saber bailar. Irónicamente, mientras más escuelas de baile existen, menos se perciben destrezasailables y Barcelona (o sus habitantes), pese a sus históricos *habitus* músicosailables, no está exenta de esta marca global, aunque existan excepciones, así como quienes han sabido equilibrar el lenguaje de la calle y la academia.

Por su parte, emblemas del baile de calle han tendido a ser personas latinoamericanas que se han desplazado por razones económicas, entre otras, a Europa y, en este caso, a Barcelona en tiempos de la burbuja de la prosperidad. Esta población ha contribuido en la ampliación de una oferta salsera, musical yailable, que evoca el lugar de origen en dos direcciones. La primera, la de personas de bajo capital económico y/o cultural que se identifican con estilos musicalesailables (vallenato, bachata, reggaetón, salsa romántica, etc.) y con maneras particulares y estigmatizadas de sociabilizar con estos.

La segunda dirección, es protagonizada por una población con un capital económico y/o cultural medio, que se identifica con prácticas musicales,ailables y formas de vivirlas similares al sector anterior en lo referente a la variedad, no obstante, bajo la distinción del producto erudito (*bogaloo*, jazz latino, *world music*, etc.), entre los cuales destaca la salsa brava. Así pues, una manera de hacer música que bien podría tener, como equivalente, orígenes similares al reggaetón, es legitimada y reapropiada por otro tipo de público que rescata el producto, más no el contexto, y que en este proceso tiende a hacerse de personas de otras procedencias nacionales, más no sociales, para crear espacios de consumo de quienes terminan comportándose como la alta cultura salsera.

Estas formas de incursión general de la salsa como producto (bravo, cubano y latino) va haciendo que éste se organice y recree de forma diferenciada a través de diferentes escenas que, no obstante, se retroalimentan. De allí que se puedan encontrar músicos cubanos en orquestas de salsa gitana, que eventos de salsa de academia puedan ser realizados en discotecas colombianas (vertiente de los espacios latinos), así como que agrupaciones de salsa brava realicen presentaciones en estos últimos espacios y que integrantes de las diferentes escenas salseras (gitana, académica, brava, latina y del *cubaneo*) tengan como lugar de convergencia múltiple conciertos de artistas internacionales como Rubén Blades. Este último artista, emblema de la clase media universitaria y portador del suficiente aparataje comercial como para despertar cierto tipo de interés en otras clases sociales atraídas por un estilo consciente que se puede bailar, oír, escuchar, tele-novelizar, teatralizar, cinematografiar, es decir, su producto se ha hecho único en multiplicidad de gustos.

No obstante, si de diferencias o de aspectos exclusivos a las escenas salseras en Barcelona se trata, cabe destacar que la salsa gitana se baila separada y aflamencada, que la académica cuenta con un vestuario especial propio de exhibiciones y competencias y que la salsa brava se hace de convocatorias repletas de recursos literarios (metáforas, intertextualidad, etc.); mientras, la escena del *cubaneo* hace alarde de su vasto repertorio salsero (locales, agrupaciones, clases, etc.), y la latina de la novedad musical más noailable de academia, prefiriendo la exhibición de cuerpos

desnudos que la de cuerpos adiestrados a la moda bailable y optando por formas diferenciales de ingerir alcohol y de controlar el acceso a las discotecas. Así pues, pareciera que en la medida que el capital económico y/o cultural es más bajo, los símbolos exclusivos a la escena aumentan.

Ahora bien, el capital simbólico que han ostentado quienes forman parte de la escena de la salsa brava, como ya se ha mencionado, es diferente y vinculado con el que se percibe en otras escenas musicales, incluso extra-musicales, asociadas a la cultura *underground*. En este tipo de espacios conocidos también como alternativos, la ganancia económica tiene un rol secundario, si bien generar una cuota de dinero que sirva para la autogestión de eventos salseros es una condición o un beneficio bien recibido por el trabajo realizado, respectivamente, es significativo el hecho de que las personas que inciden en el funcionamiento de las sesiones festivas, entre otro tipo de actividades, no necesariamente dependen de los ingresos que éstas generan para subsistir. Esta situación quizás justifica el hecho de que se puedan tomar todas las licencias posibles para protegerse de otras influencias, o bien de ejercer un tipo de censura musical y discursiva que, bajo el escudo de la alternatividad y autenticidad, puede pecar de sectaria, intolerante y excluyente.

No obstante, la retribución económica es un asunto prioritario para agrupaciones y todo aquel personal musical que sí vive o intenta vivir de la salsa, y que termina teniendo una remuneración extra o precaria al revivir esta música. En este sentido, se puede afirmar que la salsa brava pasó de moda, que el furor por las actuaciones en vivo en Barcelona fue en los años 90 y de salsa cubana, y que actualmente lo que más el público salsero demanda es aquello que retroalimenta la relevancia social de la escena académico bailable y, en menor medida, lo que intenta llenar el vacío que dejó la Fania. De allí, que los grupos musicales en Barcelona que han logrado obtener un cierto status, reconocimiento y remuneración hayan sido aquellos que han establecido alianzas o negociaciones con escuelas de baile, que se han internacionalizado (creando un sonido propio, produciendo discos, generando actuaciones de todo tipo, etc.) y para los que los ambientes alternativos han sido, consciente e inconscientemente, una especie de rito de iniciación hacia una profesionalización basada en la ambición, la productividad y en el capital social que la sustenta.

Así pues, se pueden apreciar dos vertientes en la escena salsera brava, una que se asocia a lo cooperativo, sibarita y alternativo, y otra que opta por una tendencia más comercial. En la primera se agrupan algunos músicos, DJs, periodistas y personas aficionadas en general que significan a la salsa dentro de una dimensión musical, bailable y letrada. En este sentido cabe hacer una salvedad: la salsa se baila, su vivencia es sobre todo corporal al bailarse e instrumentalizarse, pero también hay una forma de experimentarla que puede llegar a ser tan o más vistosa que la de algunas personas que

la bailan e interpretan musicalmente, como aquella que asumen quienes se dedican a la *salsofilia* o bien a saber de salsa, de su historia, cancionero, discografía, anécdotas, en fin, aspectos más proclives a encuentros de melómanos, programas y emisoras de radios, así como a charlas y afines que, a su vez, suelen mantener relación con espacios y propuestas alternativas de difusión con un criterio musical, prácticamente, sin fines de lucro.

Sin embargo, no toda forma de saber salsero evoca militancia, amor al arte o devoción religiosa con la única satisfacción del precepto dado y recibido, existe un tipo de conocimiento que radica en las destrezas con las que se debe contar para que el producto salsero bravo pueda seguir siendo explotado comercialmente. Una de éstas ya se pudo apreciar en lo referente al ímpetu y las destrezas competitivas desarrolladas por algunas agrupaciones musicales; la otra reposa en bares musicales con una banda sonora que, en mayor y menor medida, incluye salsa brava; pero a diferencia de la atracción generada por los grupos salseros (bravos) entre el público de este mismo gusto musical, los bares no generan la misma fidelidad. Un local que se pretende salsero y latino demanda unas exigencias en el público salsero bravo que no pueden ser satisfechas en tanto no han sido concebidos como sala de baile, ni de conciertos, ni de actividades culturales, una trilogía que en materia salsera brava no genera mucha rentabilidad a expensas del formato bar musical gastronómico, ambientado fundamentalmente de un programa informático y dirigido a un público latino y atraído por un imaginario de latinidad cosmopolita, moderna y exitosa.

De este modo, la especie de sibaritismo comercial tiene un efecto más bien al exterior de la escena que a su interior. Si bien las personas salseras bravas son conocedoras y llegan a visitar este tipo de locales, éstos se asocian más a un público expatriado de Venezuela y Colombia, principales nacionalidades latinoamericanas que expresan gusto por la salsa brava, que evocan en estos bares al lugar de origen a través de la música, alimentación y decoración. Pero este tipo de mercado no adolece estrictamente a lo nacional, locales e incluso turistas complementan un abanico compuesto fundamentalmente de personas de capital económico y/o cultural medio, que se regocijan con clichés vinculados, para un sector, con la identidad nacional y regional y, para otro sector, con lo exótico tropical.

En este sentido, la recurrencia salsera brava, la de su escena y principales integrantes es la de iniciativas alternativas y, en cierta medida, *sui generis* representadas por clases de baile de salsa brava. Si bien la mayoría de las personas que les gusta este tipo de salsa son portadoras de patrones de rechazo hacia la salsa académica, esto no ha sido impedimento para la concepción de una enseñanza que intenta subvertir el orden establecido. Así pues, estas clases evocan experiencias cinematográficas al estilo del “Club de los Poetas Muertos” (*Dead Poets Society*), con resultados menos dramáticos y

formas pedagógicas que surgen limitadamente del contexto situacional y personal, es decir, una clase de salsa brava impartida a través de un curso de baile no tendría razón de ser en una ciudad como Caracas; no obstante, en una ciudad cuya escena salsera es tan diversa y cuya hegemonía recae en estilos estrictamente académicos, provee temporalmente del recurso humano que se opone a la comercialización y estética dominante, aunque para ello tenga, necesariamente, que optar por referentes a los que muestra oposición por lo que representan hegemonícamente así como laboralmente, en tanto, ninguna de las personas que dictan clases tienen el objetivo central de profesionalizarse en la materia.

En este orden de ideas, la contradicción y hasta la sorpresa es un signo presente en diferentes espacios de la escena salsera brava en Barcelona, en uno de sus principales, las sesiones festivas, arremete con fuerza un miembro de una escena, prácticamente en período de extinción, la mestiza; además, esta sorpresiva y, no menos justificada, aparición viene simbólicamente acompañada de una especie de ruptura o cambio de protagonismo de orden nacional. Durante una década de vivencia y análisis, las iniciativas salseras bravas recaen en personas de origen colombiano pero con el aumento de población venezolana en territorio barcelonés, pareciera gestarse una transición en el poder e incluso en algunas formas de ejercerlo. Gracias a la especie de nuevos “exiliados” ha crecido, sobre todo, la oferta de bares salseros y afines, incluso de locales de comida típica que suelen tener salsa brava en su banda sonora, por demás, ambas tendencias del comercio diaspórico, en aumento.

En lo que respecta a propuestas de orden más alternativo se encuentra, no en balde, la presencia y dirección de un DJ que ha sido un micro emprendedor en Barcelona, también dedicado a la actividad y comercio musical y que formalizó su afición salsera a través de *Entren que caben 100*, una fiesta que ha puesto aún más en evidencia el carácter elitista y alternativo que ha caracterizado la escena de la salsa brava en Barcelona. No obstante, en sus inicios esta fiesta fue percibida como la consecución de una historia de sesiones festivas con tiempo de caducidad, entre otras cosas, debido al hecho de ser realizadas en espacios concebidos para otros fines, situación por demás no exclusiva a Barcelona sino también reconocible en ciudades como Caracas, pero no precisamente porque la apropiación de espacios urbanos en Barcelona con fines salseros sea herencia caraqueña, sino más bien porque es herencia de un sector de sociedades de varias latitudes que suele acudir a este tipo de prácticas para satisfacer lo que se vive como una necesidad.

Ahora bien, cuestiones que ha heredado *Entren que caben 100* de sesiones festivas anteriores es la informalidad y espontaneidad con la que suelen iniciarse y desarrollarse estos eventos, hasta que se hacen de una asiduidad y de mecanismos promocionales a través de los cuales el concepto de fiesta con amistades que comparten

el mismo gusto musical, se amplía también a conocidos congregados por la misma razón. Para ello se recurre a un lenguaje que incluye y excluye, que se hace de medios, formatos y lenguajes muy bien direccionados, el hecho de que sean fiestas que, en cierta medida, se asocien al funcionamiento de una *rave*, contribuye a justificar que haya un halo de misterio y búsqueda constante de preservación de códigos rituales.

Por otro lado, cuestiones que contribuyen a dilucidar esta fiesta o estudio de caso son temas relacionados al concepto musical y económico. Si una fiesta salsera requiere para su ambientación musical la figura de DJs, esto contribuye a que la presencia de músicos salseros sea nula u ocasional, es decir, los músicos se atraen entre sí, una presentación de música en vivo se hace de quienes tocan y bailan, así como de quienes van a ver a otras personas tocar por admiración y, sobre todo, para evaluar a la competencia. Así pues, el concepto musical de *Entren que caben 100* es un asunto más de afición y preservación del sonido añejo tanto a nivel de la selección musical y, en la medida de lo posible, del equipo técnico empleado; si bien el cierto éxito que genera le hace incurrir en algunas exigencias económicas, éstas nunca serán equivalentes a necesidad.

En este sentido, la fiesta es nómada, no llega a contar con un lugar fijo donde pueda realizarse, sino que éste va variando cada cierto tiempo debido a temas de aforo, permisos, rentabilidad y ubicación geográfica. Esta situación alude a una flexibilidad propia del hecho de que quienes promueven esta fiesta, no viven de ésta y cuentan con la disposición personal para ajustarse a los cambios. Con lo cual la inestabilidad se presenta como una especie de símbolo de status social parecido al de personas que cambian de trabajo, de estudios, de lugar de residencia, es decir, lo que un principio se pensó como una forma de resistencia, actualmente se percibe como un tipo de *hobby* ritualizado, con la virtud de ser algo que se escoge y no que se impone, y cuya delimitación geográfica goza también de cierto confort, así como del gusto por zonas altamente gentrificadas.

Así pues, se arriba a lo referente exclusivamente al público y aquí se producen algunos matices. Si bien es cierto que la mayor parte de quienes asisten a *Entre que caben 100* es gente joven, el tipo de implicación que muestran en relación a la escena salsera alude a algunas variaciones que se dan en torno a la edad y la situación social. En sus inicios, el gusto generado por la salsa brava en Barcelona hizo alarde de juventud, bohemia pero también de subalternidad. A medida que el tiempo ha ido pasando lo subalterno se ha ido direccionando a otras escenas, mientras en la brava se ha opacado y reducido a minúsculos espacios, como los encuentros de melómanos donde, por demás, la edad ha sido más bien otra. Ahora bien, en el resto de los espacios, sobre todo, el festivo, en particular el promovido por personas oriundas de Venezuela, la tendencia es, por un lado, hacia la exacerbación de lo elitista de orden nacional y, por el

otro, hacia la incorporación de un sector que desde algunos años empieza a interesarse cada vez más por la escena salsera en Barcelona, población autóctona vinculada a movimientos sociales y al campo de otras sexualidades no hegemónicas en la historia de la salsa.

En este sentido, la presencia de figuras y otras performances en la escena salsera conducen al final de estas líneas. Con la incursión de mujeres en los controles musicales en *Entren que caben 100* se potencia y explicita la teatralización permanente en éste y otros espacios del escenario salsero bravo. Detrás de las personas o más bien de muchos de los personajes que lo conforman, del status, rol y habilidad de la que hacen alarde se esconden o disfrazan muchas situaciones dramáticas que intentan ser abandonadas al bailar, hacer bailar o incluso al hablar de salsa, no obstante, considerando lo que le sucede a *Madame Kalalú* cuando se caracteriza, así como aspectos de la vida íntima de personajes consagrados en la escena, pareciera que en la medida en más se huye de sí, más ese otro/a acecha y que a mayor drama, mayor implicación salsera.

Así pues, el fin más que un final es un comienzo. El largo del camino que ha implicado este inhabitual proceso de desdoblamiento ha terminado haciéndose más de preguntas que de respuestas, de nuevos puntos de partida, de planteamientos inconclusos y permeables, de inquietudes metodológicas, por no hablar de recursos vitales en un estudio que ha procurado hacerse de una especie de enfoque microscópico, yendo de lo general a lo particular y creando por enésima vez empatía con un autor y con sus ideas, matizables en este caso, “*Quizá, el mayor marbete de una investigación empírica sea el que no esté cubierta por ninguna teoría existente, que no se constituya en otro caso confirmatorio, que exija renovación de la teoría, su crisis, su crecimiento*” (Giobellina 2003: 29).

8. REFERENCIAS CITADAS

8. 1 Bibliografía

- Alfonso, María A. y Eli, Victoria. 1999. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación autor.
- Aparicio, Francés. 2002. “La Lupe, la India, and Celia: Toward a feminist genealogy of salsa music”. Waxer, Lise (ed.). *Situating salsa: global markets and local meanings in latin popular music*, pp.135-160. Nueva York: Routledge.
- _____ 1998. *Listening to salsa: gender, latin popular music, and puerto rican cultures*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Aramburu, Mikel. 2005. “Inmigración y uso del espacio público”. *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, nº6, pp.34-42.
- Ariño, Antonio [et.al.] 2006. *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación de Autor.
- Arriola, Aura. 2000. *Ese obstinado sobrevivir: Autoetnografía de una mujer guatemalteca*. Guatemala: Ediciones del Pensativo.
- Arteaga, José. 1990. *La salsa*. Bogotá: Intermedio.
- _____ 1993. “Las ciudades de la noche roja. Las culturas de la violencia a través de la salsa”. Rueda, José, E. (ed.). *Los Imaginarios y la cultura popular*, pp.112-135. Bogotá: Ceder.
- _____ 2000. *La salsa. Un estado de ánimo*. Madrid: Acento.
- Atkinson, Paul y Hammersley, Martyn. 2001. *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós: Barcelona.
- Augoyard, Jean F. 1995. “La sonorización antropológica del lugar”. Amerlinck, Mari – José (Comp.). *Hacia una antropología arquitectónica*, pp. 205-215. México: Universidad de Guadalajara.
- Balbuena, Bárbara. 2003. *El Casino y la salsa en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Baudrillard, Jean. 1997 [1969]. *El sistema de los objetos*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ 2009 [1979]. *La sociedad de consumo. Sus mitos sus estructuras*. México: Siglo XXI.

- Becker, Howard. 1964. "Problems in the publication of field studies". Vidich, Arthur, Bensman, Joseph y Stein, Maurice (comps.) *Reflections on Community Studies*, pp. 267-284. Nueva York: Wiley.
- Beltrán, María I. 2008. *Salsa en Viena. Identidad y Representación en el Consumo de la Música Popular del Afro-Caribe*. Diplomarbeit Zur Erlangung des Magistragrades der Philosophie an der sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien eingereicht am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie. Disponible en: http://othes.univie.ac.at/2151/1/2008-10-28_0347032.pdf [Consulta: 15/08/2012].
- Benítez, Antonio. 1998. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard (eds.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berríos, Marisol. 2004. "Salsa Music as Expressive Liberation". *Centro Journal*, vol. XVI, n° 002, pp. 158-173.
- Bochner, Arthur y Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographically I. Methodological novel about Autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Bourdieu, Pierre. 1988 [1979]. *La distinción: Bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- _____ 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- _____ 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- _____ y Wacquant, Loïc. 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Busquet, Jordi. 2008. *Lo sublime y lo vulgar. La "cultura de masas" o la pervivencia de un mito*. Barcelona: UOCpress.
- Casavella, Francisco. 1994. "El Secreto de Machín". *EL Manisero*, n°4 (nov. dic.), pp. 10-12.
- Calvo, Hernando. 1996. *Salsa. Esa Irreverente alegría*. Nafarroa: Txalaparta.
- Calzadilla, Alejandro. 1999. "El Caribe de ida y vuelta, música y baile en dos tiempos". *III Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular, su investigación y proyección* (celebradas en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos: CELARG), pp. 57 – 65, Caracas, 11-15 de agosto de 1997. Caracas: IUDANZA.
- _____ 2003. *La salsa en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Cámara, Enrique. 2003. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

- Canals, Roger. 2010. *L'Image nomade: un étude sur les représentations de la déesse María Lionza au Venezuela*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.
- Carman, María. 2001. “¿Soy yo la que sueña? Los sueños y el quehacer antropológico”. Ponencia presentada a las terceras Jornadas de Etnografía y Métodos Cualitativos del Instituto Económico y de Desarrollo Social (IDES), Buenos Aires (inédito).
- _____. 2006. *Las trampas de la cultura. Los “intrusos” y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos Aires: Paidós.
- Castaño, Carlos 2006. “De nuevo al barrio: imaginarios salseros y ciudad global”. *Ciudadanías de la incertidumbre. Comunicación, poder y subjetividad* (XII Encuentro latinoamericano de facultades de comunicación social FELACS - Pontificia Universidad Javeriana). Bogotá, 25, 26, 27 y 28 de septiembre de 2006, pp. 1-12. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/felafacs2006/mesa15/documents/eduardocatao.pdf> [Consulta: 15/08/2012].
- Castro, Diego. S/A. “La cultura de los sectores populares, lecturas cruzadas entre Bourdieu, Grignon, Passeron y DeCerteau sobre dominocentrismo”. Disponible en: http://www.academia.edu/853664/La_cultura_de_los_sector_populares_lecturas_cruzadas_entre_Bourdieu_Grignon_Passeron_y_De_Certeau_sobre_dominocentrismo [Consulta 16/11/2014].
- Cecconi, Sofía. 2009. “Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción”. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, n°33, pp. 49-68. Disponible en: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/332009/33_Cecconi.pdf [Consulta: 15/08/2012].
- _____. 2009b. “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, n° 13, Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm> - 78k [Fecha de consulta: 17/08/2012].
- Certeau de, Michel. 2000 [1990]. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer; 2 Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Clifford, James. 1995 [1984]. *Dilemas de la cultura, antropología, literatura, y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Closa, Carles “Txarly Brown”. 2013. Achilibook. Biografía Gráfica de la Rumba en España 1961-1995. Lleida: Milenio.
- Coffey, Amanda. 1999. *The Ethnographic self: Fieldwork and the Representation of Identity*. London: Sage.

- Colón, Héctor. 1985. "La calle que los marxistas nunca entendieron". *Comunicación y cultura en América Latina*, n° 14 (jul.), pp.81-94. Disponible en: <http://paukar.blogspot.com.es/2009/11/la-calle-que-los-marxistas-nunca.html> [Consulta: 07/11/2009].
- Collins, Eduardo, J. 2005. "El sistema de los objetos" (Reseña). *Episteme. Docencia e investigación, un solo espacio*, n° 6, año 2, octubre-Diciembre. México: Universidad del Valle. Disponible en: <http://www.uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero5-05/resenas/sistema.asp> [Consulta 30/01/13].
- Cornejo, Giancarlo. 2011. "La guerra declarada contra el niño afeminado: Una etnografía 'queer'". *Iconos*, n°9, pp.79-95.
- Cruces, Francisco. 2004. "Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas". *Revista Transcultural de Música*, n° 8. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [Consulta: 01/ 10/ 2009].
- Davis, Mike. 2000. *Urbanismo mágico. Los latinos reinventan la ciudad norteamericana*. Madrid: Lengua de trapo.
- De la Nuez, Iván. 2000. "El muro de sal". Creus, Maia y Ferré, Rosa (eds.). *Visions de futur*, pp. 20-27. Barcelona: Grup 3.
- Delgado, Manuel. 1999. *El animal público*. Barcelona. Anagrama.
- _____ 2002. *Disoluciones urbanas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____ 2003. *Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l' espai públic Barcelona (1951-2000)*. (Grup de recerca Etnografia dels Espais Públics de l'Institut Català d' Antropologia). Barcelona: Institut Català d' Antropologia.
- _____ 2007. *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Díaz, Luis. 1993. *Música y Culturas: Una Nueva Aproximación a la Etnomusicología*. Madrid: EUEDEMA.
- Dores, Antonio P. 2008. *Espíritu de sumisión. La justicia vista por los inmigrantes*. Barcelona. Anthropos.
- Eco, Umberto. 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Fábula.
- Escalona, Saúl. 1996. *Négritude et chanson dans les Caraïbes. Contribution à l'étude de la salsa comme phénomène socio culturel dans le Venezuela contemporain*. UFR d' Études ibérique et latino-américaines, Université de Sorbonne Nouvelle, Paris III.

- _____ 1998. *La salsa. Pa' bailar mi gente". Un phénomène socioculturel*. Paris: L'Harmattan.
- _____ 2001. *Ma salsa défigurée. "Pa' que afinquen*. Paris: L'Harmattan.
- _____ 2006. "La salsa en Francia: business y asimilación cultural de una música popular". *Música popular, escena y cuerpo en América Latina* (VII Congreso IASPM-AL). La Habana, 19 – 24 de junio de 2006, pp. 1-12. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/SaulEscalona.pdf> [Consulta: 15/08/2012].
- _____ 2007. *La salsa en Europa: rompiendo el hielo*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Esteban, Mari L. 2004a. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- _____ 2004b. "Antropología encarnada. Antropología desde una misma". *Papeles del CEIC*, nº2 (junio), pp.1-21.
- Everhart, Robert.1977. "Betwen stranger and friend: some consequences of "long term" fieldwork in schools. *American Educational Research Journal*, nº1, vol.14, pp.1-15.
- Ewen, Stuart.1991.*Todas las imágenes del consumismo: la política del estilo en la cultura contemporánea*. México: Grijalbo.
- Feixa, Carles. 1988. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Fernández, Pablo. 2004. *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos.
- Ferrándiz, Francisco. 2004. *Escenarios del cuerpo. Espiritismo y sociedad en Venezuela*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Flores, Juan. 2006. *La Venganza de cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- _____ 2009. *Bugalú y otros guisos: ensayos sobre culturas latinas en Estados Unidos*. San Juan: Callejón.
- Foucault, Michel. 1999. *Vigilar y Castigar*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Freilich, Morris. 1970. "Mohawk heroes and Trinidadian peasants". *Marginal Natives: Anthropologist at Work*. Nueva York: Harper & Row.
- Gans, Herbert. 1999. [1974]. *Popular Culture and High Culture*. Nueva York: Basic Books.
- García J., Juan M. 2000. *Diarios de campo*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Garriga, Carmen. 2000. *Els gitanos de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Garriga, José. 2010. *Una historia de franceses en la Argentina, Una perspectiva Ilegítima sobre la cultura legítima*. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33357/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Consulta 27/10/ 2014].
- Gasol, Jofre. 2010. *Catalans i Salseros. Aproximació musicològica a la pràctica de música popular ballable cubana dels gitanos catalans*. Tesis de màster musicologia i educació musical. Facultat de Ciències de l' Educació. Universitat Autònoma de Barcelona y Escola Superior de Música.
- Gené, Miquel. 2009. *Hay candombe. Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya de Barcelona*. Proyecto Final. Modalidad Etnomusicología Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- Giobellina, Fernando. 1986. "El cuerpo sagrado. Acerca de los análisis de fenómenos de posesión religiosa". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 34, pp.161-196.
- _____. 2001. "El etnólogo y sus fantasmas. Leiris en África". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LVI. Cuaderno Segundo.
- _____. 2003. *Sentidos de la antropología. Antropología de los sentidos*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- _____. 2005. *Soñando con los Dogon. En los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid: CSIC.
- Godard, Herbert.1995. "Le geste et sa perception". Marcelle Michel e Isabelle Ginot (coord.) *La danse en France au XX e siècle*, pp.224-229. Francia: Bordas.
- Gómez, Alex. 2009. *Zelete, la música Laietana*. Barcelona: Patgés.
- González, Alba M. 2012. "I is other": Splitting as a strategy for approaching research that includes one's own experience". Mañé, Bet y Vianello, Alvisé (coords). *Knowledge Politics and Intercultural Dynamics. Actions, Innovations, transformations (V Training seminar of young researchers in intercultural dynamics)*, pp. 97-108. Barcelona: CIDOB y United Nations University.
- Grazian, David. 2004. "The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene". Bennet, Andy y Peterson, Richard (ed.). *Music Scene: Local, Translocal and Virtual*, pp. 31-47. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Grinberg, León y Rebeca. 1984. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.

- Grignon, Claude y Passeron, Jean C. 1992. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grosfoguel, Ramón. 2010. “Colonialidad del poder” y dinámica racial: Notas para la reinterpretación de los latinocaribeños en Nueva York”. Díaz, Enrique y Vianello, Alvise (coord.). *Cultura y Política ¿Hacia una democracia cultural?* (III Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales), pp.217 -244. Barcelona: CIDOB-CEPAL.
- Haraway, Donna J. 1995 [1991]. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra (Feminismos).
- Herencia, Juan C. 1997. “Notes toward a Reading of salsa”. Delgado, Celeste F.
- Delgado y Muñoz, José E. Muñoz (eds.). *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, pp.189-222. Durham y Londres: Duke University Press.
- Hernández, Jone M. 1999. “Auto/biografía. Auto/etnografía. Auto/retrato”. Esteban, Mari L. y Mintegui, Carmen D. (comps). *Ankulegui. Revista de Antropología Social*, nº especial, pp.52-61.
- Horosawa, Shuhei. 2002. “Salsa no tiene fronteras. Orquesta de la luz and the globalization of popular music”. Waxer, Lise (ed.). *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*, pp. 289 - 311. Nueva York: Routledge.
- Huguet, Mari P. 1997. *Anem a ballar?: un recorregut apassionat pel món del ball*. Barcelona: Columna.
- Hutchinson, Sydney. 2008. “Bailando en su lugar. Cómo los salseros crean variantes locales de un baile global”. Tejeda, Dario y Yunen, Rafael E (eds.). *El son y la salsa en la identidad del Caribe* (Proceedings of the Segundo Congreso de Música, Identidad, y Cultura en el Caribe). Santiago de los Caballeros: Centro León/ INEC. Disponible en: http://www.herencialatina.com/El_Son_y_La_Salsa_Santodomingo/Bailando_en_su_lugar.htm [Consulta: 11/04/ 2008].
- Iglesias, Norma. 2003. “Redefiniendo lo femenino en el cine”. Cornejo P, Inés (coord.). *Texturas urbanas: Comunicación y Cultura*, pp.103-154. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Jules-Rosette, Benedetta. 1970. “The veil of objectivity: prophecy, divination, and social inquiry”. *American Anthropologist*, nº3, vol.80, pp.549-570.
- Junker, Buford. 1960. *Field Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ledezma, Thaís y Mateo, Cristina. 2006. “Los Venezolanos como Inmigrantes. Estudio Exploratorio en España”. *Revista venezolana análisis de coyuntura*, vol. XII, nº, 2

- (jul.-dic.), pp. 245 -267. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36412214> [Consulta: 08/03/2011].
- Lefebvre, Henry. 2013[1974]. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Leiris, Michel. 2006 [1934]. “Afrique fantôme”. Jamin, Jean y Jacques, Mercier (ed.). *Miroir de l’Afrique*. París: Gallimard.
- _____. 2007 [1934]. *El África Fantasmal: de Dakar a Yibuti (1931-1933)*. Valencia: Pretextos.
- Levi Strauss, Claude. 2006 [1955]. *Tristes Trópicos*. Paidós.
- Lewis, Ioan. 1971. *Static religion*. Londres: Penguin.
- Linares, María T. y Núñez, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España: la ida, la vuelta*. Madrid: Fundación autor.
- López, Rubén. 2009. “La salsa en disputa: Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”. *Etno-folk revista de etnomusicología*, nº 14-15, pp.522-541.
- _____. El original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Revista Consensus*, vol. 1, nº 16.
- Llano, Isabel. 2007. “Músicas Latinas en Barcelona: espacios de reafirmación y negociación de identidades”. Mellado, Yago (coord.). *Pensar las dinámicas interculturales. Aproximaciones y perspectivas* (Foro de doctorandos), pp. 32-51. Barcelona: CIDOB.
- _____. 2008a. “Músicas latinas en Barcelona: espacios de reafirmación y negociación de identidades”. Mellado, Yago (coord.). *La política de lo diverso. ¿Producción, reconocimiento o apropiación de lo intercultural?* (I Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales), pp. 227-235. Barcelona: CIDOB. Disponible en: http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/25_llano.pdf [Consulta: 03/01/2011].
- _____. 2008b. “La inmigración y música latina en Barcelona el papel de la música y el baile en el proceso de reafirmación e hibridación cultural”. *Revista: Sociedad y Economía*, nº15 (dic.), pp. 11 - 36. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=99612494001> [Consulta: 19/10/2009].
- McMains, Juliet. 2006. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Maffi, Mario. 1975. *La Cultura Underground*. Barcelona: Anagrama.
- Marfà, Martí. 2008a. “El ritmo de la conversión. La extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana”. Cantón,

Manuela, Cornejo, Mónica y Llera, Ruy (coords). *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión*, pp.157-172. Donostia-San Sebastián: ANKULEGI antropologia elkarte. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/analitica/15267> [Consulta: 08/03/2011].

“¿Muerta o de parranda? Auge, caída y nuevo esplendor de la rumba catalana”. *Minerva. Publicación Cuatrimestral Del Círculo De Bellas Artes*, nº 8, pp. 55-61. Disponible en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/%C2%BFMuerta_o_de_parranda_Auge,_caida_y_nuevo_esplendor_de_la_rumba_catalana_\(5356\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/%C2%BFMuerta_o_de_parranda_Auge,_caida_y_nuevo_esplendor_de_la_rumba_catalana_(5356).pdf) [Consulta: 08/03/2011].

2008c. *Singularitat carismàtica: religiositat pentecostal i (re)construccions identitàries en una congregació evangèlica gitano-catalana de Barcelona*. Tesina del doctorado en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universitat de Barcelona.

Martí, Josep. 1995. “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 1. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical> [Consulta: 08/08/2011].

1996. “Música y etnicidad: una introducción a la problemática”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 2. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica> [Consulta: 08/08/2011].

2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Martínez, Sagrario. 2011. “El género de la música en la cultura global”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 15. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/370/el-genero-de-la-musica-en-la-cultura-global> [Consulta: 15/08/2012].

Martino, Ernesto Di. 1999 [1962]. *La tierra del remordimiento*. Barcelona: Bellaterra.

Méndez, Carmen. 2005. *Por el camino de la participación. Una aproximación contrastada a los procesos de integración social y política de los gitanos y las gitanas*. Tesis doctoral en Antropología. Departament d’ Antropologia Social i Cultural. Facultat de Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona.

Métraux, Alfred. 1968 [1958]. *Le Vaudou haïtien*. París: Gallimard.

1963. *Vodú*. Buenos Aires: Sur.

- Montalvo, Ariel. 2009. *Salsa con sabor a xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa*. Veracruz: Universidad Veracruzana de México.
- Moore, Robin. 2006. *Music and Revolution. Cultural Change in socialista Cuba*. Berkeley: University of California Press.
- _____ 1962. *El espíritu del tiempo*. Madrid: Bernard Grasset.
- Morin, Edgar. 2001. “Los skándalos de Alicia”. Aguilar, Miguel A. y otros (coords.) *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, pp. 97- 130. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapala.
- Ordoñez, Marcos. 1987. *El Gato Pérez*. Gijón: Júcar.
- Ospina, María A. 2004. “Ágapes Urbanos. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y communitas en la ciudad de Bogotá”. *Revista Tabula Rasa*, n° 2 (enro.-dic.). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600211> [Consulta: 08/12/12].
- Pacanins, Federico. 2014. *Salsa en Caracas*. Caracas: Lugar Común.
- Pagano, César. 1993. *Ismael Rivera: El sonero mayor*. Bogotá: Antropos.
- Pelinski, Ramón. [1995] 2000a. “El tango nómade”. Pelinski, Ramón. *El Tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, pp. 27-70. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ 2000b. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- _____ 2009. “Tango nómade. Una metáfora de la globalización”. Lencina, Teresita; García, Omar; y Saltón, Ricardo (comp.). *Escritos sobre el tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, pp. 65-128. Buenos Aires: Centro’feca. Disponible en: <http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf> [Consulta: 08/12/12].
- _____ 2014. “La música no es lo que se piensa sino lo que se vive”. *Diálogo, Apertura e Interdisciplinariedad: Hacia la etnomusicología del siglo XXI*. (Conferencia plenaria del XIII Congreso de la sociedad de Etnomusicología SIBE- Universidad Menéndez Pelayo). Cuenca – España, 23, 24 y 25 de octubre de 2014.
- Picún, Olga. 2011. *Entre la legitimidad y el conflicto: los músicos callejeros en la ciudad postindustrial. Estudio del centro Histórico de la ciudad de México y de Ciutat Vella* (Barcelona). Tesis doctoral en Ciencias Antropológicas Antropología social y cultural. División Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma Metropolitana de México. Unidad Iztapalapa.

- Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Poitry, Guy. 1988. “Carrefour des poètes: Michel Leiris et Alfred Métraux”. *Bulletin du Centre Genevois d' Anthropologie*, nº 5, pp. 3-9.
- Powdermaker, Hortense. 1966. *Stranger and Friend: The Way of an Anthropologist*. Nueva York: Norton.
- Pratt, Mary. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and transculturation*. London and New York: Routledge.
- Pušnik, Maruša y Sicherl Kristina. 2010. “Relocating and Personalising Salsa in Slovenia: To Dance is to Communicate”. *Anthropological Notebooks*, nº16, vol. 3, pp. 107–123.
- Quintero, Ángel. 1998. *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno.
- _____ 2000. “Identidades sociales y prácticas de la música tropical”. *La Sociedad de la Cultura, Un nuevo lugar para las artes en el siglo XXI* (Keynote speeches–Ponencias centrales–Rapports de la Conferencia Internacional de Sociología de la Cultura y las Artes, trilingüe), pp. 145-162. Barcelona: Asociación Internacional de Sociología (ISA RC 37, “Research Committee for the Sociology of the Arts”).
- _____ 2009. *Cuerpo y Cultura. Las Músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rebes, Bernat. 2010. *Soy Perú, Identidades peruano-barcelonesas a través de sus espacios musicales*. Proyecto Final. Modalidad Etnomusicología Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC).
- Renta, Priscilla. 2007. “Migración de retorno y decisiones estéticas: bailando salsa entre Nueva York y Puerto Rico”. Tejeda, Dario y Yunen, Rafael E. (eds.). *El son y la salsa en la identidad del Caribe* (Actas del Segundo Congreso de Música, Identidad, y Cultura en el Caribe), pp.155-165. Santiago: Centro León; INEC.
- Robertson, Carol E. 2001. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”. Cruces, Francisco y otros (ed.). *Las Culturas Musicales*, pp. 383-412. Madrid: Trotta.
- Rodríguez, Alexis. 2006. “Jóvenes ‘latinos’ y geografías nocturnas”. Feixa, Carles, Porzio, Laura y Recio, Carolina (eds.). *Jóvenes “latinos” en Barcelona: espacio público y cultura*, pp. 205-214. Barcelona: Anthropos.
- Roigé, Xavier; Estrada, Ferran, Beltrán, Oriol. 1999. *Tècniques d'investigació en antropologia social*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- Román V., Patria. 1999. *The making of latin London. Salsa, music, place and identity*. Ashgate. London.
- _____ 2002. “The making of a salsa music scene in London” in *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Waxer, Lise (ed.). *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*, pp. 259 – 287. Nueva York: Routledge.
- _____ 2002. “El desarrollo de un circuito salsero y la construcción de identidades latinas en Londres”. *Revista de Ciencias Sociales*, nº 4, pp. 53-79. Disponible en: http://rcsdigital.homestead.com/files/Nueva_epoca_no4_enero1998/RomanVelazquez.pdf [Consulta: 08/08/2011].
- Romero, Enrique. 2000. *Salsa El orgullo del barrio*. Madrid: Celeste.
- Rondón, César. 1980. *El Libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Arte.
- _____ 2005. *El Libro de la Salsa* (edición de lujo). Caracas: Ediciones B.
- Sachs, Curt. 1944. *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Centurión.
- Saikin, Magali. 2004. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Alemania: Abrazos books.
- Salazar, Adolfo. 1949. *La Danza y el Ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la Música en México*. México: Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- Sánchez, Iñigo. 2005. “*Habana-Barcelona*”. *La manufactura de un espacio de ocio cubano en Barcelona*. Tesina del doctorado en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universitat de Barcelona.
- _____ 2008a. “Cubanos en diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno) musicológica”. Martí, Josep (ed.). *Fiesta y ciudad: Pluriculturalidad e integración*, pp.169-188. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ 2008b. *¡Esto parece Cuba!: Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universitat de Barcelona.
- _____ 2012. *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC): Madrid.

- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press.
- Sevilla, Amparo. 1998. “Los salones de baile: espacios de ritualización urbana”. García Canclini, Néstor (coord.). *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, pp.220-269. México DF: Grijalbo/UNAM.
- _____ 2000. “El baile y la cultura global”. *Revista Nueva de Antropología*, año/vol. XVII, n° 057, pp.89-107. México: Universidad Autónoma del estado de México. Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/57/cnt/cnt7.pdf> [Consulta: 08/10/11].
- _____ 2001a. “Quien no conoce Los Ángeles no conoce México”. Miguel A. Aguilar y otros (coord.). *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, pp. 37- 63. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- _____ 2001b. “Aditec: Un lugar para los adictos al baile”. Miguel A. Aguilar y otros (coord.). *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, pp. 65- 95. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- _____ 2003. *Los templos del buen bailar*. México: CONACULTA.
- Shuker, Roy. 2005. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ma non troppo.
- Silva, Armando. 1997. *Imaginario urbano. Cultura y comunicación*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo.
- Simmel, George. 1938. *Cultura femenina: Filosofía de la coquetería. Lo masculino y lo femenino. Filosofía de la moda*. Buenos Aires: Espasa – Calpe.
- Small, Christopher. 1999. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social” *TRANS. Revista Transcultural de Música*, n°4, Disponible: www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm - 78k [Consulta: 17/05/ 2007].
- Sparkes, Andrew. 2002. “Autoethnography. Self-indulgence or something more?.”
- Bochner, Arthur and Ellis, Caroline (eds.). *Ethnographically speaking: Autoethnography, literature and aesthetics*, pp.209-232.. Nueva York: Alta Mira Press.
- Spinoza, Baruch. 1969. *Ética*. Buenos Aires: Aguilar.
- Steingress, Gerhard. 2006. “El caos creativo: Fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica”. *Dialnet*

plus Disponible en: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo? [Consulta: 17/07/2007].

Tablante, Leopoldo. 2005. *Los sabores de la salsa. De la rumba brava a la fiesta mansa. De Héctor Lavoe a Jennifer López*. Caracas: Museo Jacobo Borges.

_____. 2012. *De la salsa del barrio a la industria multinacional del disco*. Tesis doctoral versión castellana. Centro de Investigación de la Comunicación. Universidad Católica Andrés Bello (Caracas – Venezuela).

_____. 2014. *El dólar de la salsa. Del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Madrid: Iberoamericana.

Thomson, C.W. (ed.). 1992. *L' autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*. París: L' Harmattan.

Ulloa, Alejandro. 1992. *La salsa en Cali* (versión preliminar). Cali: Universidad del Valle.

_____. 2005. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de cultura y turismo.

_____. 2006. “Cuerpo, baile y canon cultural”. *Música popular, escena y cuerpo en América Latina* (VII Congreso IASPM-AL: Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular. La Habana, del 19 al 24 de junio), pp. 1-17. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AlejandroUlloa.pdf> [Consulta: 23/10/ 2009].

_____. 2009. *Salsa en discusión música popular e historia cultural*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad en América Latina*. Quito: Editorial AbyaYala.

Waxer, Lise. 2002. *The city of musical memory: salsa record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

_____. 2002b. *Situating salsa: global markets and local meanings in latin popular music*. Nueva York: Routledge.

_____. 2000 “‘Hay una discusión en el barrio’: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia”. *VII Congreso IASPM-AL: Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*. (Bogotá, del 23 al 27 de agosto de 2000), pp. 1-11. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Waxer.pdf> [Consulta: 23/10/ 2009].

8.2 Otras fuentes

8.2.1 Discografía

- Ángel Canales. 1977. *Más sabor*. Alegre Records
- El Bloque 53. 2010. *La Ruta de la Salsa*. Bloque 53.
- _____ 2011. *Te hace mover los pies*. Bloque 53.
- _____ 2012. *Tumba Puchunga*. Bloque 53.
- Fania All Stars. 2012. *Ponte Duro – The Fania All Stars Story*. Fania Records
- Franki Ruiz. 1996. *Tranquilo*. Rodven Records.
- Luis Enrique. 1996. *Génesis*. Sony BMG Latin.
- Grupo Niche. 1985. *Triunfo*. Internacional.
- Héctor Lavoe. 1971. *Asalto Navideño*. Vol.1. Fania Records.
- _____ 1973. *Lo Mato*. Fania Records.
- _____ 1975. *La Voz*. Fania Records.
- Henry Fiol. 1979. *Fe, esperanza y caridad*. SAR Records/Guajiro.
- La Sucursal S.A. 2008. *Lo Nuestro*. Barcelona: La Sucursal S.A.
- _____ 2011. *Sin Fronteras*. La Sucursal S.A.
- Rubén Blades. 1980. *Maestra Vida*. Fania Records.

8.2.2 Hemerografía (y publicaciones varias)

- Ajuntament de Barcelona. 2006. “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l'espai públic de Barcelona”: <http://w110.bcn.cat/fitxers/ajuntament/consolidadescat/convivencia.436.pdf> [Consulta: 10/11/ 2012].
- _____ 2011. “Dispositiu estiu 2011: espai públic net i a punt”. Dispositiu municipal d'estiu 2011: <http://w110.bcn.cat/fitxers/premsa/dpestiu2011ok.954.pdf> [Consulta: 10/11/ 2012].
- Bianciotto, Jordi. “Manel Joseph: ‘Siempre tuvimos claro que la Orquesta Plateria moriría matando’”. *el Periódico. Barcelona*. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/orquesta-plateria-inicia-mercedespedita-tras-anos-trayectoria-3540881> [Consulta: 17/11/2014].
- Delgado, Manuel. 2012. “Bailar agarrado como forma de sociabilidad al mismo tiempo íntima y pública. Notas para la doctoranda Alba Marina González y su tesis

sobre los espacios nómadas de la salsa brava en Barcelona”. *El Cor de les aparences- Bloc de Manuel Delgado*. Disponible en: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/08/el-bailar-agarrado-como-forma-de.html> [Consulta: 07/10/ 2012].

2013. “Algunas consideraciones sobre la situación de la rumba catalana y la nova cançó como consecuencia de la ‘transición democrática’ en Catalunya. Notas para la doctoranda Alba Marina González, trabajando sobre la salsa brava en Barcelona”. *El Cor de les aparences- Bloc de Manuel Delgado*. Disponible en: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/08/algunas-consideraciones-sobre-la.html> (<http://bit.ly/1mSFzP0>) [Consulta: 04/05/2014].

2014. “Elogio a la Antropología” (Artículo publicado en el País, el 05 de abril de 2005). *El Cor de les Aparences.- Bloc de Manuel Delgado*. Disponible en: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/09/elogia-de-la-antropologia-articulo.html> [Consulta: 24/09/2014].

Chiner, Verónica. 2004. “Yuri Buenaventura, salsa dura y sin banderas”. *Revista Antilla News*, nº 54 (invierno), pp.16 – 18.

Jarque, Fieta. 1984. “Los sones de Rubén Blades arrastraron al baile a los espectadores madrileños”. *El País*. Versión en línea disponible en: http://elpais.com/diario/1984/07/03/cultura/457653607_850215.html [Consulta: 26/11/2014].

Lenore, Víctor. 2013. “Diego Manrique, Decano de la crítica pop publica una recopilación de artículos recientes. ‘En España gustaba la música latina hasta cuando se instalaron los inmigrantes’”. *El Confidencial. Diario de los lectores influyentes*. Versión en línea: <http://www.elconfidencial.com/cultura/2013/04/29/en-espana-gustaba-la-musica-latina-hasta-que-se-instalaron-los-inmigrantes-119769> [Consulta: 15/ 10/ 2014].

Fierro, Alejandra (*Gladys Palmera*). 2009. “Música para soñadores”. *Diez años de sonido global*. Barcelona: Radio Gladys Palmera.

Generalitat de Catalunya. “Població estrangera per províncies 2009. Catalunya”. *Institut de estadístiques de Catalunya (IDESCAT)*:<http://www.idescat.cat/poblacioestrangera/?b=10&res=e19&lang=esh> <http://bit.ly/1yRdbEx> [Consulta: 01/11/2010].

Martínez, Elena y Singer, Roberta. 2008. “El Panorama Musical del sur del Bronx y los Primeros años en el Este de Harlem. Una historia musical latina del sur del Bronx”. *Herencia Latina*. Disponible en: http://www.herencialatina.com/South_Bronx_Latin/El_panorama_musical_del_sur_del_Bronx.htm [Consulta: 15/09/2014].

- Matos, Dennys. 2003: “Tiempos difíciles”. *Encuentro en la red–Diario independiente de asuntos cubanos*. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20030320/b28c7846396bfe56bcfccd2f47c686db/1.html> [Consulta: 03/07/2013].
- Martorell, Nuria. 2009. “La cuna de la música laiteana”. *el Periódico*, edición del 25-05-09, p.56.
- Muriel, Tommy (S/A). “La diferencia entre Salsa Romántica, ‘Salsa Erótica’ y ‘Salsa de Escritorio’”. *Herencia Latina*. Disponible en: http://www.herencialatina.com/Salsa_Monga/salsa_monga.htm [Consulta: 20/10/2015].
- Mendivel, Carlos.1994. *La Lluvia Blanca*. *Revista El Manisero*, nº4, p. 42.
- Pachanga, Juan 2008. “Quiero aprender salsa... ¡pero ya!”. *Salseros*, nº09, pp. 41.
- Radio Gladys Palmera 2009. *Diez años de sonido global*. Barcelona: Radio Gladys Palmera.
- Reino, Cristian. 2009. “Canciones contra la Barcelona Fashion”. *Barcelona Postiza*. Disponible en: <http://barcelonapostiza.wordpress.com/> [Consulta: 10/ 10/ 2009].
- Roma, Abili. 1995. “Tite Curet, la palabra del blanco con el ritmo del negro”. *El Manisero. Revista de la música latina*, nº5 (enro. –feb.), pp.26-28.
- Romero, Enrique. 1993. “Cuando el cuerpo escucha”. *El Manisero* (Revista de la música latina), nº 0 (oct.), p.53.
- _____ 2006. “Gramática rítmica, 16. Los bailes de ida y vuelta”. Centro Virtual Cervantes. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_06/27092006_02.htm [Consulta: 08/02/2010].
- _____ 2009. “La estrategia de la calidad”. *Diez años de sonido global*. Barcelona: Radio Gladys Palmera.
- Soto, Jairo E. 2003. “La historia de un hombre llamado Pedro Navaja o el clímax de la canción crónica”. *Revista Trimestral de Estudios Literarios*, vol. IV, nº 13, (abr.-jun.). Disponible en: <http://lacasadeasterionb.homestead.com/v4n13pedro.html> [Consulta: 23/07/ 2013].
- Viana, Evelyn. 2007a. “Salsa colombiana”. *Salseros*, nº2 (oct.), pp.15-16, 18.
- _____ “La orquesta Platería. 33 años de conexión salsera”, *Salseros*, nº2 (oct.), pp.20 – 21.
- _____ 2007b. “Enrique Romero ‘El Molestoso’. La piedra en el zapato del mundo salsero”. *Salseros*, nº4 (dic.), pp.20-21.

8.2.3 Videografía

- Benito Zambrano. 2005. *Habana Blues*. Warner Bross.
- Darren Aronofsky. 2010. *Black Swan*. Protozoa Pictures-Phoenix Pictures.
- Ettore Scola. 1983. *Le Bal*. Films A2 y otras. Fania Records.
- León Gast. 1993 [1972]. *Nuestra Cosa Latina (Nuestra Cosa)*. Fania Records.
- María Novaro. 1992. *Danzón*. Macondo Cine Video (México) y otras.
- PBS. 2009. *Latin Music USA*. PBS.

8.2.4 Webgrafía

- Alumnos y seguidores de Daniel Castillo. “Entrevista Eddie Torres Interview Part” (subido por DanielCastilloDanza). *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=PgAHHa5scVs> [Consulta: 05/10/2011].
- Adrián y Anita (subido por Alex Aquino). “Adrián y Anita - Puerto Rico World Salsa Open 2010 – Semifinal”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5FcEb5GN0Wk> (<http://bit.ly/nS8z3m>) [Consulta: 26/05/2013].
- Baile Social (subido por requen77). “Junín Salsa Congress 2012 ~ Baile Social ~ Oliver Pineda & Adriana Ithurbide Arralde”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=o0n24iOKHq8> (<http://bit.ly/1CAxd6A>) [Consulta: 06/06/2014].
- Barcelona.cat. “A Barcelona, de nit, abaixa el volum”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=9v6NcOWttNU> [Consulta: 10/11/2012].
- Boda Gitana (subido por Alex AquinoAnais y Pito). “Boda gitana en Barcelona”. *Youtube*: <https://www.Youtube.com/watch?v=KzR3GOiJmB4> (<http://bit.ly/1qH029v>) [Consulta: 06/06/2014].
- Bonnet Media Nonnet. “Omar Alfanno Biografía” *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=bqvM4zLscqI> <http://bit.ly/1W3Pmb2> [Consulta: 20/10/2015].
- Catalina la O* (04/04/2010a). “Algunos comentarios sobre el taller”. *Facebook* de la Patata Brava: <http://www.facebook.com/#!/notes/la-patata-brava/algunos-comentarios-sobre-el-taller/108691639163032> (<http://on.fb.me/1J7oWvd>) [Consulta: 06/09/2010].
- _____ (28/04/2010b). “Nota para los que dudan o apenas comienzan”. *Facebook* de la Patata Brava: <http://www.facebook.com/#!/notes/la-patata-brava/108691639163032>

brava/nota-para-los-que-dudan-y- apenas-empiezan/115160071849522
(<http://on.fb.me/1yHxFQ5>) [Consulta: 06/06/2010].

“*Celina González*” (2009). “Clases particulares salsa Barcelona”. *Blogspot*:
<http://clases-particulares-salsa-barcelona.blogspot.com.es/> (<http://bit.ly/GzqTFH>)
[Consulta 20/08/2010, actualmente no disponible].

Chucho Díaz. “Libub Barcelona Salsa”. *Youtube*:
<https://www.youtube.com/watch?v=CrjzyqTTk3w> (<http://bit.ly/15ZxOPc>)
[Consulta: 26/05/2013].

Consulado de Colombia en Barcelona. “(sin título disponible)”. *Página Web* :
<http://www.consulcobcn.com/cultura2009.html> (<http://bit.ly/1gDPHat>) [Consulta:
29 de mayo de 2012, actualmente no disponible].

El Molestoso (14/04/2010). “Fiesta salsera con comilona y salsa heavy. Viernes 16.
Poeta Cabanyes 51 – Poble Sec”. *Correo electrónico*[Consulta: 06/09/2012].

Enmedio (05/07/2010). “Enmedio de las fiestas del Poble Sec”. *Página Web*:
<http://www.enmedio.info/enmedio-de-las-fiestas-del-poble-sec>
2/(<http://bit.ly/1Ca61OI>) [Consulta: 20/07/2010].

Entren que caben 100 (23/07/2010). “Maratón Salsero”. *Facebook* (invitación
personal):
<http://www.facebook.com/events/133317926706864/>(<http://on.fb.me/182Rp89>)
[Consulta: 28/07/2011].

Héctor Lavoe (subido por La Esquina Latina). “Fania All Stars 2013 - Héctor Lavoe
(Holograma) en Puerto Rico”. *Youtube*:
<https://www.youtube.com/watch?v=zeF5djcJLBY> (<http://bit.ly/1JdrVjS>)
[Consulta: 06/06/2014].

Hermano Ramonet (Subido por minerosabrosn78). “No tengas ningún temor”.
Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=dXdH6IR1VRw>
(<http://bit.ly/152yk2f>) [Consulta: 06/06/2014].

Iglesia La Cera (subido por 1delosangeles). “25 Aniversario de la Iglesia de la Cera”.
Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcIEkUHiXRk>(<http://bit.ly/14dJNNf>)
[Consulta: 26/07/2013].

International Pace Observatory (IPO) “¿Qué es IPO?”. *Página Web*:
<http://www.peaceobservatory.org/es/138/que-es-ipo> (<http://bit.ly/1BEIbfP>)
[Consulta: 06/06/2014].

- Jerry Rivera (subido por nocQnick). “Con cara de niño”. *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=WIWIEOKx2F4>(<http://bit.ly/13ps4fw>) [Consulta: 06/06/2014].
- La Lupe (subida por jucedico). “Fever”. *Youtube:* <https://www.youtube.com/watch?v=GDAU51-ft2s> (<http://bit.ly/14dNLp5>) [Consulta: 06/06/2014].
- La Trifulca. “La Salsera”. *Página Web:* <http://www.latrifulca.org/la-salsera/http://bit.ly/1awSUHM> [Consulta: 10/09/2009].
- Latincoolture. “Advertencia. Lo Nuestro Advierte”. *Lo Nuestro. Harlem Salsa. Descarga. Pachanga. Boogaloo (Blog):* <http://lonuestro-ourlatinthing.blogspot.com.es/> (<http://bit.ly/1cvJmPf>) [Consulta 01/04/2010].
- _____ “Picadillo. El Contubernio sonoro de los polígamos del ritmo”. *Página Web:* <http://www.picadillo.info/p/historia.html> (<http://bit.ly/1COA8sA>) [Consulta: 10/12/2013].
- La Sucursal. “La Sucursal Biografía”. *Página Web:* <http://www.lasucursalsa.com/bio> (<http://bit.ly/1CYuLr2>) [Consulta: 07/05/2011, actualmente no disponible].
- Monkey Town (07/2010). “Monkey Town”. *MySpace:* <http://www.myspace.com/monkeytownbcn> (<http://bit.ly/1BEIbfP>) [Consulta: 01/07/ 2011].
- Noise y Kontrol by factory of silence: Insonorización & Acústica industrial. 2005. Disponible en: <http://www.noisekontrol.es/lang/es-es/normativa/> [Consulta: 01/10/2009].
- Ragna El Paissa. “SALSA GITANA” (Reseña discográfica). *Soundcloud.* <https://soundcloud.com/ragnampaisser/01-hey> (<http://bit.ly/1nnErVw>) [Consulta: 06 de junio de 2014].
- Romero, Enrique.1997. *Picadillo*. Disponible: <http://www.rcb.cat/picadillo> [Fecha de consulta: 10/02/2011].
- Sergio Santana. “Enrique Romero: 28 dictando cátedra salsera en Barcelona”. *Herencia Latina* (foro): <https://es.groups.yahoo.com/neo/groups/herencialatina/conversations/messages/18517>(<http://bit.ly/1bqWy3v>) [Consulta: 10/12/2013].
- Son como son. “2 de azúcar 3 de café”. *Youtube:* <https://www.youtube.com/watch?v=BKyiZPkFqgM> (<http://bit.ly/18IXcuN>) [Consulta: 06/05/2013].

- Son Latino. “Agapito Nit en Barcelona”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=3TsjSgGv0C> (<http://bit.ly/15ZJOQK>) [Consulta: 26/05/2013].
- Son Latino. “La Gozadera Orquesta en Barcelona 2011”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=BMliEbMB3Ms><http://bit.ly/13WS0mf> [Consulta: 26/05/2013].
- Son Latino. “5to aniversario de la pareja de baile Adrián y Anita”. *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=OFkCfRWvldg> (<http://bit.ly/13gSIKZ>). [Consulta: 26/05/2013].
- Son Latino. “Ruta Latina Discoteca Ayopaya & Agapito Nit 2010”. *Youtube* (<http://bit.ly/152RG7d>) [Consulta: 07/11/2011].
- Timber*. 20/01/11. “Salsa del Barrio”. *Correo electrónico* [Consulta: 07/11/2011].
- _____ “Ultimas clases de salsa en el bombon del verano”. *Facebook*: <https://www.facebook.com/events/389318021112848/>(<http://on.fb.me/18g1V63>) [Consulta: 31/12/2012].
- Variada autoría. “Ralph Mercado”. *Wikipedia*: http://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Mercado (<http://bit.ly/19m0C5e>) [Consulta 10/11/2013].

8.3 Testimonios

8.3.1 Conversaciones informales y diarios personales

- Caina* (catalana), artista plástica y agitadora cultural. Barcelona: Universitat de Barcelona, 14 de mayo de 2015.
- El Comunicador* (venezolano), comunicador social y emprendedor. Barcelona: Bar El Rabipelao, 28 de mayo de 2012.
- El Molestoso* (colombiano), melómano, bailarín, periodista y programador artístico. Barcelona: Restaurante la Fonda Paisa, 30 de julio de 2010.
- El Todopoderoso* (argentino), músico, productor y bailarín. Barcelona: *Chat de Facebook*, 02 de mayo de 2012.
- Mambo Violento* (dominicano), encargado de restaurante. Barcelona: Restaurante de Poble Sec, 03 de marzo de 2013.
- Madame Kalalú* (venezolana), bailadora, ex profesora de baile, promotora musical y DJ performática. Barcelona: Domicilio particular, 15 de mayo de 2009; 09,06,19 de

noviembre; 07 y 22 de diciembre de 2010;05, 10, 12, 18, 21 de marzo, 01, 12 de junio y 06 de diciembre de 2011.

Mamá Inés (catalana), melómana, bailadora y promotora. Barcelona: correo electrónico, 06 de noviembre de 2010.

Mamá Inés y Tonyelsalsero (catalán), melomanía, baile y promoción. Barcelona: Antilla, 18 de octubre 2010.

Maraqueitor (venezolano), músico. Barcelona: Chat de *Facebook*, 28 de abril de 2012.

Merey (venezolano), DJ. Barcelona: correo electrónico 23 de julio de 2010.

Laura Farina (venezolana), bailadora. Barcelona: Domicilio particular, 25 de junio de 2011.

Pablo Pueblo (venezolano), melómano y bailarín. Barcelona: Chat de *Facebook*, 19 de marzo de 2012.

8.3.2 Entrevistas

Comadrita (venezolana), músico, bailadora y animadora. Vilanova i la Geltrú: Casa de Comadrita, 30 de agosto de 2004.

Carmelo (venezolano), trabajador cultural. Badalona: domicilio particular 26 de junio de 2004.

Catalina la O (venezolana), bailadora y ex profesora de baile. Barcelona: Correo electrónico, 01 y 20 de septiembre de 2010.

Celina González (colombiana), bailadora y profesora de baile. Islas Canarias: Correo electrónico, 20 de agosto de 2010.

El Chelo (colombiano), músico y gestor cultural. Barcelona: Correo electrónico, 11 de mayo de 2012.

El Gitano Antón (catalán), mercader, músico y ex músico del Gato Pérez. Barcelona: Bar Tres Tombs, 13 de junio 2004.

El Molestoso (colombiano), melómano, locutor, bailarín, periodista y programador artístico. Barcelona: Oficina particular, 14 de junio 2004 y vía telefónica, 26 de agosto 2010.

El Poeta (colombiano), músico y bailarín. Barcelona: Bar la libertaria, 08 de mayo de 2012.

El Quijote de la salsa (catalán), melómano y organizador de eventos. Barcelona: Asociación Cultural Reina d' Àfrica, 02 de junio de 2011.

- El Todopoderoso* (argentino), músico, productor y bailarín. Barcelona: Domicilio particular, 09 de agosto de 2009.
- El Violinista* (venezolano), músico y cercano a la escena de la rumba catalana. Barcelona: Domicilio particular, 07 de junio de 2004.
- Gitana* (catalana), bailadora. Barcelona: Bar de la Facultad de Filosofía, Geografía e Historia de la UB, 26 de junio de 2012.
- La Mulata Encarnación* (venezolana), bailadora y profesional de radio, televisión y afines. Barcelona: Domicilio particular, 27 de julio de 2006.
- Ligia Elena* (venezolana), bailadora y trabajadora cultural. Barcelona: Domicilio particular, 05 de septiembre de 2003.
- Merey* (venezolano), DJ. Barcelona: Domicilio particular, 24 de mayo de 2011.
- Ochy Calderón* (dominicano), músico. Barcelona: Correo electrónico: 18 de mayo 2012.
- Paula C*, bailadora. Barcelona: Ateneu Roig, 16 de julio de 2012.
- Peruchín* (colombiano), melómano y organizador de encuentros de melómanos. Barcelona: Correo electrónico, 30 de agosto de 2010 y Bar de la *Facultat de Filosofia, Geografia i Història* de la UB, 25 de junio de 2012.
- “*Rubén Blades*” (argentino), bailarín y profesor de baile. Barcelona: Correo electrónico, 20 de agosto de 2010.
- Sandunguera* (colombiana), promotora de sesiones festivas. Barcelona: Correo electrónico: 17 y 30 de mayo.