



**Atención Salseros, Atención Bongoseros: Llegó el Bembé. Música Popular y
Coleccionismo Virtual en Cali, el caso de la Salsa.**

Trabajo de Grado

Natalia Triana Ángel

Asesor

Enrique Rodríguez Caporali

**UNIVERSIDAD ICESI
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES
ANTROPOLOGÍA
SANTIAGO DE CALI
2011**

Agradecimientos

A mi Madre y a mi Padre, por su infinito amor y su inagotable paciencia. Porque con el retumbar de una pandereta y el pito desafinado de una flauta fueron los primeros que sembraron la música en mí, y dejaron una huella que ningún tiempo podrá borrar. A ellos dedico este trabajo, porque han sido mis más fieles acompañantes en el largo y gratificante camino de mi existencia, porque ambientaron todas mis mañanas con músicas diversas y hermosas: trova cubana, óperas de Mozart, partitas de Bach, y una deliciosa Salsa que me enseñaron a gozar, a cantar, a vivir, y a llevar en el corazón. A ellos les debo el amor por todo lo que está consignado aquí, la vida misma, y la comprensión de que la música es la forma más sublime de la manifestación del alma, el lenguaje de la Vida, del Amor Infinito, del Deseo.

A Carlos, Mi Amor, que me leyó siempre, aclaró mis dudas, abrió nuevos caminos y opciones y participó de esta experiencia al bailar conmigo en las arduas sesiones del trabajo de campo, al ser mi compañero, mi escucha y mi mayor crítico. Porque además de amarme creyó en mi trabajo, me impulsó a ser mejor en cada frase y en cada nueva ocurrencia en el camino. A vos te debo la felicidad de sentir que caminamos juntos hacia un mismo lugar, la tenacidad y la resistencia para lograr convertir mis errores en aciertos y un acompañamiento cuyo valor es incalculable: en la etnografía, en la escritura, y en la cotidianidad de la vida. Nunca podré agradecerle lo suficiente por todo esto, y jamás existirán las palabras para materializar la plenitud que siento al habernos elegido el uno al otro.

A mi director y entrañable amigo, Enrique alias “el Capo”, con quien todo el proceso fue –amor a primera vista-: sus deliciosas clases, exámenes, textos y correos fueron el primer impulso para elegirlo como guía, y no pude haber tomado una mejor decisión. Su cínica y agraciada permisividad ante mis caprichos de último momento, sus regaños ocasionales, sus bromas siempre acertadas, su calma y su infinita sabiduría convirtieron este proceso en un goce continuo. Gracias a vos por darme la libertad para ser insolente, para escribir tal y como lo sentía y después transformar ese impulso en algo poderoso. Gracias por escucharme y leerme tantas veces, por permitirme encauzar este proyecto en algo que me deja satisfecha, de vos y de mí, y que me sume en el deseo de querer seguir trabajando a tu lado. Gracias por lo transcurrido y por lo que vendrá.

A los bloggers: Julián, Héctor, Felipe, Wilmer, Mauricio, Fernando y los demás, por permitirme conocer su mundo, las lógicas de su escucha, la resistencia de su

música, sus formas de bailar, de sentir, de Amar la Salsa. Gracias por el tiempo que me regalaron, por los eventos a los que me invitaron, por abrirme un espacio en su vida y en su trabajo para contármelo todo, sin tapujos. Sin la devoción que le profesan a la música y la entrega desinteresada y amable de sus testimonios, relatos e historias, este trabajo no tendría sentido y no podría existir. Mi visión sobre Cali, la Salsa y su transcurrir es ahora mucho más extensa, retadora e inspiradora gracias al haber compartido con ustedes.

Finalmente, a todas las personas que hicieron parte de este proceso de manera directa o indirecta y que no se me escapan: A mis hermanos y toda mi familia, cuyo apoyo tácito jamás olvido; a Alejo: mi adoración por vos no cabe aquí y sólo me resta decirte Gracias por Todo; a Lorena, Mateo, Marucha, y a la Negra, que comprenden y comparten mi amor por la música y siempre me alentaron con su amistad y su camaradería. A Luisa, Caro, Clari, Ceci, Valeria y Carlos M, por seguir haciendo parte de mi vida después de tantos años, y final pero imprescindiblemente a Fernando: tu compañía me persigue más allá de la muerte y quisiera decirte que todos los días, mientras Escribo, Pienso y Vivo, te siento entre nosotros.

Índice General

Introducción.

1. Tradición, virtualidad y coleccionismo de música popular en Cali, el caso de la Salsa.

1.1 Antecedentes:

- La salsa y sus “usos” académicos y literarios. Elemento diferenciador (¿marcador de clase?) en la ciudad latinoamericana.
- Cali: entre la memoria musical y la diversidad de apropiaciones.
- Cali como centro de producción: el tiempo del *oiga, mire, vea*.

1.2 Referentes Teóricos:

- Virtualidades
- Bloggers y Antropología del Ciberespacio.
- Conceptualizando la tradición al mejor estilo de Raymond Williams.
- Thompson y el re arraigo de la tradición [selectiva].
- Tradición, mística y modernidad.
- El aspecto hermenéutico de la tradición:
- El aspecto identitario de la tradición:
- El lugar de lo Popular en el uso de los media: Cultura y Música Popular en el coleccionismo virtual
- Culturas Populares: masificación, capitalismo y subalternidad.
- Sobre las reformulaciones e ideas acerca de la Cultura Popular.
- Tradición, virtualidad y experiencia musical: el caso del “nuevo” coleccionismo en Cali.
- Tecnologías, globalización y experiencia musical.

2 -Abran Paso-: La Resistencia de la <<Nueva Esquina Salsera>>

2.1 Gary y su Universidad de la Salsa.

2.2 Sobre la Población escogida y la implementación metodológica alrededor del trabajo de campo:

2.3 “Salseros somos Bloggeros”-

- -La llegada de la Salsa al Solar: historias de cómo se llegó al coleccionismo.-

2.4 Yo quiero creer que la Salsa no está muerta-: introducción a la “nueva” experiencia musical digital-

3 “La Salsa Requiere la Unión de los Salseros”: Salsa Red como colectivo virtual.

3.1 El Barrio es el Centro de la Rumba, más que un espacio o una geografía, es –nuestro- lugar salsero. *Apuntes, imágenes, y aproximaciones sobre la relación discursiva entre Cali y la Salsa según los bloggers.*

3.2 Imágenes y Estereotipos Oficiales: la Salsa y su promoción para el consumo.

4. Conclusiones

- Encuentros y Desencuentros con la teoría: aciertos y/o fisuras en la aplicabilidad del enfoque “*tradicionalista*” a partir de Thompson y Williams.
- Usos y Acepciones de lo Popular como “lugar en el mundo”.

5. Referencias

6. Anexos

- 1 “Entre la etnomusicología, el folclore y la masificación mediática: un acercamiento a la llamada “*antropología de la música*”.” (Natalia Triana)
- 2 “La Salsa en Cali: ¿Industria Cultural y Memoria Musical? Apuntes y aproximaciones hacia una *antropología de la salsa*.” (Natalia Triana)
- 3 Informe y análisis de la encuesta realizada.
- 4 Formato de Encuesta

Introducción

En las ediciones decembrinas del año 2008, el diario más importante de Cali, El País, publicó un reportaje titulado: **Salseros Somos Bloggers**¹. Comenzaba diciendo lo siguiente:

“Si un día se escribiera la crónica de la salsa en Cali en el Siglo XXI, la del 13 de diciembre del año 2008 quedaría registrada como una noche histórica.

Esa noche, en el sur de Cali, lejos del brillo artificial de la rumba comercial y con la bendición fogosa de Changó, ocho rumberos de corazón sellaron una alianza para crear la última línea de defensa de la salsa, amenazada hasta hace poco por la rutina, el olvido, y el avance incontenible del reggaetón: La Resistencia Salsera.

Pero esta nueva “trinchera” no está en la calle, ni en la esquina, ni en la pista de baile. Está en Internet, aprovechando las poderosas herramientas que ofrecen las nuevas tecnologías de la información y comunicación. En los tiempos de la globalización, la salsa ya no es una pasión que se goza sólo en la esquina del barrio, con improvisados toques de maraca, tumba y bongó. Los melómanos del Siglo XXI han hecho de la web un nuevo espacio –tal vez menos caliente, pero más poderoso-, para entender el movimiento salsero por el mundo.

Desde Cali se han creado por lo menos una decena de blogs que empiezan a ser reconocidos como auténticas “bibliotecas” que difunden, con diferentes tendencias y estilos la salsa que la radio comercial deja sonar. Basta un click para entender que se equivocan quienes insisten en la idea de que la salsa murió. Más allá de cualquier debate, la realidad es que la salsa encontró en Internet un nuevo espacio para salvarse de su extinción. Y el fenómeno de los blogueros seguirá creciendo en Cali, de la mano con el relevo generacional y la masificación de la tecnología. La “Resistencia Salsera” de la web llegó para quedarse.”

De la mano de Osiel Villada, el autor de la nota y cuyo reportaje conocí años después de que saliera a la luz, muchos interrogantes empezaron a dibujarse en el panorama: ¿Quiénes son aquellos que se hacen llamar “la Resistencia Salsera”? ¿Quién ha dicho que la salsa está muerta? ¿Hace cuánto tiempo existen los blogs de salsa en la ciudad? ¿Qué representa el uso de los medios de comunicación virtuales en el intercambio musical?

1 Tomado del periódico El País, en su edición impresa del 28 de Diciembre del 2008.

Antes de elaborar cualquier suposición académica sobre el significado y la importancia del coleccionismo virtual en la ciudad, conocí como internauta curiosa varias de las páginas que se inscriben en el reportaje de El País.

En las múltiples y nunca bien apreciadas tardes de ocio que colmaron antes mi vida, mi madre, salsera de los pies a la cabeza, me interpeló: “*Natalia, tengo en mis manos el CD de El Chino, un amigo de tu hermano que tiene un blog en internet... pero mirá que yo no conozco esta música, no sé si estoy desactualizada o es que este señor no es tan bueno*”. Llevada por la curiosidad y por el hecho de no reconocer(me) en ninguna de las músicas que estaban en el Cd del mentado Dj, me decidí a explorar su página de internet. Como una cadena inmensa que rebasa todas las proporciones imaginadas, una lluvia de información, nueva música, ideas sobre la ciudad y el barrio, estereotipos masculinos y femeninos, adscripciones étnicas y reivindicaciones musicales, llegaron a mí a través de la pantalla del computador.

En mi primera experiencia visitando un blog salsero, llegué a la conclusión de que un inexplorado derrotero antropológico se estaba erigiendo ante mis ojos: la salsa, un lugar tan común en esta ciudad, un discurso institucionalizado, reinventado, publicitado, comercializado, vendido y esencializado, debía de representar un – lugar- de interacción bastante complejo. Las formas de coleccionar y de vivir la música y la inserción de los formatos digitales hallaron en Cali un punto de encuentro entre una aparente ‘quintaesencia’ de la ciudad asociada con la salsa, y la existencia de nuevas prácticas y consumos musicales. El escenario que había imaginado de manera ignorante se desplazaba evidentemente, introduciendo nuevos protagonistas y nuevas melodías, a la vez que *tradicionales* y recalcitrantes imágenes sobre la música y la construcción de ciudad.

Muchas de mis decisiones personales y académicas rozaron permanentemente intenciones de construir un trabajo “final” en donde la relación entre Cali y la Salsa, problematizada y reinventada, tuviera una importancia absoluta. A lo largo de estos años, preguntas del tipo ¿cómo llegó la salsa a Cali? ¿quién se apropió de ella y por qué? ¿cuándo comenzó a funcionar como un –marcador de clase? ¿desde cuándo hace parte de un discurso institucional?, invadieron mis recorridos mentales y mis sentires sobre el tema.

Para mí, una mujer nacida en Cali, instruida por muchos años en una disciplina musical “clásica”, pero coexistiendo con la presencia latente de otros ritmos, compases, letras e intérpretes que hacían parte de la cotidianidad de mi hogar, la relación con la salsa, tanto en mi entorno familiar como en la socialización por fuera de casa, hacía parte de la historia de mi vida desde mucho antes que pudiera interrogarme al respecto desde un punto de vista –antropológico-. Todos y cada uno de los ensayos, trabajos finales y reflexiones personales que tuvieron la oportunidad de realizarse bajo la libre elección y que permitían que se inscribiera

un interés personal, trajeron consigo la misma inquietud, pero constantemente reformulada: ¿De qué maneras se vive la Salsa en Cali?

Investigando sobre las producciones académicas que llegaban a relacionarse con este tema, paulatinamente descubría que las explicaciones o justificaciones que se otorgaban para “resolver el problema” de la llegada y el –asentamiento- de la salsa en la ciudad, nos dibujaban a sus habitantes como naturalmente propensos a sus cadencias y sonos, o como inevitablemente atados a su melodía, dada la unicidad que compartíamos con otros seres que hacían parte de la –latinidad- que se cantaba y se vendía continuamente en la salsa. La escasez de una descripción que trascendiera el sentido de la naturalización y que complejizara el problema de la salsa en la ciudad a partir de la multiplicidad de sus actores, las formas de su apropiación y las razones de su –continuidad-, fueron mis principales razones para emprender este trabajo. Frente a las historias contadas por otros, que funcionan a lo largo y ancho de la ciudad a modo de –mito- de origen sobre la relación entre la música y este espacio, preferí ahondar en nociones que no asumieran la presencia “tradicional” de la salsa como algo natural y antiguo, sino como un eslabón en constante proceso de transformación y actualización.

Así, la **tradición**, una de las más importantes palabras inscritas en este texto, me permitió construir el puente entre estas “nuevas” formas de experiencia musical y sus antecesoras. Si Osiel Villada escribía en El País que la salsa no estaba muerta porque hallaba en la Internet una forma de “relevo generacional”, era porque directa o indirectamente hacía alusión a que se estaban tejiendo formas de reinventar la relación entre música y paisaje. Comprendida como un conjunto de imaginarios, actos y representaciones propias de un pasado preconfigurado que logra mantenerse en el tiempo y hacerse en nosotros, visualicé la tradición como un eslabón principal para entender los mecanismos socialmente construidos con el paso del tiempo que logran dar continuidad a prácticas, costumbres e imágenes que hablan de un proceso colectivamente identitario.

Daré por asumido y cierto que existe una relación compleja, coyuntural, variable y plausible entre Cali y la salsa, cuya permanencia en el tiempo se debe a la continua reinención de actores, lugares de tránsito, consumos musicales y discursos institucionales que abogan por reificar y mantener una construcción colectiva que le permita al habitante caleño identificarse con el territorio y con diversas costumbres culturales a partir de un vínculo musical

Entendido así, el principal objetivo de este trabajo será analizar de qué forma los **nuevos coleccionistas² o bloggers, mediante la utilización de los medios de comunicación virtuales, crean o producen mecanismos que continúan la tradición musical de la salsa en la ciudad.** Para este fin se utilizaron diversas herramientas metodológicas como la entrevista a profundidad, la observación

participante, el diseño y la aplicación de una encuesta y un ejercicio cartográfico sobre las geografías urbanas de la salsa y sus principales actores.

Con el objetivo de responder a una pregunta de investigación que habla sobre la vida urbana, la identidad colectiva y la musicalización de la existencia, este trabajo abordará elementos teóricos que van desde el uso y la resignificación de la tradición como concepto, la utilización de los medios de comunicación virtuales y su papel como vehículos y posibilitadores de continuidad entre costumbres y valores aprendidos; reflexiones sobre el lugar de lo popular para la Cultura y la Música y apuntes para pensar los cambios en la experiencia subjetiva y colectiva a partir de los procesos de digitalización musical, interacción virtual y conformación de comunidades.

En un primer momento, estableceré un panorama general sobre las producciones locales académicas y literarias que han tenido como temática principal la relación entre Cali y la salsa desde diversas perspectivas. Después, elaboraré un recorrido teórico alrededor de los conceptos utilizados para responder al interrogante que se plantea aquí: Tradición, Virtualidad y Música y Cultura Popular, mencionando los puntos de encuentro con el problema planteado y la población escogida.

En tercer lugar, realizaré una descripción metodológica que condense los hallazgos encontrados a partir de la utilización de las herramientas propuestas: buscaré explicar a partir de la experiencia de campo quiénes son los coleccionistas virtuales, cuáles son las plataformas sociales que utilizan, qué es lo que comprenden por tradición, qué relación tiene esta perspectiva con los debates teóricos propuestos, y de qué manera se reproducen, a través de la virtualidad, los mecanismos sociales necesarios para que la tradición musical de la que aquí hablo, en efecto, continúe vigente. Finalmente, buscaré responder explícitamente la pregunta sobre cuáles son estos mecanismos devenidos del uso de los media, cómo se ubican en la ciudad, cuáles son sus temáticas, y de qué forma articulan la preexistente relación entre la ciudad y la música, con la representación discursiva enunciada a través de los miembros de la Resistencia Salsera.

Tradición, virtualidad y coleccionismo de música popular en Cali, el caso de la Salsa.

Concejo Municipal Cali. Acuerdo n° 243 de 2008, “Por el cual se declara al género musical de la salsa como patrimonio cultural de Santiago de Cali y se dictan otras disposiciones.”

Artículo 1: “Declarar al género musical de la salsa COMO PATRIMONIO CULTURAL DE SANTIAGO DE CALI con el fin de promover el conocimiento y fomento de la cultura musical de dicho género. Facilitar la participación y visibilidad de los mejores exponentes municipales y nacionales de la música salsa en Colombia, e integrar la población de la ciudad en los programas institucionales de cultura [...]”

Antecedentes:

La salsa y sus “usos” académicos y literarios. Elemento diferenciador (¿marcador de clase?) en la ciudad latinoamericana.

Más allá de pensar la *tradición* como el eje principal de este trabajo, o las formas en las que la sociabilidad es reinventada a partir del uso de las nuevas tecnologías, lo que aquí se inscribe es principalmente un intento de versar sobre la *música*. Resulta imposible escapar a la certeza de que no nos encontramos dialogando o escribiendo sobre un “objeto” cualquiera, sino que nuestros derroteros se unen en demostrar cómo una manifestación sonora es, al mismo tiempo, una instancia sensorial, cultural, subjetiva y colectiva, cuyo relato resulta en sí mismo imposible de agotar.

La estructura, tanto del trabajo etnográfico realizado como del texto producido busca abarcar de manera precisa los elementos alusivos a la relación entre la tradición como concepto, las formas en las que opera y se reinventa mediante el uso de los *media* y su relación con la música salsa en la ciudad, dejando por fuera una larga serie de reflexiones alrededor de la –música- como fenómeno en sí, y las diversas disertaciones sobre su acotación etnomusicológica, sociológica, y demás. Al respecto, si bien esta necesaria e imprescindible revisión bibliográfica no está consignada de manera directa en este escrito, es preciso anotar que la búsqueda realizada, los journals consultados y la información consignada en revistas especializadas en etnomusicología, sociología y antropología de la

música y las diversas reflexiones sobre salsa y ritmos afines se presentan como un anexo buscando llenar así, un posible vacío teórico³.

A continuación, presentaré las diferentes maneras en que la salsa funciona como una articulación entre diferentes ámbitos de la vida social como, la raza, la clase y la construcción de ciudad. Posteriormente, procuraré mostrar de qué manera la salsa funciona como un elemento diferenciador –marcador de clase-, en el caso de la ciudad en Latinoamérica, a partir del caso específico de Cali, estudiado tanto en la literatura local como en la producción académica al respecto.

Las distinciones sociales, ejemplificadas en el relato salsero, en las construcciones literarias de las canciones, y en los principales exponentes del género (su procedencia, sus filiaciones políticas, sus denuncias) son pensadas, en un intento de teorización, como los mecanismos mediante los cuales se establece una diferenciación de clase en las distintas ciudades que acogen la salsa como expresión artística. Alejandro Ulloa, por ejemplo, considera pertinente al reflexionar sobre la cuestión de clase, abordar el tema de la –africanidad- para una ciudad como Cali, en donde este elemento sería una más de las posibles explicaciones de cómo la salsa *llegó a ser* en este lugar particular. Lo que Ulloa denomina la “herencia africana” que sobrevivió a la colonia y que en cierta forma se reificó a través del modelo de la hacienda vallecaucana, es lo que permite que la salsa se instaure como una música común a gran parte de la población afrodescendiente de la ciudad, que se sentía identificada, no sólo con su forma sino también con su fondo.

Las tesis de Ulloa⁴ reposan sobre dos presupuestos básicos: el primero, que la cuestión de la salsa en Cali se debe a una apropiación de un ritmo foráneo que habla de condiciones de existencia similares a las nuestras, y con ello alude a una clase social desfavorecida, negra y marginal, haciendo funcionar a la salsa como marcador de clase. El segundo, presente en su último libro, trata de esbozar el panorama de la salsa en Latinoamérica, especialmente en Cali, a través de un panorama histórico que reifique su argumento anterior y que introduzca nociones propias del consumo y la industria cultural para analizar la producción musical en la ciudad, introduciendo el problema identitario y de las diferentes apropiaciones de la música, pero cerrando el argumento de manera magistral al defender históricamente que en Cali debe escucharse una “verdadera” salsa y no otros ritmos u otras pintorescas imitaciones de lo que él considera autóctono, verídico, y constructor definitivo de nuestro carácter.

3 Ver el anexo realizado por la autora: “**Entre la etnomusicología, el folclore y la masificación mediática: un acercamiento a la llamada “antropología de la música”.**”

4 Para un acercamiento más amplio a las ideas de Ulloa y Waxer ver el anexo: “**La Salsa en Cali: ¿Industria Cultural y Memoria Musical? Apuntes y aproximaciones hacia una antropología de la salsa.**”

Ahora bien, si lo pensamos a la luz de un –orden racial- en donde la diferenciación no sólo estaba presente en el mensaje que la salsa (la mayoría de la producción salsera) llevaba como bandera, sino también en sus intérpretes, en los lugares de escucha y en sus públicos, el sentimiento expresado que se le adjudica, la promoción de una –latinidad- que hermanaba a los sujetos, tenía como base la alusión a elementos característicos de las poblaciones afrodescendientes en Cuba y Puerto Rico. Las dinámicas de la plantación y la hacienda esclavistas, el presupuesto “sabor” o el “swing” del mulato latino, la representación femenina, lejos de cualquier expresión que tendiera al –blanqueamiento-, y, sobretudo, un particular “estilo de vida”, en el que se combinan tradiciones, formas de trabajo y prácticas religiosas pertenecen, según se entiende, a una clase popular.

De esta manera, como ejemplo, para el mundo de la salsa Ismael Rivera representa todo lo que –debería- encarnar un sonero que transmite un mensaje diferenciador para los sujetos de clases populares y distintivamente afrodescendientes: llamado el Sonero Mayor, Rivera se desempeñaba como albañil antes de ser “descubierto” como el majestuoso cantante que llegó a ser, conquistando definitivamente el éxito con canciones como El Nazareno (en donde Cristo es un “negrito lindo”), Borinqueniando (en donde se reafirman las costumbres del pescador) y El Incomprendido (una corta oda a la desgracia de sí mismo como mulato). Allí, Rivera plasma lo que después remasterizarán Willie Colón y Rubén Blades: la salsa como recurso para la denuncia de ciertas condiciones sociales, allí sí, comunes a muchos países latinoamericanos, antes y después de la década del 60.

Como lo expresa Ulloa, en un afortunado parafraseo de Ángel Quintero Rivera en su libro *Salsa Sabor y Control: sociología de la música popular*:

La latinidad era una noción indefinida, que de todos modos aludía a la diferencia y la otredad de los no americanos, pero no a todos, si no, específicamente, a los inmigrantes que venían del patio trasero. [...] Efectivamente, en esta representación de la otredad, hay varias concepciones en juego. Porque antes que en un sentido de identidad nacional, la salsa desarrolló un imaginario de hermandad e identidad latina; un imaginario de latinidad extraterritorial y extra nacional, circunscrito de todos modos a otras fronteras geopolíticas y no como una abstracción universal, o una entelequia global. La salsa promovió una imagen del ser latino, a través de un relato verbal acompañado de ritmo y melodía; en una de sus vertientes, fortaleció un sentido colectivo de la latinidad. (Ulloa, 2008: 174)

Es así como se conceptualiza, más allá de las explicaciones por las “herencias africanas”, (aunque presentes a lo largo y ancho del continente) el hecho de que la salsa se internacionalice con tanta fuerza en los países antillanos de habla hispana y en los casos más representativos de Colombia y Venezuela. Otro punto

importante para destacar, resulta de aclarar que la salsa no llegó a Colombia, en especial a Cali, cuando ya era una música de vieja data en su existencia, o cuando ya tenía varios años de conformada: fue el mismo proceso de – exportación- de la salsa como producto lo que la institucionalizó como género, es decir, la consolidación de la salsa y su arraigo en otros lugares se dieron de manera simultánea, se coproducen.

En Cali, se dice, más que en ningún otro lugar, se produjo un proceso de “– apropiación- del mensaje salsero, tanto en sus vertientes políticas como en su horizonte étnico, actuando, (como lo dice Ulloa hacia la década del 80)⁵ en primer lugar, como un elemento diferenciador de clase. Lise Waxer, (quizá la etnomusicóloga que más se ha ocupado del tema de la salsa, teniendo como estudio de caso Cali,) encuentra dos momentos clave para pensar la salsa como un elemento que identifica a unos y a otros no, así como el momento de su “generalización”:

El primero, el entorno creado alrededor de los Juegos Panamericanos, instaurando así una tradición mediante la cual la salsa, con una marca institucional, se promueve como un elemento para la diversión y el entretenimiento de las clases populares. Es en esa misma década donde se acuña la frase –“Cali, la capital mundial de la salsa”- teniendo como referencia, y como el mismo Ulloa lo enuncia las “tertulias” salseras en la Plaza de Caycedo y los lugares de “baile”, ubicados en el mismo sector, y marginales hasta 1971. El segundo, el florecimiento de dos corrientes distintísimas: una, el “culto” a la salsa, o la salsa de los coleccionistas, con un alto impacto entre las “clases” intelectuales y universitarias desde la década del 80; y el segundo, la producción local de la Salsa Romántica o la *Salsabalada*, que establece una estética musical muy particular, atribuida especialmente a Cali, que comienza a ser identificada no sólo como centro de consumo y recepción, sino también de producción musical.

El proceso de la salsa de “culto” está perfectamente ejemplificado en la apropiación que la canción El Ratón tuvo entre los intelectuales y universitarios de diversos lugares de latinoamérica e, incluso, de Estados Unidos.

Alrededor de una canción metafórica se construyeron una suerte de interpretaciones. La primera y más básica, un paralelo entre el gato y la marihuana: un gato que quiere salir de su cotidianidad y busca una forma de divertirse, y un ratón que actúa como *conocensora*, contándole a la gata, todo lo que el ratón hace. La segunda, un tanto más compleja, iguala al ratón como el agente del imperialismo, que quiere tener al gato condenado a la dictadura de la gata, impidiéndole escapar bajo cualquier medio.

Para extenderse en la explicación que el autor otorga remitirse a La Salsa en Cali (1988)

Una anécdota para recordar cuenta cómo en una entrevista se le preguntó a Cheo Feliciano, el intérprete de la canción, cuál era la *verdadera filosofía del Ratón*, a lo que contestó:

“¿Filosofía? ¿Cuál filosofía? Eso es sólo una historia de amor. Allí todo lo que hay es un gato, su gata y un ratón...”

Lo anterior permite pensar la cuestión diferenciadora de clase de una manera mucho más amplia; no como Ulloa lo hace parecer a través de sus hipótesis para reafirmar que el asunto fue, hasta 1987 para ser precisos, una Salsa Brava propia de las clases populares. El horizonte se expande porque aunque se considere fundamental el hecho de que la salsa transmite un mensaje claro y que alude a ciertos sujetos, su proceso de apropiación es diferente, y no se encauza exclusivamente a un sólo sector de Cali. Su importancia resulta, entonces, de la apropiación de esta música desde muchos lugares distintos y bajo las condiciones socioeconómicas y los patrones culturales de sujetos disímiles, pero que cohabitan en un mismo espacio y a los que los une, en últimas, un relato común.

Cali: entre la memoria musical y la diversidad de apropiaciones.

Cali aparece como un lugar privilegiado para un estudio de la salsa, no sólo por las explicaciones, antes mencionadas, de los orígenes de su llegada, sino también por lo que su permanencia y recurrencia en el relato identitario de la ciudad simbolizan.

Como introducción para pensar la cuestión de la salsa en Cali, Waxer anota:

[...] popular culture in Cali is based on the localization of salsa music, a widespread Spanish Caribbean dance style developed in the 1960s by Puerto Ricans in New York City, based upon the afro Cuban and (to a lesser extent) Puerto Rican roots known in Colombia as música antillana. Since the late 1960s, salsa's centrality in local culture has been particularly visible in the week-long bout of collective merrymaking known as the Feria de la Caña de Azúcar. Highlighted by live performances by international and local salsa bands, salsa dances, bullfights, neighborhood festivities, and huge gatherings by local salsa record collectors, the Feria is Cali's largest event of the year. [...] the embrace of salsa en Cali has been so strong that by the late 1970s, Caleños began asserting that their city was the "world capital of salsa". (2002: 20)

Cali, entonces, no fue llamada la Capital Mundial de la Salsa por nadie más que

por lo mismos caleños que, como lo dice Waxer, reafirmaron la fuerza de esta música con esa premisa, a partir de la consolidación de la Feria de Cali como el carnaval más importante del año, y con la temática salsera recurrente en todas y cada unas de las presentaciones del mismo carnaval. Pensar a Cali como la capital de la salsa implicó que las diversas formas de apropiación empezaran a ser entrecruzadas con intentos locales de producción musical. Si bien orquestas como Fruko y sus Tesos llevaban ya varios años produciendo una salsa enteramente local, el molde bajo el cual producían la música pertenecía al canon neoyorquino, y no permitía identificar a Cali bajo un sesgo particular.

Antes de las exploraciones de forma musical, existía ya un sello singular de la ciudad respecto a la apropiación salsera que aún hoy pervive: el baile.

El llamado “pasito caleño” que Waxer explora en las viejotecas, constituye una forma “–enteramente caleña”-, por nombrarlo de alguna manera, de sentir y de manifestar la música. Ni Puerto Rico ni Cuba, ni mucho menos Nueva York, se destacaban por tener formas particularmente espectaculares de bailar. En Cali, se desarrolló un estilo de rápidos movimientos que exigía una destreza que sólo compañías artísticas como el Ballet de la Salsa (1970) con sus bailarines profesionales, podían ejecutar. Al estilo de baile, acuñado en la ciudad, se le denominó el “estilo de barrio”, generalmente teniendo como protagonistas, de nuevo, a bailarines afrocolombianos.

Waxer se interesa en disertar sobre cómo la inserción de la salsa en la cultura popular caleña permite hacer una aproximación a las experiencias de la modernidad en las ciudades latinoamericanas, es decir, el nexo entre la música y la memoria de la ciudad,. Lo anterior, haciendo hincapié en cómo esos puentes construidos entre música y relatos de la memoria permiten indagar en la construcción de las identidades subjetivas y colectivas, alrededor de la identificación de la salsa. (Waxer, 2002)

La salsa, por supuesto, no estuvo en Cali desde siempre, y para ser analizada como una manifestación de la cultura popular de la ciudad, a juicio de Waxer, debe ser comprendida en su génesis. La principal variable para analizar el fenómeno, además de la fuerza que tenían otros géneros asentados previamente, es, de nuevo, la clase. Así, los sujetos que se apropian de la salsa en un primer momento, identificados como una “clase trabajadora afrodescendiente” (Waxer, 2002) son los que se encargan de –dislocar- el relato musical, hasta el momento dominado por los sonidos de músicas tradicionales (gaitas, cumbias, porros y el muy famoso *chucu-chucu*). Dice Waxer:

When salsa arrived on Colombian shores in the 1960s, a strong national style, música tropical already existed. Música tropical, a cosmopolitan ball room sound based on the traditional cumbias, gaitas, and porros of Colombia's Atlantic Coast was an important vehicle for transitions in images of culture and race at the national level during the mid-twentieth

century (Wade 1998). Although salsa's predecessor, música antillana (music of the Spanish Antilles) had already established a strong Colombian audience for Cuban-based sounds, the majority of Colombian popular musicians in the 1960s performed música tropical. (2000: 120)

En términos generales, la salsa que comenzó a ser escuchada en la ciudad no fue la que las bandas locales componían, puesto que la generalización de esta música vendría después; sino los “covers” de canciones famosas que interpretaban las orquestas de barrio. Así, Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades y Pete el Conde Rodríguez, fueron imitados durante varios años. Como lo explica Waxer, el –performance- de la salsa en la ciudad, el momento en que ésta se transformó en una verdadera meca de –consumo- de la música como producto de una industria cultural, no se dio sino hasta la mitad de la década del 70, cuando las rentas del narcotráfico hicieron posibles esos “lujos”.

Los artistas nombrados anteriormente, tuvieron sus respectivas presentaciones en la ciudad, en eventos privados y en la feria decembrina, inicialmente auspiciados por el empresario Larry Landa. La unión entre la –economía del narcotráfico- y el auge de los espectáculos de salsa, es descrita por Waxer:

During the late 1970s and into the 1980s, Cali's live scene grew considerably, under the aegis of an empresario named Larry Landa. A fashion boutique owner who became involved in the cocaine trade during the mid- 1970s, Landa is fondly remembered as a Robin Hood sort of figure who ploughed most of his illicit profits into promoting famous New York salsa orquestas in Cali and nearby Buenaventura. He was responsible for the debut of the Fania All-Stars in Colombia in 1980, and he also brought several top New York artists to Cali, including Eddie Palmieri, Hector Lavoe, Willie Colón, Ruben Blades, and more. Before Landa appeared on the scene, few salsa artists had performed in Cali: only Richie Ray and Bobby Cruz (1968), Ismael Miranda (1972), and El Gran Combo (1975). Besides these visits, however, the sole contact that Caleño aficionados had with the New York and Puerto Rico scene was via recordings. (2000: 119)

La salsa llegó así por el puerto de Buenaventura, en discos compactos. La experiencia de ser escuchada en vivo, la tradición del espectáculo de las –casetas-, fue algo que, para la autora, sólo puede ser pensado a través de la plusvalía ocasionada por el tráfico de drogas. La misma Waxer en su introducción, al realizar una categorización de la ciudad, establece como punto primordial para

pensar a Cali, además de sus fronteras geográficas, la demografía de su población y entre otras, la suprema importancia que tiene el narcotráfico como dinámica que permite, nada más y nada menos, que la creación y el funcionamiento de una –industria cultural- *propia*.

De las formas de subsistencia regionales que coadyuvaron en el proceso de crear una industria cultural, Waxer destaca dos “polvos blancos”: el azúcar y la cocaína, como los coautores del proceso y como principales aportantes a la causa. Además de esto, Waxer introduce la problemática del conflicto armado colombiano, para pensar las migraciones afrocolombianas a Cali. Esto, no sólo por el proceso de apropiación por parte de las clases populares que ya se mencionó, sino por la *mano de obra* de la industria salsera: bailarines y cantantes de la escena local (en especial de los reconocidísimos Guayacán y Grupo Niche), en su mayoría, son inmigrantes del puerto de Buenaventura.

Paralelo a esto, se inscribe el estudio de las *viejotecas* como el lugar de la memoria en donde se –inscribe- la historia de la salsa en la ciudad, en donde se perpetúa el –pasito caleño- como el modo legítimo de bailar, y en donde, paradójicamente, también se alberga a las generaciones de jóvenes que buscan rendirle tributo a esta música.

El lema de Changó, la viejoteca, lugar privilegiado del trabajo de campo de la autora, se enuncia de la siguiente manera:

Disfrutar recordando tiempos de ayer al compás de música aprendida a fuerza de bailarla... Revivir la emoción de aquellos Momentos inolvidables y sentir que somos los mismos...

La viejoteca es un lugar especial, porque allí se urden muchos tiempos: el de una “salsa vieja”⁶ que busca ser reinventada, el de sus “primeros” escuchas, que hacen alarde de épocas doradas (“golden oldies” como los llama Waxer), siempre recalando que –la salsa no volverá a ser igual-, y nuevas generaciones, que intentan encontrar en la viejoteca, una especie de cámara del tiempo.

Así, se tiene que desde 1970, la viejoteca ha sido el lugar en donde la memoria salsera se construye, no sólo por la música escuchada allí sino también por su público -casi siempre el mismo-. En este caso particular, uno puede llegar a

Rondón aclara que el término inicial fue Salsa del Ayer, o Rumba del Ayer, y que erróneamente fue interpretado como –salsa vieja-, puesto que se estaba produciendo en el mismo momento en que fue acuñada la expresión.

pensar la viejoteca como un importante lugar de producción e intercambio simbólicos, en donde el valor de uso de la salsa está subordinado al significado que transmite. Sin embargo, sea en la viejoteca o en un club nocturno de alta tecnología, lo que se modifican son las “apropiaciones” -‘mediaciones’ diría Barbero- y no el producto cultural *per se*.

Cali como centro de producción: el tiempo del *oiga, mire, vea*.

Probablemente la cultura salsera es la más visible y la más importante en términos simbólicos porque desde los años 70 ha sido asociada a la imagen de la ciudad, a su identificación estereotipada en los medios de comunicación... Como tal, ha sido incorporada a la representación oficial de Cali y promovida también institucionalmente con connotaciones políticas por algunos agentes sociales bajo la consigna de “Cali capital mundial de la salsa.”. (Ulloa, 2008: 252)

Cuando pensamos en Cali como la –capital mundial de la salsa-, no sólo evocamos la música que se escucha sino también la que se hace aquí. Para esto, resultan infaltables tres canciones: Cali Pachanguero, Cali Ají y Oiga Mire Vea, del Grupo Niche y Guayacán. No del Grupo Niche que ahora conocemos, en el que la mayoría de la producción se centra en la *salsabalada*, sino en el que trataba, siguiendo el canon neoyorquino, de tener un sonido propio-. Su temática más recurrente: los himnos a la ciudad.

Niche y Guayacán, las dos orquestas más importantes de todo el período de la consolidación de la salsa producida en Cali, fueron fundadas por Alexis Lozano, oriundo de Quibdó, y quien se encargó de componer muchas de las canciones que hoy son hitos de ambos grupos. Entre ellas, Buenaventura y Caney, que significó para el puerto lo que Cali Pachanguero para Cali. Aunque en un principio el estilo de estas orquestas buscaba imitar el golpe tradicional de campana, una vez asumida la dirección del primer grupo por Jairo Varela⁷, las estéticas musicales comenzaron a cambiar.

Cabe la aclaración de que los temas nombrados al principio fueron producidos, igualmente, bajo la dirección de Varela.

Así, Waxer explica la producción de un estilo particular, no sólo como una búsqueda identitaria de una ciudad que se llamaba a sí misma la capital de la salsa, sino también la configuración de un producto cultural, patrocinado por una industria local, que quería insertarse en el mercado, bajo la lógica de crear aquello que el público quería y necesitaba oír. Y, ¿qué era esto? Pues salsa que aludiera directamente a Cali, a sus mujeres, a sus paisajes.

De acuerdo con Waxer y Ulloa, podemos llegar a medir la importancia que la dinámica generada por la salsa produce en la ciudad, no sólo desde el punto de vista musical, sino a nivel identitario: aunque sea excesivo afirmar que todos los caleños bailan salsa o que todos en Cali caben en el relato de una historia común, sí vale la pena resaltar la importancia que esta música ha tenido para la ciudad, en cuanto a las construcciones de identidad colectiva que se han desprendido de ella. Por lo demás, y como Waxer lo explica en su libro, la –industria de la salsa– en Cali ha sido una fuente generadora de significados y de trabajo y, sobretodo, una *opción de supervivencia* a través de la instrumentalización de las identidades culturales.

Si bien en este panorama general han sido desconocidas muchas de las orquestas caleñas que no caben en el molde del Grupo Niche, Guayacán y Los de Siempre, por nombrar sólo algunas, y aunque habría que analizar un –posible– boom de nuevas orquestas y producciones locales (tanto desde la salsa de culto como desde la ya tradicional salsa romántica) , considero que estos ejemplos paradigmáticos, los que Waxer recoge en su trabajo, resultan fundamentales para pensar cómo es que no sólo la producción extranjera sino también la local, respondieron a unas dinámicas y a unas coyunturas particulares de la ciudad, al mismo tiempo que contribuyeron a la institucionalización del relato identitario de la salsa sobre Cali.

Además de los textos académicos producidos por Ulloa y Lisa Waxer, sobre la relación entre música y ciudad se han producido, al menos, tres importantes novelas locales: *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo, y *Bomba Camará* y *Quítate de la vía perico*, de Umberto Valverde.

En la primera novela que se le publicó a Valverde, *Bomba Camará*, si bien no encontramos una alusión directa a la salsa, sí presenciamos un transcurrir de la vida urbana ambientado por la música, especialmente el bolero. A medida que la historia se nos revela, comenzamos a encontrar pasajes en los que el autor hace referencia a las rumbas de “charanga-pachanga”, en una suerte de clasificación de los diversos ritmos de la música antillana que precedieron la llegada de la salsa; los sitios frecuentados por los protagonistas de los distintos cuentos que se narran en el libro, tienen una geografía específicamente delimitada en la calle octava de la ciudad. En uno de sus apartes, la voz de un personaje nos señala: “*Cali era la octava, la vida terminaba ahí*”, realizando un recorrido que combina los elementos fantásticos con los recuerdos de un antiguo habitante del barrio (el propio

Valverde), tejiendo las geografías de los sitios más importantes para la –rumba- de aquella época. La novela nos ilustra un periodo de transición (ejemplificado en el relato musical) de una Cali de ambiente aparentemente rural en sus barrios, en donde los hijos de los –obreros- comienzan a desafiar las costumbres “musicales” de la generación de sus padres e irrumpen en el –frenesí- de una música distinta.

La transición entre un género musical y otro va acompañada en la historia de alusiones nostálgicas a un pasado –romántico, que tiene como protagonistas a Nelson Pinedo, La Sonora Matancera, Rolando La Serie o Ledesma, íconos populares del bolero y el son cubano.

“¡A bailar pachanga! (...) Comenzaba a bajar el sol y los adolescentes danzaban al ritmo de esa nueva música que los enloquecía, sonaban las caderas y los gestos, era la charanga pachanga, y el “gozá pelado” aparecía en lo inesperado del ritmo. Cuando queremos demostrar nuestras habilidades no nos importa la pareja, nos soltamos y tiramos paso del bueno, sacamos todo lo que sabemos, con el estilo, con locura.”

El descontrol y el frenesí que Valverde le otorga a la llegada de los ritmos salseros a la ciudad, corresponde el estigma social que esta representa entre una generación y otra. El proceso de mutación del que nos habla a lo largo de sus cuentos, desemboca en una discriminación tajante de un ritmo –loco-, cuyos movimientos son directamente asociados con el –sabor- y con una sexualidad incorrectamente explícita. Sobre la discriminación de las tertulias de pachanga-charanga, Valverde narra hacia el final de Bomba Camará:

“- ¿Habrás oído de esos bailes que hacen todos los domingos?

-¡Dios mío! Qué locura. Claro que sí. Cuando me di cuenta que mi hijo iba le conté a su papá y ahora lo mandó para cine. ¡Qué perdición! Cómo es que las autoridades permiten eso. ¡Virgen Santa! Es un baile vulgar y van vagos y siempre hay peleas, y dicen que hasta marihuaneros y las muchachas se dejan besar y apretar. ¡Qué horror! Cómo cambian los tiempos. Esas son las mujerzuelas del mañana. (...) (si mamá supiera que la engaña, pero ¿quién olvida esa música?)”

El carácter inminente sexualizado y “desfachatado” de la llegada de la salsa en el relato de Valverde nos habla de adeptos jóvenes, que si bien han trascendido a lo largo del libro la frontera geográfica del Barrio Obrero, se implican en una trama que el autor enfatiza como –popular-

La relación entre la salsa y cierto tipo de pertenencia socioeconómica que diferencia tajantemente el público que se adscribe a su ritmo (y que Ulloa hace explícito en su primer libro, la Salsa en Cali), se hace presente de una manera mucho más obvia en la célebre novela de Andrés Caicedo.

Los devenires de su protagonista, María del Carmen Huerta, una niña “bien” de la ciudad (algunas personas equiparan ¡Qué Viva la Música! con un relato

autobiográfico del propio Caicedo) que abandona sus costumbres burguesas para sumirse en la intensidad de la prostitución y la vida nocturna, se relata a lo largo de una banda sonora que transita por el rock and roll de los Rolling Stones hasta llegar a la salsa de golpe de Richie Ray.

El origen personal del autor, perteneciente a una familia adinerada de la ciudad en la década de los 70, nos muestra en su relato cómo el uso de la música como un marcador de clase se hace explícito. Las fiestas que describe al comienzo de la novela, ambientadas por guitarras, baterías, y bandas de origen norteamericano e inglés, desaparecen de repente cuando la protagonista descubre todo un nuevo mundo –al otro lado de la calle- (o del río, metáforas para explicar las diferencias socioeconómicas que marcaban el consumo de ciertos géneros musicales). Caicedo describe:

“Pero con tales pensamientos oí acordes nuevos, durísimos pero lejanos. No, no sucedían en esa casa, y yo tambalíe toda al ubicarme, pobrecita, quién me viera, al descubrir que hacia el Sur era de donde venía la música, la música mismísima y caminé, caminé creo que largo y pisé rodillas y canillas y me asenté en cabezas sin clemencia, cabezas que no se mosquearon: ¿no oírían ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, al que iba descubriendo con cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra. (...) Sonaba en casa, no de ricos, al otro lado de la calle que yo pretendía cruzar, allí donde termina Miraflores. (...) son casas desparramadas en la montaña, jóvenes que no estudian en el San Juan Berchmans, que no se encierran.”(1977:92)

María del Carmen Huerta nos habla de viva voz de lo que se asumió como un proceso cultural diferenciador en términos de clase y de percepciones étnicas. La salsa es definida en la novela como un derrotero directamente ligado al Sur, y, con él, a la pobreza y la marginalidad de una zona de Cali que está diametralmente alejada del norte en el que Caicedo vivió y creció. A lo largo de sus frases, desde el principio hasta el final, una atmósfera de drogadicción, alcohol y excesos impregnan el paisaje del lector, en donde se termina por fusionar el éxtasis otorgado por la cocaína con el trance musical del escucha o bailaror. Renunciando decididamente a su antigua vida, (“*De allí en adelante el norte fue para mí poluto y marchito. Otras tierras exploraba.*”) la –mona- protagonista de la novela se sumerge en una escena de la vida urbana de Cali en la que intenta comprender, a pesar de las –taras- de su origen burgués y adinerado, de qué se trata la –verdadera rumba- y el sonar de los cueros.

Cuando la joven descubre la salsa y la geografía y las rutas de su transcurrir cambian, se modifica también la escritura del autor. Sus párrafos están impregnados de las líricas de salsa, especialmente las tan recordadas frases de Richie Ray y Bobby Cruz, íconos musicales en la ciudad durante la década del 70.

(¡Qué viva la Música! se publicó por primera vez en 1977).

Como una especie de manifiesto rechazo a la vida de la “alta sociedad” caleña, María del Carmen elabora unas pautas sobre cómo perpetuar la vida del joven en el exceso, el –qué bajo pero qué rico-, la autodestrucción, el –todo es mío y todo me anima-, desechando el consumo musical de élite de la época (el “chucu-chucu” antioqueño) y reificando la embriaguez del mundo salsero:

“Lo comprendí todo, su discoteca, comprada en cooperativa, cubría toda la etapa pre- revolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta, y el gran movimiento de esta Salsa que ahora me llama y me llama, y yo que me digo: “Espérate. Aprende a controlar el llamado, a hacerlo mutuo. Que se espere.” Vaya uno a saber quién estuvo allí primero, quién era más blanco o más negro que tú, a quién se le ocurrió, quién tuvo la decencia de eliminar el dejadito para introducir el golpe, dejar el arrastrado para meter el brinco y la rumba de lo dura no puede más, protegernos a todos con el trabajo de Babalú, llamo a Babalú y el viene pacá. Babalú conmigo anda, llegué a quejarme del dolor de caballo al principio del cuarto día, que empezó con la otra etapa más pesada (los discos me los hicieron conocer en orden de producción), la del rey Ray, iqui namá, y el Ray Barretto, y me enseñaron a respirar y a turnar el peso de todo el cuerpo, ponga oído, el peso de todo el baile de un pie a otro, que si no tiene ni fe ni amparo, y el contragolpe suavcito en los solos de piano, en los amaños de Larry Harlow, las piedras de Ricardo Ray que descienden a toda cuando crece el río, saoco en el bugalú, allí hay que sujetarse, cuando la salsa se pone brava, apoyarse en los hombros de la pareja, una ola de misterio y ponte duro y no te doy mi fuerza, pareja, te pido que me la disculpes mientras le encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya, y no te dejo que respire, y a ellos y a mí les gusta cómo sudo, sudo como yegua, es tan vivo eso, ya no salgo nunca de un mosaico cuando bailo, una terrible concentración en eso, siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados.” (1977: 101)

Finalmente, la novela dibuja un paisaje caleño en el que la salsa termina siendo la banda sonora de una vida difícil, llena de excentricidades, aparentes desgracias, burlas sobre la –élite- local y una decadencia salsera que a Andrés Caicedo parece resultarle cómoda y atrayente. Su relato tuvo un impacto masivo en las generaciones adolescentes de su época y de tiempos posteriores, en donde un estilo de vida llevado al límite era representado en Caicedo como ícono literato.

Hacia el 2001 Valverde decide publicar su segundo libro, *Quítate de la vía Perico*, en donde intenta reconstruir las décadas comprendidas entre finales de los años 70 y el transcurrir de los 90, en una atmósfera local que describe como plagada de narcotráfico.

Su novela, que resume muchas historias en una, nos habla de un –mapeo- de los sitios “tradicionales” de la rumba caleña, ubicados en el centro hacia los años 50 y 60, y su posterior desplazamiento hacia la avenida 6ta y sobre la calle 5ta desde

principios de los años 70. El escritor recuerda con un dejo de nostalgia cómo aquellos lugares –verdaderamente-caleños, son paulatinamente cooptados por el público, la estética y la música de una emergente “clase” narcotraficante. Poco a poco el paisaje salsero de la ciudad, en donde Valverde describe con emoción la llegada de los grandes ídolos (La Fania en pleno, Héctor Lavoe aún en sus peores épocas, el Gran Combo de Puerto Rico, entre otros) musicales, se comienza a reinventar a partir de la producción local y del auge del narcotráfico. El estereotipo de mujeres abundantes, llenas de joyas y promesas que después mueren baleadas en la calle, o de tipos “duros” que irrumpen en los lugares de diversión con guardaespaldas, armas, y actitudes desafiantes, es constantemente ambientada por una salsa que ya no es la misma, sino la local. La conocida –salsabalada-, despreciada por Ulloa, que hace parte de una industria local auspiciada según el relato novelesco por los dineros del narcotráfico.

Para Valverde, “Todo se derrumbó”. Trata de evidenciar una relación directa entre tráfico de drogas y autoridades locales, mostrando como el –robo- de la ciudad, cómo la –bajeza- de los nuevos estereotipos lo la –falta de golpe- de la nueva música, sumen a Cali en un lugar que sólo da vida a “mujeres de 1.65 de estatura y tetas infladas”, en donde “los niches para quitarse el aburrimiento del día, se matan por la noche”, en donde la pobreza y la exclusión locales tienen culpables con nombre y apellido: los narcos “duros” y los políticos corruptos. El pesimismo de su narrativa nos dibuja un paisaje citadino en donde paulatinamente desaparece una “tradicción” musical que es reemplazada por otras formas de baile, otros sonidos en la voz, otras temáticas en las líricas que terminan por sepultar lo que el autor concibe como –verdadero-. Su melancolía derramada sobre los recuerdos de tiempos mejores es definida como “*Me curo con rumba; bailando me arrebató el corazón.*”

Después de trazar el panorama sobre lo que se ha escrito acerca de la salsa en Cali, expondré las directrices teóricas que me orientan, las formas en las que se le busca entender la salsa, y sus aplicaciones para el caso particular del coleccionismo virtual que, como vemos, no ha sido abordado aún de forma sistemática.

Referentes Teóricos:

Virtualidades

La salsa trasciende, en este trabajo, el sentido estricto de su musicalidad. Si bien dibuja en el panorama formas y sonidos, también juega con recuerdos, identidades, y formas de socialización. No es la música en sí, llevada al borde en

cada descarga, en cada golpe de güiro o de campana, sino lo que ella significa para las personas que hicieron parte de esta experiencia: para ser concretos, es el -‘conocimiento sobre aquella música lo que define las formas de relación e interacción entre los sujetos que se inscriben aquí.

Antes de adentrarnos en los debates sobre la virtualidad, quisiera aclarar que como primera y única definición sobre el coleccionismo adopté la noción propuesta por Jean Baudrillard en su ensayo “The system of collecting.”:

“(…) The objects in our lives, as distinct from the way we make use of them at a given moment, represent something much more, something profoundly related to subjectivity: for while the object is a resistant material body, it is also, simultaneously, a mental real mover which I hold sway, a thing whose meaning is governed by myself alone. It is all my own, the object of my passion.” (1994: 7)

Baudrillard nos habla de una relación personal y contextual que descubriremos a lo largo del trabajo etnográfico. Las historias de vida, las experiencias subjetivas que construyen el camino de un potencial coleccionista musical, nos hablan a su vez del contexto en el que su quehacer se inscribe, algo que trasciende en todo la materialidad del objeto (aunque no la omite) y nos habla de lo que el autor llama un “estado mental”. Los relatos biográficos que recogemos aquí nos contaron la historia de personas que por diversas pero similares razones (adhesión familiar, frecuentación de sitios, amigos en línea, etcétera) terminaron dedicados a la colección de salsa y ritmos afines, y que explican y fundamentan su labor en el hecho de residir en Cali, en la idea del ‘barrio’ y en la relación que se mantiene (o se procura mantener) entre la ciudad y la música. Sobre la relación contextual entre el objeto y quien lo posee, el autor nos dirá que:

“Here we find what might be called the symbolism of the object, whereby a chain of significations is subsumed in a single one of its terms. The unique object is needed of a symbol, not of some external factor or quality, but essentially of the entire series of objects of which it constitutes the final term (while simultaneously being a symbol of the person who owns it).” (1997: 13)

Sin embargo la descripción de Baudrillard sobre el coleccionismo, digamos, “falla” un poco para adaptarse a este caso: en su propuesta teórica defiende una versión de que el objeto de colección tiene dos funciones mutuamente excluyentes: o se “utiliza” o se “posee”. El análisis propuesto a partir de la experiencia etnográfica da cuenta de cómo, al menos para el grupo de entrevistados que vive de su coleccionismo y de las actividades económicas relacionadas con la música, el objeto al mismo tiempo se usa y se posee. La colección de salsa para este grupo particular no adquiere unívocamente un cariz personal (o colectivo) que habla sobre la identidad y la historia propia, y que por tanto se atesora, sino que representa una instancia en la que una instrumentalización de la identidad que se recrea se convierte también en una oportunidad de lucro. Los usos no son, por lo

tanto, excluyentes entre sí.

Si bien nos encontramos frente a un grupo de coleccionistas de música afrocaribe, mayoritaria más no exclusivamente salseros, no es el “objeto” de su colección lo que nos preocupa de forma definitiva, sino más bien su “forma” de coleccionar. La virtualidad representa un punto crítico de esta etnografía, porque hace las veces de -medio- y de -espacio-, porque articula y permite que las paradojas de la tradición se desplieguen en escenarios desterritorializadas y territorializadas simultáneamente. Además de coleccionistas, (y también melómanos), las personas descritas aquí tienen un segundo adminículo a considerar: son bloggers.

Lo que se busca es entonces mostrar cómo la experiencia de consecución, distribución, intercambio, atesoramiento y publicación de la música, pasando por cada uno de los matices de la vivencia subjetiva, está determinada de manera definitiva por el acceso y la socialización a través de Internet. Esto nos conduce a explicitar cómo a partir de estas coyunturas se contribuye a continuar una tradición musical relativa a la salsa en Cali, qué derroteros se ‘rozan’, se construyen y se reinventan a partir de la supervivencia de esta tradición, qué nuevos mecanismos ejecutantes de la misma se generan a través de la interacción mediática, y cómo cambian los circuitos de consumo y distribución de la música salsa como bien cultural en la ciudad.

Teniendo en cuenta que este documento pretende una comprensión antropológica del tema, son muchas las preguntas y debates que surgen alrededor de una *etnografía atravesada por la virtualidad*. Antes de entrar en la profundización teórica, quisiera aclarar algo en particular: Si bien no considero problemático aceptar el espacio virtual como un lugar propenso e interesante para la acción etnográfica, en este caso el trabajo de terreno combinó la observación y la “participación virtual”, con el acercamiento directo a los sujetos a través de entrevistas a profundidad y el conocimiento directo de los lugares de socialización territorializados, es decir, las salsotecas y puntos de encuentro de los bloggers en los diversos sitios de la ciudad.

Bloggers y Antropología del Ciberespacio.

Si bien cualquier trabajo que involucre virtualidad, tecnología y comunicación mediática puede extenderse en las conceptualizaciones al respecto, podemos pensar como útiles los planteamientos de Arturo Escobar respecto de la incidencia de la virtualidad en el coleccionismo musical, o lo que aquí podría inscribirse como una Antropología de la Cibercultura.

Escobar busca contribuir, desde la antropología, al estudio de la sociabilidad mediada y producida a través de la virtualidad, y busca esclarecer cómo un acercamiento etnográfico puede favorecer no sólo al entendimiento del fenómeno, sino a una –expansión- o reformulación del –campo-antropológico. Sus aportes sobre lo que denomina “cibercultura”, pueden ser sintetizados en tres ideas clave:

1. Hace énfasis en el carácter heterogéneo de las interpretaciones mediadas por las nuevas tecnologías, de modo que no existe “un sólo sujeto” o “una sola apropiación”, sino múltiples formas divergentes.
2. En el ciberespacio la noción de “comunidad” debe ser repensada, o al menos desesencializada, de modo que se comprenda cómo las “tecnosocialidades” producen nuevas formas de construcción de la realidad, sin que se esté necesariamente atado de manera intrínseca a un territorio. Aquí es importante resaltar que aunque lo que Escobar llama “biotecnología” produce nuevas interpretaciones acerca de la Vida, la Naturaleza y la Cultura, muchas veces las personas que interactúan están siendo socializadas a partir de espacios que se construyen a través de categorías “radicales” de raza, género, y clase, o están permitidas por la localización de los sujetos en ciertos lugares en el mundo. (Escobar, 2005:23)
3. La tecnología es concebida por el autor como un importante agente de producción social y cultural, dado que reformula y re-semantiza las experiencias de lo privado y lo público y hace posibles nuevas subjetividades. Así, la antropología debe centrarse en la comprensión de la Tecnología como un lugar a partir del cual se producen vida y cultura, se reinventan las relaciones laborales, y se reproducen prácticas populares. (Escobar, 2005)

Las comunidades que están siendo mediadas por el computador, dirá Escobar, nos permitirán hacer conciencia de lo que técnica y epistémicamente comprendemos por –comunidad- como noción pre-elaborada, a la vez que introduce posibles reformulaciones en conceptos como ‘cuerpo’, ‘sujeto’, ‘campo’ e ‘identidad’, procurando simbolizar como dichas reformulaciones representan en sí mismas resistencias, innovaciones y nuevas apropiaciones.

Comprendido el blog como un tecno-espacio, cuya importancia radica en los rituales originados a partir de su uso, en las relaciones sociales que reproduce o ayuda a crear, y en las prácticas que mantiene o reinventa a partir de las ‘tecnosociabilidades’ (Escobar, 2005), hay que concentrarse en reconfigurar nociones como la de comunidad, que, para el caso que aquí nos ocupa, antecede al trabajo de campo y la hipótesis de investigación planteada.

El proceso en el cual una comunidad se construye, en este ejemplo determinado y

mediado por la aparición y el uso de las tecnologías de información y comunicación, es susceptible de analizar a la luz de por lo menos tres factores relevantes: el papel de la comunicación en el establecimiento de redes y conexiones que faciliten y permitan la existencia de una colectividad, así como la duración en el tiempo de estas sociabilidades; las relaciones entabladas entre máquinas y sujetos y qué discursos se producen a partir de la modificación de las prácticas de encuentro e intercambio en un grupo social dado; y, la creación de códigos, lenguajes y claves relativos a un uso cotidiano de Internet, en donde los factores y las consecuencias de la socialización que allí se producen, encuentran en Escobar el nombre de “ciberculturas”. (Escobar, 2005)

Las llamadas “comunidades virtuales” a las que tantas personas se adscriben, ya sea a un portal de bloggers o a una plataforma caracterizada por cierto exhibicionismo comunicativo, como bien lo puede ser Facebook, representan un hecho notable en la transformación de ciertas prácticas y tradiciones simbólicas, como en el caso que abordamos del coleccionismo de música que ya no está necesariamente mediado o determinado por la posesión de un objeto físico, sino que se re-significa con la existencia de los formatos digitales, y coexiste con el fetiche por un objeto antiguo, o anterior, también portador de música.

La tecnología, sin embargo, no puede ser pensada como un tópico aparte, las máquinas juegan un papel vital con relación al uso que se les da y a las implicaciones que tiene el mismo. La corporalidad, la inversión de tiempo y dinero y las demás circunstancias accesorias que giran alrededor de la conexión privada a Internet, hacen que el escenario en el que estos sujetos se mueven, si bien responde a un clima de “trabajo liberado” en donde no existe la relación obrero-patronal y el más importante recurso para administrar es el propio tiempo, tenga que ser pensado en relación directa con el objeto, la máquina, que es lo que en última instancia permite y garantiza el acceso a la red.

Así, la digitalización de la música implica, para este caso, que si bien como dijimos hay una coexistencia con el objeto físico (el CD, el LP), gran parte de la información y de la ‘colección’ esté en formato digital, por consiguiente, almacenada en una máquina.

Por otra parte, al pensar la Internet objetualmente, el etnógrafo tiene la posibilidad de situarse en un extremo en el que la participación o la visibilización del fenómeno que persigue se le aparece como continua, dada en tiempo real, algo que la tecnología hace posible, y que alberga en su seno la existencia de las tecnosociabilidades. Sucede también, que la noción de comunidad se desdibuja, o al menos se reinventa. Cuando hablamos de Internet, en numerosas ocasiones, la comunidad preexiste al etnógrafo y a la etnografía, dado que la interacción en Internet está asociada con la congregación y el uso de redes sociales que, como bien argumenta Escobar, procuran unir sujetos (a la vez que los nombran y los traen a la existencia) atados a través de categorías y nociones compartidas sobre

localización geográfica, raza, etnia y pertenencia socioeconómica, o adscripciones distintas como moda, gustos musicales, identificación sexual, etcétera.

Aunque este trabajo etnográfico habla de un uso particular de la Internet, en el que la definición básica de “blog” como bitácora se *subvierte* para convertirse en un espacio netamente musical, tiene que pensarse aquí un uso que trasciende los límites de lo netamente instrumental, para convertirse en una plataforma en la que la instrumentalización se halla al servicio de una tradición que apela simultánea y colectivamente a muchos sujetos, y que no resulta ajena al contexto urbano en el que se encuentra sumergida.

Los cambios en la investigación cualitativa albergan, entonces, las reformulaciones introducidas con la existencia de la Internet, que nos permite tener acceso a grupos poblacionales de los que nos separamos espacial y temporalmente de una forma automática, pero no menos sencilla y retadora para el etnógrafo en cuestión. Una vez uno se encuentra sumergido en una investigación on-line (o al menos en parte de ella), llega a darse cuenta de cómo ciertas formaciones e interacciones sociales tienen comienzo allí, en el intercambio virtual, a la vez que aterriza la forma en que dichas interacciones transforman ciertas prácticas tradicionales, como en este caso, el coleccionismo musical.

Los textos producidos a partir de las Sextas Jornadas Sobre Etnografía Y Métodos Cualitativos de la UBA, nos brindan cierto tipo de luz para enfrentarnos a estos casos. En particular, Rocco Salvador se encarga de hacer la siguiente salvedad:

“En el caso de las etnografías virtuales, no hay un consenso claro acerca de qué cambia cuando una etnografía es realizada a través de Internet. Nociones importantes para el entendimiento antropológico, tales como comunidad o campo, son objeto de fuerte debate cuando las etnografías son realizadas en Internet (Beaulieu, 2004). La observación on-line puede ser llevada a cabo anónimamente y sin informar a las personas objeto de estudio (lo que presenta algunos dilemas éticos), ni perturbar el medio por la presencia física del investigador. Éstas características también posibilitan formas de sociabilidad anónimas donde los sujetos pueden recrear su propia identidad. Tanto el investigador como los informantes tienen posibilidad de construir personalidades o identidades ficticias, en dónde también se puede abstraer las características físicas o propias del entorno de la persona. En estas etnografías virtuales toman especialmente relevancia los aspectos textuales como las imágenes, elementos centrales en la construcción del discurso. Sin embargo, algunos autores sostienen que hay que tener presente el mundo real de quienes estudiamos en el mundo virtual, el contexto cultural, ya que ambos mundos están difuminados e interconectados (Infantes, 2002).” (Salvador, 2009:5)

Más allá de las reflexiones referidas a los cambios que conlleva una etnografía situada total o parcialmente en la virtualidad, sobre la existencia y el apogeo de esta como parte de un inmenso repertorio que compone los instrumentos de la comunicación mediática o de masas, habría que pensar en las diversas explicaciones que se le da a su apropiación. El sujeto por excelencia de este trabajo, al ser entrevistado y cuestionado sobre su percepción acerca de los medios de comunicación virtuales, utiliza palabras como 'globalización' y 'democratización', para describir sus propios usos de la Internet. La globalización aparece entre nosotros como una respuesta de perogrullo: resulta imposible escapar a ella como un hecho inminente, todos entramos de un modo u otro en la dinámica explicativa de estar conectados todo el tiempo y desde lugares distantes, desafiando las limitaciones espacio-temporales, y esta explicación se hace generalizada entre el público que tiene acceso a la comunicación de "masas".

Sorprende más, incluso, el hecho de que la Internet sea catalogada a su vez como una "herramienta democratizadora", sin que la sorpresa esté negando la veracidad de la afirmación. La experiencia de campo que aquí se inscribe arroja, entre muchas otras verdades, la que reside en la transformación objetual del coleccionismo, en donde conseguir y atesorar un objeto pasa por el circuito comercial de adquirirlo en el mercado por el valor que se le atribuye (en las piezas antiguas, generalmente alto), mientras que en el que podríamos denominar neo-coleccionismo, si bien se mantiene la práctica de comprar discos compactos, se tiende a una colección digital en formato mp3, en muchas ocasiones adquirida de manera gratuita. Se democratiza, pues, en cuanto la práctica de coleccionar deja de ser exclusiva de unos pocos y excluyente en su conjunto, dado que la adquisición (más no el conocimiento sobre) de la música están aparentemente garantizados con el libre acceso a internet, en donde, insisto, las relaciones (y en este caso las diversas producciones musicales) están establecidas en tiempo real. Todo lo que salga al mercado puede consumirse de manera instantánea, sin tener que esperar el tiempo que tomaba a un coleccionista de los años 80 aguardar a que llegara su LP. El blog como plataforma gratuita también representa, en este sentido, un espacio democrático de expresión, circulación y consumo.

Sin embargo, como lo enuncia Hans Belting en su ensayo "Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate", la democratización permitida por la aparición de los nuevos medios de comunicación es, en esencia, referida al espectador antes que al "productor" o al artista. Aunque existan plataformas gratuitas literarias -el blog- o musicales (myspace, reverbnation), la posibilidad de grabar un disco en un estudio profesional, de editar y publicar un libro o de exponer en grandes museos, está lejos de suceder para quien no tiene un acceso casi directo a los "medios de producción" del arte. Belting anota que:

"It appears in retrospect that globalization in art had several premises among which, in the first place, the electronic turn deserves our

attention. 'New media' caused a revolution of what had been considered as art up to then. The reign of the White Cube, with its immaculate exhibition concept, suffered damage when video and installation art invaded the art space with the technologies of mass media that increased the presence of art and crossed its borderline to every day media experience. Suddenly, art seemed to enter the realm of public communication. But it transmitted private statements that carried the voice of a single artist to a single viewer. Art's new media were global in a way that painting or sculpture had never been. They offered global tools before artists on a global scale got hold of them. The medium, to modify a famous definition, carried a global message, as it removed not only geographical but cultural distance between center and periphery. Film and TV, with their plain narratives, made art democratic for the viewer." (Belting, 15:2009)

Ciertamente las consecuencias y las vivencias generadas a partir del uso y la apropiación de los "nuevos medios" resultan un espacio promisorio, al mismo tiempo que retador, para un etnógrafo habituado a usar la metáfora de "salir a campo", cuando en realidad se enfrenta a la noción de "entrar a la red virtual". Además de las consideraciones metodológicas, asistimos a una revolución respecto del consumo cultural y sus formas: ya no necesariamente inscritas en espacios físicos, ya no necesariamente ejecutadas en una relación "artista"-espectador, inefablemente ortodoxa. La -cultura-, como un bien que constantemente se negocia, se esencializa, se busca producir y reproducir en serie, es asumida e interiorizada de múltiples maneras. A lo mejor era poco probable que alguien pudiera pensar que una bitácora virtual terminaría teniendo un uso *subvertido*, en el que nada pasa por escribir, sino por escuchar. Tal vez tampoco se podría prever (a menos que nos aferráramos locamente al comodín de la globalización, como un todo explicativo) que en la comuna 13 de Cali se bailara y se coleccionara salsa hecha en Suecia o en Holanda. La frontera que se traspasa insertando en lo cotidiano la experiencia "cultural" de lo artístico o musical, nos habla de que ese consumo diario dista mucho de ser la recreación de una simple espectación de una cultura 'lejana' y ajena que llega a nosotros gracias a las cajas mágicas del computador, la radio o la televisión: nos habla de cómo una comunidad inscribe su vida, su sociabilidad, sus fetiches, sus preferencias, sus tesoros más valiosos, en la intrincada relacionalidad establecida entre música y mundos virtuales, para este caso.

Si partimos desde un principio asumiendo que estamos hablando de la existencia de algún tipo de -tradición- musical, dado que a simple vista podemos encontrarlo dicho en las producciones académicas al respecto y que se reivindica constantemente a través de los testimonios recogidos en el trabajo etnográfico, resulta imprescindible dilucidar las maneras en las que se busca comprender el concepto y sus usos. Finalmente, uno de los propósitos más importantes de este trabajo es demostrar de qué manera la tradición, si es que existe, se reinventa y

se re-localiza a través de los mecanismos devenidos del uso de los medios de comunicación virtuales. Sobre las posibilidades que existen para comprender la tradición en teoría, y sus posibles vínculos con el caso caleño, a continuación explicaré las distintas acepciones teóricas a las que decido someterme para entender el coleccionismo virtual.

La tradición, según se aborda aquí, está pensada a través de la existencia de un grupo social al que llamé “nuevos coleccionistas”, como dije antes, conectados a través del uso y la pertenencia a una red virtual especializada en blogs, que hace las veces de plataforma para la colección musical. La mezcla entre tradición y virtualidad ejemplificada en el caso de los bloggers, me resultó útil e imprescindible en cuanto su existencia representa uno de los principales vectores para pensar la salsa como fenómeno social en Cali. Preguntas transversales a este trabajo abarcan cuestionamientos como: ¿de qué forma llega un individuo a ser coleccionista?, ¿cómo influye el medio en el que socializa en esta decisión?, ¿qué sucede en la ciudad para que las formas de coleccionar vayan cambiando paulatinamente hasta desembocar en la virtualidad?, ¿qué consecuencias tiene todo esto?

Los coleccionistas a los que me refiero, un grupo de relativamente fácil identificación y *conformado por veinticinco personas aproximadamente*⁸, de las cuales todos menos una persona se han identificado como *–coleccionistas– de manera explícita* a lo largo del trabajo de campo realizado, han descubierto en la Internet, un lugar de enunciación, un sitio en el mundo que les permite hablar, hacer, escuchar, comentar, distribuir y coleccionar, salsa y ritmos similares.

“Hablando” así desde Santiago de Cali, los nuevos coleccionistas se diferencian de sus predecesores, en especial y en primer lugar, por ubicar su voz desde un lugar mediatizado, al que algunos llaman “democrático”, de acceso elemental para un internauta habitual: el blog. El lugar desde el que enuncian su coleccionismo, la plataforma virtual que guarda músicas y letras, desde la que se expresan pensamientos e ideas tácitamente relacionadas con Cali, y expresamente ligadas con la música, resulta ser un contexto específico que exhibe pruebas de lo que los propios sujetos coleccionistas enuncian con constancia: la salsa, “patrimonio” de la ciudad, la salsa, aquella música que “describe” al barrio latino-, la salsa, el ritmo que llegó a Cali hace 50 años (según cifras oficiales), esa salsa que se baila y que se promueve en afiches, emisoras, eventos privados y públicos, habla nada más y nada menos que de la **tradición** de esta ciudad, de su vida cotidiana y de sus habitantes. Lo que entienden los coleccionistas virtuales por tradición es algo que se explicará a lo largo de la profundización en el trabajo etnográfico.

Se plantea entonces que las prácticas de coleccionismo virtual son mecanismos que permiten que la *–tradición–* musical de la salsa en Cali se reinvente, o cuanto

8 Cifra en aumento.

menos se mantenga, esté latente, y se presente como un lugar de intersección entre las iniciativas colectivas que promueven la difusión y la colección de música, y los organismos estatales (a la cabeza de la Secretaría de Cultura y Turismo del municipio), cuya intención principal, para este caso, es la promoción de la asociación Cali-Salsa. Si bien los medios de comunicación virtuales son, para efectos de este trabajo, los principales agentes de la reproducción de la tradición musical salsera y/o afrocaribe, quisiera ser enfática en el hecho de anotar que estos no agotan todos los mecanismos mediante los cuales dicha tradición se reproduce.

Comprenderé los mecanismos como las formas mediante las cuales una práctica cultural determinada es transmitida, de unos sujetos a otros. Para este caso, hay mecanismos que preexisten a, y otros que son permitidos por, la interacción virtual. El coleccionismo musical adquiere sentido en los encuentros vis a vis entre coleccionistas, en las reuniones intergeneracionales entre los que atesoran música en formato físico y los que no lo hacen así exclusivamente, en la existencia de múltiples lugares de congregación como salsotecas y discotecas, o eventos de carácter público durante las ferias decembrinas, etcétera. A su vez, las “nuevas” salsotecas, o las recientes confluencias de coleccionistas virtuales (y de formato tradicional), las llamadas “batallas de Dj’s”⁹ son también mecanismos reproductores de tradición permitidos por la existencia de dichas comunidades virtuales y de la interacción de internautas.

Conceptualizando la tradición al mejor estilo de Raymond Williams.

Para efectos de este trabajo, en lo concerniente al concepto de *tradición*, retomaré las nociones propuestas por Raymond Williams y John Thompson como referentes principales para pensar en fenómeno de la salsa como algo que alude a cuestiones pasadas y presentes referidas a la vida en la ciudad, y que permite articular, no sólo destinos o prácticas particulares como el coleccionista y sus objetos, sino también discursos e ideas entre el espacio urbano y las músicas populares.

Como concepto específico, que en apartados posteriores se dará por sentado y se aclarará desde las propuestas teóricas de Thompson, tomaremos la definición hecha por Williams para entender el término ‘tradición’:

Lo que debemos comprender no es precisamente –una tradición-, sino

9 Las llamadas batallas de Djs consisten en la elaboración de fiestas en donde la temática es el “enfrentamiento” entre unos y otros por considerar quién programa –mejor- música de acuerdo al criterio del público que asiste al lugar.

una tradición selectiva¹⁰: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. (Thompson, 1977:137)

Tomo la unión entre el pasado y el presente como una operación intencional (a pesar de sus efectos naturalizados, que a continuación explico) para intentar abarcar la práctica del coleccionismo virtual, inscrita en el espacio de la ciudad, como un instrumento que permite continuar -a modo de legado- una tradición musical, en este caso, relativa a la salsa. Los motivos y las razones por las cuales es la salsa y no otro ritmo el que se promueve¹¹, ya se han ahondado y serán expuestos a lo largo de la crónica y la exposición del trabajo de campo.

De esta manera, para pensar la tradición de manera hermenéutica e identitaria (Thompson, a continuación), tomaremos de Williams la definición antes mencionada junto con el siguiente planteamiento:

A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como el “pasado significativo”. [...] En la práctica, lo que ofrece la tradición es un cierto sentido de *predispuesta continuidad*. (1977: 138)

Los ejemplos expuestos alrededor de lo ya dicho sobre la relación Cali-salsa, especialmente enfatizados en Ulloa y Waxer desde un punto de vista académico, nos hablan de algo que circunda la ciudad y que es enunciado desde múltiples frentes: si bien se nos ha contado la historia (de manera continua) de cómo llegó la salsa a Cali, por qué razones se arraigó con tanta fuerza, en explicaciones que van desde el determinismo geográfico hasta el poder explicativo de una industria cultural neoyorquina, puertorriqueña y cubana, especialmente caribeña, y cómo, desde la mítica fecha de los juegos panamericanos en 1971 Cali se izó ante el mundo como la “Capital Mundial de la Salsa”, no podemos pretender que dichas explicaciones se queden de manera estática consignadas en un papel. Han hecho mella en nosotros, aparecen en nuestras novelas, se dicen en la radio, se enuncian en el Mundial de Salsa (en el que paradójicamente compiten, casi de manera única, sólo bailarines caleños), hacen las veces de bandera de la alcaldía

Tradición selectiva, para este caso, la de la tradición musical salsera. Esto no pretende generalizar a la salsa como el único ritmo que se escucha, se baila y se promueve en Cali. Presenta, sí, una idea de que este resulta muy importante (más que otros) para pensar la relación entre ciudad, música, y adscripción identitaria.

municipal. Hablan de lo que Williams, nos dice, de una “tradición selectiva” en donde se eligió la salsa sobre otras manifestaciones culturales y la convirtió, de manera paulatina, en uno de los más importantes referentes de un pasado ‘configurativo’ que, definiéndonos, se hace en nosotros en un presente intencionalmente pre-configurado (y lo de intencional pasa por situaciones como el coleccionismo voluntario, o por los grandes ingresos generados por un espectáculo en donde la identidad cultural resulta altamente lucrativa, como en el caso de Delirio¹²), que logra llegar a definir muchos de los derroteros relacionados con la identificación cultural en la ciudad: el estereotipo del mulato o afrodescendiente salsero, bailarín por antonomasia, tan presente por estos días; las rutas de la salsa, dibujadas en periódicos; especiales multimedia y demás, en donde se describe a Cali como una ciudad ultra-salsera que jamás duerme, contribuyen a perpetuar ese poderoso sistema operativo de definición e identificación del que Williams nos habla.

La hegemonía cultural de la salsa que existe en la ciudad, y que como Williams argumenta, enfatiza y permite unas manifestaciones culturales al mismo tiempo que silencia otras, es asumida en este trabajo como la tradición- musical a la que nos referimos. Si bien nos concentramos en hablar de un grupo en particular, las prácticas y dinámicas de sus miembros se inscriben dentro de un contexto del cual no pueden aislarse: su relación con otros coleccionistas, escuelas de baile, espectáculos locales en la Feria de Cali, eventos públicos y privados, iniciativas de la alcaldía, proyectos de industrias culturales financiados por entidades de cooperación internacional, y entre muchos otros ejemplos que podrían citarse. Asumiendo que desde las muchas perspectivas desde las cuales la salsa se enuncia, se vende y se publicita como un producto cultural “típico” de nuestra ciudad, se representa el “pasado significativo” de los habitantes de la urbe (raizales o migrantes) por lo menos desde los últimos cincuenta años, se buscará ejemplificar a lo largo del texto cómo el fenómeno que aquí se estudia, se inscribe en una atmósfera de aparente -continuidad- de la tradición, al mismo tiempo que ayuda a mantenerla, reinventando sus usos y sus medios.

Thompson y el rearraigo de la tradición [selectiva].

Frente a una visión comúnmente obsoleta del término tradición, asociado de manera general a prácticas pertenecientes al pasado y contrapuestas a las llamadas “sociedades modernas”, Thompson contribuye a la resignificación del

12 Delirio es un espectáculo local que integra dinámicas propias del circo y el “estilo caleño” del baile salsero, ubicado al norte de la ciudad, e identificado como parte de un consumo de “élite”. Su público, que tiende a salir en las publicaciones mensuales de la prensa local, se encuentra en la capacidad económica de pagar aproximadamente 80.000 pesos por una entrada al espectáculo, que se realiza el último viernes de cada mes.

término al incorporarlo a una nueva trama significativa que dimensione sus efectos y sus alcances. Busca, de manera teórica, contribuir a desechar las nociones que se refieren a las “sociedades modernas” como “destradicionalizadas” (o que sufren un desarraigo), sugiriendo, por el contrario, que los llamados –media- contribuyen a un efecto transformador de la tradición, al permitir a los sujetos trascender las interacciones en tiempo y espacio inmediatos y permitiendo su “liberación” de estas limitaciones. Su argumento principal radica en que:

La tradición se desritualizó; perdió sus lazos con la experiencia de la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, el desarraigo de las tradiciones no les privó del sustento. En vez de ello, preparó el camino para ampliarlas, renovarlas y reincorporarlas en nuevos contextos y unidades espaciales que se encontraban más allá de la –interacción cara a cara-. (Thompson, 1998:239)

La problematización a la que Thompson contribuye ampliamente entre la tradición y los media, enfatiza en dos aspectos principales que se retoman aquí: Primero, desmiente la visión –antipática- de la tradición, que la reduce al misticismo y las prácticas poco “ilustradas” que deben eliminarse conforme al paso de la modernidad, y Segundo, enfatiza en cuatro modelos básicos para repensar la tradición (hermenéutico, normativo, legitimador e identitario) de los cuales retomaremos el primero y el último.

Tradición, mística y modernidad.

De acuerdo con Thompson, el pensamiento ilustrado, caracterizado en gran medida por su abandono o rechazo a la tradición, buscaba comprenderla como incompatible con la razón, y como impedimento para el tan anhelado –progreso-. La conversión de las sociedades a la era de la modernidad traía consigo una condición necesaria: la separación sistemática e ineludible de la tradición como misticismo que oculta una “verdadera” naturaleza humana e impide las relaciones sociales encaminadas al desarrollo.

El pensamiento social, sostiene el autor, se ha encargado de profundizar en esta versión poco problematizada de la tradición, reduciéndola indiscriminadamente a un elemento “primitivo” que tiene que ser aniquilado. Marx, según nos relata Thompson,

[...] distinguía en el modo de producción capitalista una dinámica que rasgaría la textura tradicional de la vida social. A diferencia de las sociedades capitalistas, fundamentalmente conservadoras en su modo de producción, la sociedad moderna está en continua expansión, cambiando, transformándose a sí misma; la economía capitalista es el

escenario de una actividad febril, ya que sólo puede seguir existiendo mediante la continua revitalización de sí misma. Y a causa de esta imposibilidad de parar su actividad, las relaciones sociales y las tradiciones de las sociedades precapitalistas se desarticulan y se disuelven. De aquí que “todos los sólidos se desvanecen en el aire, todo lo sagrado es profanado y el hombre en última instancia, es obligado a enfrentarse con el sentido común, sus verdaderas condiciones de vida, y sus relaciones con su clase.”¹³ La desmitificación de las relaciones sociales resulta, entonces, un aspecto inherente al desarrollo del capitalismo.” (Thompson, 1998:240)

De allí que la importancia que Thompson le concede al pensamiento marxista, radica en la consideración de que la anulación de “prejuicios y opiniones”, propios del “pasado”, causada por una lógica capitalista, “aterrija” a los sujetos y los hace ver sus condiciones de existencia –tal como son-: de explotación. Esto, argumenta Thompson *“prepara el cambio para el tipo de transformación ilustrada concebida por Marx”* (Thompson, 1998:241) Así, la erradicación de la tradición como una yerba mala bajo el paso de la modernidad, pareciera una condición *sine qua non*, suficiente y necesaria para que el verdadero progreso humano sea alcanzado.

Existe entonces, casi que de común acuerdo, una especie de –tesis general del declive- de la tradición. Se tiene por supuesta una disociación entre las “sociedades tradicionales” y las modernas, concebida en un camino lineal que las primeras recorren para alcanzar a las últimas. Sin embargo, (aunque sin alejarse totalmente del modelo del declive) es Giddens quien plantea que la tradición no ha sido totalmente anulada, sino que ha tenido que reinventarse, y que ésta es precisamente la única explicación plausible para analizar porqué ciertas formas concebidas como “tradicionales” persisten en tantas sociedades. En un afortunado parafraseo de Giddens, Thompson sostiene que:

Las prácticas tradicionales no desaparecen todas a la vez del mundo moderno sino que su estatus cambia en determinados aspectos. [...] En el momento en que las tradiciones son llamadas a defenderse, pierden su estatus de verdades incuestionables. Sin embargo, puede que sobrevivan de determinadas maneras, por ejemplo, transformándose en una nueva forma de fundamentalismo que rechace la apelación a la justificación discursiva y trate, contra un entorno de duda generalizada, de reafirmar el inviolable carácter de la tradición. (Thompson, 1998:242)

Aún cuando se revitaliza el papel de la tradición, en un intento de explicar (si bien

Marx y Engels en Thompson. *Manifiesto del Partido Comunista*, en *Obras Selectas Volumen 1*. 1968, Pág. 38

se sostenía que estaba obsoleta) porqué algunas sobreviven durante el siglo XX, no se buscan en nada los alcances que ésta tiene en su encuentro con los medios de comunicación. Pareciera que de alguna manera, la tradición estuviera en un –statu quo- incuestionable, del que sólo se salva al permanecer en ciertas formas sociales y en ciertos lugares, sin que se explique el porqué de esta permanencia.

Para un análisis más complejo de la tradición como fenómeno, Thompson propone cuatro modelos para comprenderla, retomados a continuación:

El aspecto hermenéutico de la tradición

Como uno de los primeros aspectos a considerar, Thompson expone que si bien se ha generalizado un significado de la tradición que la reduce a algo que se ha transmitido desde el pasado, o que procede directamente de él, este no es el único ni más abarcador aspecto de las tradiciones y, por lo tanto, es incapaz de constituirse como un aspecto significativo e importante para todas.

Frente a un uso hermenéutico de la tradición, Thompson nos refiere a que:

“Una manera de comprender la tradición es considerarla como conjunto de asociaciones históricas que los individuos dan por supuestas en su conducta cotidiana, y transmitidas por ellos de una generación a la siguiente. En este sentido, la tradición no es una guía normativa para la acción sino esquema interpretativo, estructura para la comprensión del mundo.” (Thomson, 1998:244).

Para el contexto particular en el que nos inscribimos, la asociación continuamente reinventada entre Cali y la salsa, si bien se explica en su origen a través de un lugar en el tiempo, se ha “naturalizado”. Por las referencias ya hechas desde Ulloa y Waxer, podemos entrever una suerte de adaptación a la articulación entre Cali y la salsa como algo que, aunque es un ritmo musical foráneo, no sólo nos “representa” en el mejor sentido de nuestra latinidad, sino que también trasciende por mucho el mero “sentido” musical y hace parte de un engranaje que busca explicar nuestra identidad colectiva. Esto último, aunque es de suma relevancia, sobrepasa los alcances de esta investigación.

Pensar la salsa a través de un aspecto hermenéutico tendría que llevarnos a reflexionar sobre el lente bajo el cual un coleccionista de salsa (independiente del medio de difusión usado) mira el mundo. Si bien las dos generaciones –por lo menos- de coleccionistas de salsa en la ciudad (división generacional que se abarcará y explicará más adelante) pueden llegar a poseer distintos motivos para realizar sus colecciones particulares, hay algo que resulta indistinto: los “nuevos” coleccionistas están directamente relacionados (en tiempo presente) con sus

predecesores, aunque el significado de la acción varíe, aunque estos no representen un vínculo unidireccional como “mentores”, aunque el objeto y los ritmos a coleccionar sean distintos, y los medios también. Existe una unión, un punto de intersección entre una generación anterior, y los aquí llamados bloggeros. Esto estaría evidenciando, además de otras cosas, una suerte de “herencia” del coleccionismo como oficio en forma intergeneracional, que no sólo sería alusivo a la forma en que se comprende a Cali desde ciertos sujetos, sino también de una –internacionalización- de su imagen a través del vínculo con la salsa. Es decir, un lente que naturaliza o da por sentada la relación entre esta música y la ciudad, y cuyo oficio se encarga, entre otras cosas, de continuar con dicho “proyecto”.

Aunque la llamada “llegada de la salsa” a la ciudad pueda rastrearse en el tiempo¹⁴, los diversos factores que influyeron, han influido y siguen influyendo en la apropiación que se hace de ella en Cali se han hecho algo bastante cercano al ‘sentido común’ (a partir de un profundo proceso de relación): las diferencias de clase, las adscripciones étnicas, los estereotipos “latinos” y demás, son ejemplos que contribuyen a pensar de una manera más general el asunto, en lo que posteriormente Thompson llamará el –asunto identitario- en relación con la tradición.

El aspecto identitario de la tradición

Las consideraciones del autor respecto de la naturaleza de la tradición en términos identitarios, resuelven, al menos de modo parcial, la relación entre la tradición y la formación de la identidad.

Para Thompson, la identidad colectiva:

Se refiere al sentido de uno mismo como miembro de un grupo social o colectividad; se trata de un sentido de pertenencia, sentimiento de formar parte de un grupo social que posee su propia historia y un destino colectivo. [...] ¿Qué importancia adquiere la tradición en estos tipos de formación de la identidad? Como conjunto de asunciones, las creencias y pautas de conductas proceden del pasado; las tradiciones proporcionan algunos de los materiales simbólicos para la formación de la identidad individual y colectiva. El sentido de uno mismo y el de pertenencia están ambos formados –en diversos grados, dependiendo del contexto social- por los valores, creencias y formas de conducta transmitidas desde el pasado. (Thompson, 1998:246)

En la actualidad, el gobierno municipal reconoce como válida la llegada de la salsa a Cali desde hace 50 años.

De esta manera, si bien la identidad es comprendida por el autor como un determinado sentido de pertenencia, permitido por un contexto y una asociación, tanto individual como colectiva, son precisamente dichos –sentidos- y adscripciones los que se ponen en juego y los que evidencian la importancia de la tradición, en cuanto relaciona tiempos distintos: pasado y presente, reconfigura elementos preestablecidos (en una identidad que jamás empieza desde cero) y los trae al presente, haciéndolos efectivos en la trama personal y plural. La tradición representa, en la formación de la identidad, el puente entre ese “lente” hermenéutico que nos permite ser y estar en el mundo en tiempo actual, y lo que Thompson llama “valores, creencias y formas de conducta” que vienen a nosotros desde el pasado, y lo que es transmitido a través de un vínculo social que se establece con otros.

Para pensar un espacio virtual como una plataforma de formación de tradición, se tiene que tener en cuenta la diversidad de factores que permiten articular esta práctica con los diversos significados que puedan atribuírsele, tanto al nivel personal de cada blogero, como a nivel colectivo en lo que su acción ‘representa’, de lo que su colección –habla- y del discurso en el que se inscriben los distintos pareceres y las ideas que se dicen sobre la importancia de la salsa en Cali. Esto, como ha ocurrido en un tiempo que narra la historia y que desemboca aquí y ahora, permitiendo y alentando prácticas como el coleccionismo virtual, y dotándolas de sentido y funcionalidad para la permanencia de una tradición relativa, no sólo a la música, sino también a las diversas imágenes que se tienen sobre la ciudad. Un ejemplo obvio resultaría del proceso de digitalización de la música, en donde el cambio de formato en la colección, ciertamente y como veremos a profundidad, cambió las dinámicas del coleccionismo y la melomanía, las expandió, las hizo más “sencillas” e, incluso, las internacionalizó.

La posibilidad de una tradición reinventada, permitida y existente, a través de su relación con la masividad comunicativa de los media, vital para pensar el blog como espacio hermenéutico, identitario y formador de tradición, es presentada por Thompson de una forma que clarifica a los media como los posibilitadores de la reificación de la tradición, o lo que el mismo autor denomina re-arraigo.

Aunque la tradición mantiene su significado, ha sido transformada de una manera fundamental: la transmisión de materiales simbólicos que comprenden tradiciones se ha separado progresivamente de la interacción social en un espacio compartido. Las tradiciones no desaparecen pero pierden sus vínculos en los espacios compartidos de la vida cotidiana. El rearmar de tradiciones procedentes de espacios compartidos de la vida diaria no implica que las tradiciones floten libremente; por el contrario, las tradiciones se sostendrán a lo largo del tiempo si son continuamente reincorporadas a nuevos contextos y arraigadas a nuevos tipos de unidades territoriales [...] en un territorio que no sólo abarca sino que excede los límites de los espacios

compartidos. (Thompson, 1998:246-427)

Aunque el autor reconoce a los medios de comunicación como los autores de una –reformulación– de la tradición, más que de su deceso, para efectos de este trabajo tendríamos que estar en desacuerdo con Thompson y descartar toda consideración de que la tradición, a partir de su relación con los media, se desvincula de los espacios compartidos. Aquí sostendré que si bien el espacio virtual constituye en sí mismo un vehículo posibilitador de la permanencia de una tradición musical, esta no podría ser pensada disociada del espacio físico y plural, sino que su eficacia tendría que ser contemplada a la luz de una complementariedad entre la virtualidad y los vínculos cara a cara, sin que ambos sean, de ninguna manera, excluyentes entre sí. Así, no se pierden los vínculos territoriales, sino que se transforman, se complementan, se “aterriza” la ausencia de interacción cara a cara en diversos espacios de la ciudad, en un contexto que representa el ‘germen’ del discurso asociativo entre ésta música y Cali.

Finalmente, Thompson sugiere una perspectiva relacional de los factores ya mencionados aquí:

He argumentado que, para poder comprender el impacto cultural de los medios de comunicación en el mundo moderno, deberíamos dejar de lado la perspectiva según la cual la exposición a los media nos llevará invariablemente al abandono de las formas “tradicionales” de vida y a adoptar “modernos” estilos de vida. La exposición a los media no conlleva, por sí misma, ninguna instancia vis-a-vis con la tradición. Los medios de comunicación pueden ser utilizados no sólo para desafiar y socavar los valores y creencias tradicionales, sino también para difundir y consolidar tradiciones. [...] si el desarrollo de los media no ha llevado a la desaparición de la tradición, sí, en cambio, la ha transformado en aspectos fundamentales. (Thompson, 1998:255-256)

La transformación sufrida por la tradición musical de la salsa en la ciudad es lo que se busca inscribir aquí. Si bien lo enuncia Thompson, los media pueden destruir o socavar tradiciones culturales, también pueden, de acuerdo a su uso, reinventarlas y significarlas, a la vez que darles continuidad en el tiempo. Los medios de comunicación virtuales representan, entonces, una doble instancia de modificación y persistencia, en donde el uso de la Internet como herramienta modifica las prácticas habituales del coleccionista, y, por tanto, su socialización y su propia relación con la música, pero también resulta ser el puente mediante el cual el coleccionismo de estos géneros logra expandir sus horizontes, o cuanto menos sobrevivir en el espacio local.

El lugar de lo Popular en el uso de los *media*: Cultura y Música Popular en el coleccionismo virtual

En primer lugar, me acerco a la noción de ‘cultura popular’ propuesta por García Canclini para permitirme pensar a la salsa como una música que responde y recrea sujetos y prácticas “populares”, retomando el enfoque del autor desde dos perspectivas: aquella en la que la idea de lo popular reposa sobre las teorías de la masificación, y aquella que subalterniza de manera definitiva todo aquello que “sepa” o “suene” a popular, identificándolo a través de diferencias étnicas, de clase, y lógicas de producción y expropiación propias del capitalismo. Para darle mayor profundidad a este debate trabajaré los desarrollos de Stuart Hall para el caso particular del reggae jamaicano con el propósito de contrastar los diversos “usos” sociales que se le dan a la música, y la forma en que ésta logra sintetizar ideas, movimientos y luchas nacionales o regionales.

En segundo lugar, utilizo las ideas propuestas por Ochoa y Yúdice relativas a los “nuevos” medios de comunicación para ayudarme a analizar el naciente fenómeno del coleccionismo virtual de música en Cali: de qué manera se relaciona esta actividad con la idea preexistente de una relación “naturalizada” entre la ciudad y la salsa, cómo se articula el ámbito institucional con estas iniciativas colectivas y si, en efecto, las nociones e ideas retomadas sobre cultura y música popular, nos pueden ayudar a analizar este hecho.

Culturas Populares: masificación, capitalismo y subalternidad.

Para poder acercarnos a una noción relativamente acertada de la música popular, habrá que empezar por la conceptualización de “cultura popular”. En esta ocasión me remitiré de manera exclusiva al texto “Culturas populares en el capitalismo” en el que García Canclini hace alusión a los cambios en el significado de ‘lo popular’ y a su mercantilización bajo la lógica capitalista, a la vez que contribuye a *desesencializarlo* como algo –dado-, reconfigurándolo de manera procesual.

Lo popular, arguye Canclini, ha constituido una denominación de lo “primitivo” en el siglo XX. Folclor, artesanías, tradiciones: todas estas eran actividades y condiciones asociadas a lo popular, esencializando y primitivizando a todas aquellas “culturas” o personas que pertenecieran, por alguna razón u otra, al rango de lo popular. Reinventada la noción hacia los albores de mitad del siglo, lo popular se fusionó y se complementó con lo masivo, se asoció de manera directa a mensajes plurales que implicaban un universo compartido por cientos, miles, o millones de personas de manera simultánea. Ni totalmente “tradicional” ni completamente mediático, lo popular se convirtió en un objeto exacerbadamente polisémico que impide, si se le trata de la manera más simple, dilucidar un

acontecimiento actual. No por referirse a manifestaciones del “pueblo” como sujeto dado o por transmitirse televisivamente, un concierto del Show de las Estrellas es popular. ¿Qué es lo que define lo que es popular y lo que no? ¿Cuáles son las fronteras de esta noción y en dónde reside su utilidad?

Lo que Canclini llama el “eco de la hegemonía” de las industrias culturales cae en el lugar común de asociar de manera indistinta la masividad con lo popular. Si algún mensaje es transmitido a partir de un medio masivo, luego entonces y a manera de silogismo, esto se comprende como popular. Se desconoce, por lo demás, el paradero de todas aquellas manifestaciones que se rehúsan a lo masivo, o que no simplifican su expresión a partir de la comunicación de masas ¿Qué pasa con ellas? ¿Es la masificación una suerte de letanía ineludible que terminará por socavarlo todo?

Ante esta confusión, el autor se propone la tarea de desglosar las “vertientes” que reposan sobre lo popular: la que lo reduce sistemáticamente a lo folclórico, y la que lo inserta en las dinámicas de lo masivo sin dimensionar los alcances y límites de la globalización como proceso. Al respecto:

Las culturas populares, integradas y/o segregadas en medio de estos movimientos multidireccionales, hacen visibles los problemas limítrofes de la globalización que algunos autores y administradores se rehúsan a considerar. Pienso, sobre todo, en dos: la subalternidad y la exclusión. A la inversa, podemos decir que los recursos conceptuales de los estudios sobre globalización ayudan a revisar los procesos en los que las culturas populares parecen haberse desdibujado, o sea el paisaje de lo tradicional-local a lo industrializado-masivo. Canclini, 2002: 26

Lo popular se entiende en Canclini a partir de un doble matiz: las llamadas “culturas locales”, o aquellas manifestaciones “clásicas” de lo tradicional¹⁵, vistas y comprendidas como “esenciales” y que, al ser señaladas como populares, se desprenden un poco del lastre de lo que las identifica como algo “atrasado” y, aunque mantienen su carácter folclórico, se insertan en la segunda versión de dicho matiz: la (s) forma (s) en que lo popular se inserta (y es producido por) el capitalismo. Como principales agentes de este proceso tenemos a los ya mentados medios de comunicación de masas, que se encargan, mediante la lógica globalizadora, de implantar en el mercado los “productos” de lo popular como mercancías exóticas, generadoras de plusvalía.

Sin embargo, el autor no se enfoca de manera radical en los efectos “homogeneizadores” del capitalismo; también considera posibles los procesos de

Lo tradicional será comprendido en este trabajo a partir de la noción expresada por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, que será explicitada más adelante.

“subalternidad y exclusión que no se eliminan en la globalización” (Canclini, 2002: 30). Lo popular sería concebido, como proceso y como práctica, como una forma de resistencia en el mismo germen desigual de su producción, a las fuerzas cooptadoras del capitalismo. Lo local y lo global son las formas articuladoras de lo popular, cuya –diferencia- no puede comprenderse como algo intrínseco e inmodificable, sino que está sujeta a cambios y transformaciones, continuas reformulaciones debidas a los movimientos convulsos de la globalización.

Resulta experiencialmente imposible que el capitalismo y la globalización arrasen y eliminen las formas locales, no solamente porque las reproducen, sino porque estas le son en sí mismas funcionales: el de Colombia es un caso paradigmático en el que una administración neoliberal se –hace en nosotros- a través de múltiples políticas públicas referidas a la “cultura popular”, a la música, y el arte “tradicionales”, algo que podríamos denominar una folclorización de la legitimidad o, mejor, una –legitimidad folclorizada-.

Así, la producción de lo popular pasa por varias “etapas” que Canclini nos hace comprender de una manera afortunada: en primer lugar, identifica al desarrollo capitalista como un agente que actúa sobre la existencia de las culturas populares mediante la subordinación y la exclusión de sus manifestaciones y sujetos. Así se den a través y a partir de la forma en que opera el capitalismo nuevos significados de la música popular¹⁶, estos están siempre mediados por lo que Canclini llama “el carácter asimétrico y multitendencial del sistema hegemónico” (Canclini, 2002: 36). De este modo, la cultura popular, tan problemática y dispersa, siempre estará condicionada por una posición subalterna, un “rol” por oposición frente a aquellos que controlan las dimensiones económicas del desarrollo del capitalismo.

¿Qué es la cultura popular: creación espontánea del pueblo, su memoria convertida en mercancía o el espectáculo exótico de un atraso que la industria va reduciendo a curiosidad para turistas? Canclini, 2002:49.

Existe, digamos, un problema, no sólo frente a la conceptualización de la cultura popular, sino también en los hechos fijos en los que esta existe y se manifiesta. Escojamos un ejemplo concreto:

En Septiembre, se celebra en Cali el Festival Mundial de la Salsa, un evento que presuntamente tiene un carácter internacional, pero que en realidad congrega en su mayoría, a modo de competencia, a bailarines locales. El festival es organizado por la secretaría de Cultura y Turismo del municipio, que ha encontrado en las Industrias Culturales, especialmente en la de la salsa, uno de los mejores

Ochoa profundiza ampliamente sobre la categoría de World Music como estrategia mercantil y, al mismo tiempo, como etiqueta generadora de nuevas fusiones.

movilizadores de campañas políticas, de lemas identitarios y de ideales de ciudadanía, inclusión étnica y civismo. Para la versión del 2010, el Festival Mundial de Salsa reunió a miles, hordas de personas, que asistieron al evento programado, cuyas actividades eran principalmente las competencias de baile por parejas, grupos, ensambles y conjuntos, y la presentación de artistas internacionales y locales, considerados los mejores en la interpretación de este género. Si bien el estilo particular de bailar en Cali (de bailar en las competencias, no en los lugares de socialización espontánea), el llamado “pasito caleño” se impone en prácticamente todos los competidores, el estándar cada vez se hace más difícil de alcanzar, porque el evento cada vez es más masivo, más institucionalizado, televisado, visibilizado, etcétera. Los bailarines se preparan desde mucho antes del festival, con coreografías, adaptaciones, escenografías y vestuarios para las competencias del fin de semana.

Después de leer en un blog una “denuncia” sobre el Festival de Salsa del presente año, hablé con algunos de los bailarines, y he aquí la situación: Terminado el festival, a los artistas no les habían pagado los organizadores del evento. ¿Quiénes son los organizadores del evento? Los mismos que propenden por la visibilización y por televisar el suceso. ¿Quiénes son los bailarines? Jóvenes que se ganan la vida con su particular talento para bailar.

El anterior ejemplo resulta relativamente claro sobre lo que Canclini llama la “estrategia del mercado”: ver los productos populares y no la gente que los hace” (Canclini, 2002:4). La situación funciona, puesto que nos encontramos de cara a un suceso que se vende y se explicita de manera directa por las autoridades locales. En la página web del evento podemos encontrar párrafos que señalan que “Cali tiene identidad propia: la salsa. Es el imaginario de la ciudad en el mundo”¹⁷ o que “Cali es la ciudad donde más se baila socialmente la salsa hoy en día”¹⁸ o bien, que “Cali es la ciudad MEMORIA DE LA SALSA y, por lo tanto, esta debe conservarse”¹⁹, mensajes e ideas poderosas que no podrían encontrar un espacio de reificación si no existiera como contraparte un grupo de bailarines que representaran la “fuerza de trabajo” de dicha identidad movilizadora. El de los bailarines sería un ‘lugar en el mundo’, en representación de lo popular, determinado por el baile que realizan, por la importancia que este adquiere para una ciudad como Cali, y por el marco institucional en el que se inscriben, como los sujetos por excelencia de la “cultura popular” de la salsa.

Estaríamos hablando de lo –popular-, inscrito en dichos discursos oficiales, como algo que se mueve entre las mercancías “étnicas” de las boutiques de Cartagena, los intereses de empresarios como Lauren Santodomingo, una mujer que la ligera revista Fucsia ha caracterizado como alguien de un “gran corazón colombiano”²⁰,

<http://www.festivalsalsacali.com/festival.html>

ibíd.

ibíd.

http://www.revistafucsia.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=304.

encargada de promocionar en Nueva York las hermosas y extravagantemente costosas mochilas arhuacas, con el fin de ayudar a la población “menos favorecida”; al mismo tiempo que estaríamos hablando de las mismas ganancias que estas poblaciones buscan obtener mediante la venta de sus productos. No se trata, ni desde mi punto de vista ni desde el del propio Canclini, de alguna perversa paradoja, o alguna mala jugada del destino: si bien gente interesada en comerciar con artesanías y músicas busca enriquecerse, o cuanto menos ganar una aceptable suma de dinero en el proceso, los propios “artesanos” tampoco están exentos de dicho interés: La categorización de sus manufacturas u obras como *populares* (e incluso la inclusión de los mismos sujetos en esta categoría) no significa que ellos no estén interesados en comercializar (con) su identidad. Por el contrario, muchas veces esto representa no sólo una garantía de recursos sino también un marco de visibilización de sus prácticas culturales, que de muchas otras maneras son invisibles. Lo que existe entonces, y lo que yo comprendo como la “desigualdad” como punto de partida, es precisamente esos distintos lugares adquisitivos desde los cuales unos y otros interactúan, si bien muchas veces sucede que las artesanías y los derechos sobre músicas y obras pictóricas son vilmente expropiados, podría hablarse de otras dinámicas instauradas en el comercio voluntario de dichos “elementos populares”.

Lo que ocupará a Canclini en adelante, para ayudarse a comprender las diversas dinámicas en las que lo popular se inscribe y se crea, será el dilucidar las formas en que esto se produce, se consume, cómo se hace circular. Su nivel de compromiso, a lo largo del texto, será el de un análisis lejos de posturas acriticas y apolíticas, más bien intentará contribuir a una reformulación de términos como la Cultura: “En enfoque más fecundo es el que piensa la cultura como instrumento para comprender, reproducir, y transformar el sistema social, para elaborar y reconstruir la hegemonía de cada clase.” (Canclini, 2002: 51)

Sobre las reformulaciones e ideas acerca de la Cultura Popular.

En síntesis, los planteamientos de Canclini acerca de la cultura popular, se cimientan a partir de dos reflexiones básicas. En primer lugar, existe un acercamiento distinto al término ‘cultura’, que procura ir más allá de las acepciones generales sobre lo Otro, lo exótico, o ajeno, o, en su defecto, distinto de las Artes y de la Alta Cultura. Sin desmentir que estas formaciones caben dentro de lo que Canclini comprenderá por cultura, su apuesta es reducir el término a algo que describa, de manera simultánea, lo ideal (como procesos de representación simbólica) y lo material, como agentes coproductores de las múltiples formas culturales. Para el autor,

Cultura [...] la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales,

a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido. 2010: 71.

Canclini habla de una cultura que puede llegar a equipararse con la noción marxista de ideología, pero también busca hacer comprender que ambas son indisolubles. Las formas mediante las cuales la cultura “se produce” o algunos de sus elementos se ponen en circulación, no puede desligarse de las condiciones sociales en las que fueron realizadas. No se retoma una ideología excesivamente viciada por los intereses de clase, o que se agote allí, sino que se busca comprender cómo en el proceso de elaboración de estructuras sociales o de la producción del sentido, contribuye en sí mismo a reproducir e inventar otras estructuras y sentidos distintos. ¿Cómo, entonces, puede definirse la cultura popular?

No puede entenderse como algo dado, fijo o establecido, porque estaríamos desconociendo su carácter relacional. Tampoco es lo que una vaga y escueta idea de la tradición quiere decirnos, algo “esencial” y preservado en el tiempo, lleno de lastres antiquísimos. Si bien la imagen de lo popular está puesta en escena a través de imaginarios de lo “primitivo” no es allí en donde se agotan sus características. A la hora de otorgarnos un acercamiento a grandes rasgos concluyente sobre lo que es la cultura popular, Canclini nos dice que:

Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. [...] En síntesis: las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Canclini 2002: 90-91.

Lejos de las esencias que construyen estereotipos, que terminan a su vez por constreñir la idea de lo popular, el autor logra hacernos saber que nada podrá ser enclaustrado en esa categoría por antonomasia, o porque una serie de atributos irrefutables así lo diga. Como dije, lo popular debe ser entendido como un –lugar en el mundo- y no como una sustancia, y es en esta dimensión en la que su movilidad y continua transformación, pueden ser asumidos como el proceso mediante el cual esto se gesta y existe, siempre a partir de la escisión provocada por sujetos y condiciones desiguales, pero también por posturas (como la de vender la mochila, o la de participar en un campeonato mundial de salsa) que no están escritas en ningún guión, en ninguna parte.

Para el caso de los bloggers coleccionistas de salsa, el lugar de lo popular se enuncia de manera explícita, tanto en la estructura icónica y pictórica del blog

como herramienta visual, como en sus historias de vida en donde se narra cómo llegaron al coleccionismo, hasta en la definición, que veremos más adelante, de lo que ellos entienden por 'barrio'. Es muy común encontrar en las líricas de salsa una alusión a la latinidad que vive y respira el -barrio- como institución: el lugar en donde las cosas suceden, retratado muchas veces como peligroso, difícil, pero a la vez en donde se discuten ideas que lo relacionan con el -sabor-, el rumbón de esquina y la sociabilidad espontánea de la calle. En la mayoría de los testimonios de los bloggers, encontramos cómo su historia personal está marcada por el barrio en el que nacieron y crecieron, y cómo dicho barrio guarda una profunda relación con la música. A su vez, veremos como la -institución- del barrio, es asumida desde los mismos sujetos, como un lugar de enunciación catalogado como -popular- (en el sentido de la subalternidad socioeconómica), también algo peligroso, y, para el caso especial de Cali (y nada lejos del ejemplo encontrado en las canciones) estrechamente marcado por la presencia de población afrodescendiente.

Pensar la salsa como una música popular, o al menos definirla, implica una eterna discusión cuya aceptación puede o no resultar de la veracidad o la consistencia de las temáticas expuestas al respecto. Lo que aquí se escribe y se entiende como popular y que suena a salsa, está permitido no sólo por la común acepción (debidamente contextualizada) que define a esta música como común a todos, como un código compartido, sino también por la historia cultural que la rodea: las míticas explicaciones de su llegada y arraigo, las condiciones en las que esta tradición se mantiene, y la propia definición que el grupo poblacional de este caso hace de la música que colecciona. En últimas, si bien lo popular no es ni puede ser un -lugar- dado, se asumirá que su carácter radica en las interpretaciones que se hagan sobre por qué razón la salsa resulta siendo un ritmo popular.

¿Cómo entonces, asumir las -mediaciones (en términos de Barbero), las distintas apropiaciones que permiten que lo popular exista? En su carácter híbrido, no esencial ni permanente, en donde nada tiene absolutamente garantizado el estatus de popular *per se*, ¿es entonces esta coexistencia de elementos y sujetos distintos lo que dibuja, de manera definitiva, el significado de la cultura popular?

Si bien las ideas de Canclini resultan definitivas al respecto, Hall, a continuación, ofrece un panorama que nos puede ayudar a aterrizar las intersecciones de las que hablamos. Para comprender la manera en que distintos sujetos y prácticas se apropian de músicas, o de cómo las diversas músicas nacen de una apropiación y producción desigual y distinta de religiones, identidades, e imaginarios colectivos, profundizaré un poco en el texto *Las Culturas Populares como factores de entendimiento intercultural: el caso del reggae*, de Stuart Hall.

En el artículo mencionado, Hall busca profundizar en las raíces históricas del Reggae y del rastafarismo como coproducciones que marcaron la movilización popular en Jamaica, sintetizando y condensado toda una serie de intereses,

pugnas, y tradiciones del tiempo esclavista, con elementos religiosos propios del cristianismo y ritmos distintos de las músicas afrocaribeñas. El reggae representa un espacio de lucha popular en el que las clases menos favorecidas de la sociedad jamaicana encuentran un medio de expresión y de denuncia de la historia de su colonización. Con el legado de un sometimiento esclavista y un racismo que cimentó las bases de las colonias en América, y las condiciones de existencia de gran parte de la población jamaicana después del siglo XX, se comienza un proceso en el cual elementos culturales identificados como africanos se sincretizan con la herencia europea del colonialismo y dan paso a lo que Hall denomina “formas culturales autóctonas”.

Sin embargo, al hacer uso del término “autéctono”, el autor no hace referencia a manifestaciones culturales esenciales o intrínsecas a todos los jamaicanos: por el contrario, contextualiza el fenómeno de manera histórica, trazando el camino mediante el cual el reggae llegó a consolidarse como una opción de resistencia cultural entre los negros migrantes a Europa, entre las décadas de 1970 y 1980, algo ‘-autéctono- porque responde a las condiciones particulares vividas en Jamaica.

La emergencia del rastafarismo, cuyos principios pueden identificarse desde comienzos de la década de los 20 del siglo XX con la aparición de nuevas religiones y mesías que hablaban de la libertad de los negros, constituye un ejemplo privilegiado en el cual lo popular es definido a partir de unas condiciones históricas que lo permiten y lo determinan, y no como algo unidireccionalmente dependiente de una cierta clase social.

Hall arguye que la creatividad artística como una de las premisas básicas del rastafarismo, fue lo que le dio vida al reggae como la música distintiva de este movimiento por excelencia, al sintetizar intereses de distintas clases sociales, distintos sujetos y grupos, que de algún modo u otro se sentían identificados con dicha africanidad, pero no aquella intangible, del otro lado del océano, sino la propia, la de Jamaica. Esta serie de profundos vínculos fue lo que permitió la creación de un movimiento de resistencia cultural de las dimensiones del reggae, que Hall ejemplifica en la mítica canción ‘*Get Up, Stand Up*’ de Bob Marley and The Wailers.

El reggae representa entonces, un espacio de lucha, de resistencia, una contra-cultura negra que ha trascendido las fronteras de la interpelación étnica y ha llegado a representar y encauzar luchas por la igualdad, la justicia y la negación sistemática del racismo.

Esta cultura de la “resistencia” ha llegado –como el Rastafarismo lo hizo en Jamaica en 1970-, a proporcionar las bases de nuevos modos de auto-descubrimiento y auto-identificación para los negros, como un orgullo étnico, un sentido de la Historia y la Cultura, unas maneras de articular la experiencia de la opresión, y formas que permiten imaginar

un futuro alternativo. La vida en las comunidades negras y las áreas “coloniales” de las ciudades inglesas, cada vez más ha venido a desembocar a y a depender de este recurso ideológico/cultural en la lucha por la supervivencia. Una ironía adicional resulta de grado de influencia de esta contra-cultura negra, que se ha adentrado en las sub-culturas de los jóvenes blancos. (1985: 14)

En el argumento de Hall queda explicitado de una manera clara, desde mi punto de vista, las asociaciones y uniones de condiciones e individuos en posiciones desiguales que logran gestar o encarnar una determinada *cultura popular*, en este caso manifestada en términos religiosos y musicales, en donde el factor predominante está lejos de ser sustancial o esencial a ciertos sujetos, y más bien tiende a tejerse en las interacciones y conflictos entre las partes implicadas. Como un espectáculo masivo en el mes de septiembre, o en la Feria de Cali, o un show privado con precios de entrada que rondan los ochenta mil pesos, o, en su defecto, un evento de bloggers en la comuna 11 de Cali, la salsa representa un lugar común y antagónico al mismo tiempo, capaz de reunir sujetos similares y disímiles y de tejer una trama entre ellos, ubicando así el lugar en el que lo popular logra inscribirse.

Tradición, virtualidad y experiencia musical: el caso del “nuevo” coleccionismo en Cali.

Como caso concreto en Cali, entre muchos otros ejemplos disponibles, tenemos al coleccionismo virtual como una nueva forma de intercambiar música, establecer redes, y conformar grupos sociales en torno a la temática salsera y su relación con la ciudad, prácticas que se inscriben precisamente en ese imaginario naturalizado. El caso de los coleccionistas virtuales es particular, puesto que implica a un grupo de personas que se conocen entre sí, identificándose en algunos casos como pertenecientes al “barrio latino” y pensando su blog en internet como un espacio de “democratización” de la música, en donde se posibilita, entre otras, visibilizar a Cali como ciudad salsera.

Las plataformas virtuales más utilizadas (**Blogger, Blogspot y BlogTK**), corresponden a su vez a sitios de carácter gratuito y con un cierto grado de posibilidades de personalización, en donde se pueden poner, entre otras cosas, canciones, listas de reproducción, reseñas sobre artistas, y programación de eventos privados y oficiales. La “comunidad” de bloggers, hace uso de estos lugares virtuales para expresar, no sólo su gusto musical, o la amplitud de su colección y su conocimiento sobre la música afrocaribe, en especial la salsa, la timba y el latin jazz, sino también para explicitar sus ideas, pensamientos e imaginarios acerca de la relación entre Cali y la salsa. En el marco del festival mundial de la salsa, no sólo se dieron competencias de baile y espectáculos

gratuitos, sino también entrevistas y conferencias presididas por los dos mayores gurús del tema en la ciudad: Alejandro Ulloa y Umberto Valverde. Las entrevistas realizadas, tuvieron como algunos protagonistas a los “nuevos” coleccionistas, que fueron citados para presentar los retos que significaba coleccionar música virtualmente, así como para dar cuenta de la importancia de su labor en el “escenario salsero” de la ciudad.

Las conferencias dadas en el festival de salsa, de las que hablaba hace un momento, tuvieron una fuerte participación de los llamados coleccionistas, y una importante inclusión simbólica de aquellos coleccionistas virtuales, que se encargaron de dar sus puntos de vista sobre la importancia de los nuevos medios de comunicación en su labor de “mantener” la *tradición* de la salsa en la ciudad. Más que un obstáculo, como se lee en las lecturas clásicas sobre el término tradición, lo que se adujo fue más bien una oportunidad de visibilizar a Cali y democratizar el acceso a la música por parte de ellos, los habitantes del “Barrio Latino”. La reinención de ese tipo de usos de la tradición y la importancia que adquiere en un contexto como este, son los ejes que articulan la unión de las – antiguas- prácticas con las posibilidades, cambios y nuevas vivencias ofrecidas por la existencia de los –media-.

Tecnologías, globalización y experiencia musical.

La experiencia de la música a través de la virtualidad, y el significado que la intervención de esto tiene en la industria y la mercantilización de identidades, es ampliamente estudiado por Ana María Ochoa y George Yúdice, quienes tratan de comprender el destino y la funcionalidad de la música en lo que la primera llama – *Los tiempos de globalización-*.

De la mano de los procesos de instrumentalización de la identidad cultural a merced del neoliberalismo o de la visibilización política, o de ambos, ha existido un acrecentamiento del mercado de las llamadas “músicas locales”, tanto dentro de sus propios contextos de producción, como hacia países “primermundistas”. Las formas de vender la música o de estandarizar su producción, no sólo están mediadas por el interés en constreñirlas culturalmente a un lugar (al mismo tiempo que apelan a sujetos en la diáspora), o de ponerles la etiqueta de *étnicas*, sino que también están relacionadas con las transformaciones de la experiencia musical a partir de la digitalización. La alteración en los modos de transmisión de la música, y las formas en las que buscamos definir las fronteras entre los géneros “locales”, cambian el modo en que se percibe y se comercia lo sonoro.

La virtualidad y la digitalidad han pasado a tomar el papel de la “intermedialidad” (Ochoa, 2007), en donde si bien los nexos entre música, memoria y territorio dejan de ser evidentes y obvios, el –lugar- de la música está en la trasmisión de un mensaje de relativa “localidad”, pero a partir de iniciativas que nos permitan

llevarla prácticamente a cualquier parte: sentirla, vivirla, hacerla, de modo “auténtico”, sin que ello implique estar irremediablemente atado a un territorio. Así, las músicas locales están intermediando en lugares interculturales (en donde radica la importancia de su carácter popular) relacionadamente políticos, económicos y estéticos. El comercio de la música, y de las identidades a las que estas aluden, están mediados por el acceso a la tecnología, por la pugna por los derechos de autor, por el conflicto irresoluto entre Majors e Indies que Yúdice aclara tan bien, y por lo que Ochoa llama las formas de producción-circulación:

Hay tres formas primordiales de producción-circulación: en el comercio formal de la industria de la música, a través de políticas culturales de organismos del estado y a través de circuitos de circulación alternativos que no pasan que no pasan ni por la industria (o lo hacen tangencialmente) de majors e independientes, ni por el estado. Ochoa, 2007: 60

¿Cómo inscribir en estas lógicas a los coleccionistas virtuales? Podríamos decir que su *modus operandi* corresponde al de consumidores de música, pero al mismo tiempo de reproductores de tradiciones musicales, en donde intervienen las políticas culturales del estado, el comercio formal de la música (ejemplificado en los derechos de autor que deben pagarse para poder poner en línea canciones, o a las formas de intercambio o adquisición de la música entre los propios miembros del grupo) y simultáneamente, la constitución *su espacio*, el del blog, como un circuito de circulación alternativo. Una opción, para este caso, no resulta excluyente con otra, no se está, en esta situacionalidad, estancado en una estructura estática y rígida de control, sino que se accede a una movilización que trasciende el significado de la experiencia musical para adentrarse en la vivencia y las interpretaciones permitidas por las tecnologías.

Las diversas formas en las que existen las músicas locales dan cuenta de cómo se reinventa el panorama de estos “mercados simbólicos”, en los que se enuncia y se ofrecen las identidades, sentidos de pertenencia y regionalismos, a la vez que se interactúa en ámbitos transnacionales, como en el caso de la música distribuida y coleccionada por Internet. El caso de la salsa resulta especialmente problemático, puesto que se plantea, como en el ejemplo del acuerdo del Concejo municipal, que ésta es un –género musical- desconociendo la multiplicidad de sub-géneros que convergen en ella, y simplificando la manera en que la tradición es asumida como la “promoción” o la transmisión generacional de un género musical. Como ya dijimos, la tradición, incluso para el caso especial de los coleccionistas, no representa algo estático e inamovible, más bien estaría siendo reinventada y re-significada a partir de la intersección entre las interacciones cara a cara y las virtuales. Finalmente, asistimos de parte de la alcaldía municipal, a lo que Ochoa llama una “*museificación de las músicas locales*” (Ochoa, 2007) que termina por esencializar una determinada “cultura sonora” como perteneciente a un lugar determinado del mundo, al mismo tiempo que se desterritorializan su

comercialización y su consumo, re-iventándose en la virtualidad.

Por su parte, Yúdice analiza en “Nuevas tecnologías, música y experiencia” la forma en que una sonoridad reproducida a través de tecnologías modifica las vivencias y conduce a nuevas interpretaciones. Sobre el uso de los dispositivos de reproducción musical como Ipod o reproductores genéricos del formato mp3, Yúdice plantea un análisis sobre los usos públicos y privados de la música, las formas de intercambio público representadas y permitidas por un espacio “personalizado” y subjetivo, también presentes en la plataforma virtual MySpace, equiparable con el blog utilizado por los coleccionistas que menciono.

“Cada perfil”, dice el autor, “es un mundo intertextual, en donde más de mil millones de usuarios han colocado su información personal.” (Yúdice 2007:50). La diversidad y el grado de personalización que estos lugares ofrecen, se constituyen como uno de los puntos más importantes para pensar el mecanismo virtual como facilitador de la tradición y como herramienta que permite la creación, recreación y reproducción de músicas populares. ¿Son todos los adscritos a blogspot o Myspace sujetos pertenecientes a una misma “clase social”? ¿Tienen las mismas características étnicas, o tendencias políticas, aquellas personas que se hacen amigos de manera virtual? Por supuesto que no. El grado de heterogeneidad, reflejo de la realidad de una interacción cara a cara, permite que se tejan conjunciones y apropiaciones –desde distintos lugares- y –de formas desiguales-, condiciones ineludibles, según lo que vimos, para la existencia de una cultura popular, lo que terminaría por afectar de paso a las músicas populares.

Frente a la desigualdad de condiciones, ambos autores, Yúdice y Ochoa, ponen en relación el problema de los derechos de autor y la opción de la piratería musical como formas de contrarrestar el monopolio sobre la música impuesto por las majors, bajo la consigna de “proteger a los artistas” que en realidad reciben muy poco dinero por cada canción vendida o reproducida en determinados lugares. Muchas veces sucede la triste paradoja de que artistas de música popular no tienen más los derechos sobre sus canciones, de modo que tienen que pedir permiso para cantarlas y no caer en el círculo vicioso de piratear su propia obra. Sin embargo, los límites de la propiedad intelectual y de cómo esta es usufructuada, exceden en mucho los propósitos de este trabajo.

De esta manera, intento decir que la forma en que lo popular se crea, se recrea o se reproduce, es objeto de un largo debate. De manera explícita he expuesto lo que Canclini y Hall mencionaron al respecto: ni esencial ni dogmático, lo popular es consustancial a las circunstancias, y esta es la condición primordial de su presencia en el mundo. No preexisten, por lo tanto, formas únicas de apropiarse de la música, ni formas únicas de reproducirla, venderla, o de ponerle el sello distintivo de identidad étnica o de clase. Las formas de coleccionar objetos musicales varían con el tiempo y los recursos, si bien algunas tradiciones, comprendidas como un pasado preconfigurado en el presente, continúan vigentes,

otras se reinventan a partir del carácter efímero y cambiante de lo virtual. El caso de Cali representa un lugar, como muchos, como todos los lugares del mundo que son asociados con determinadas músicas, en donde la apropiación, la identificación, la comercialización y la institucionalización de mensajes que apelan a lo colectivo, representan un campo fértil para pensar de qué manera se concibe y se trae a la existencia la música popular.

El cambio en las formas de transmisión, recepción y vivencia de la música a partir de los espacios virtuales, hace posible pensar en cómo los medios de comunicación inciden de forma sustancial en la manera en que la cultura popular existe, permitiendo que algunos re-signifiquen un espacio constantemente demonizado, atribuyéndole un carácter democratizador. El hecho de que existan cruces entre el gobierno municipal y este tipo de iniciativas, también habla de la magnitud de las políticas públicas en relación con la cultura, concebida no como un espacio de lucha por el significado, sino como algo reducido al folclor, lo autóctono. En Cali, la relación entre la salsa y la ciudad, no ha permanecido estática en el tiempo, muchos artículos y libros, especialmente de Lise Waxer y Ulloa, pueden citarse al respecto. Se ha transformado constantemente, ahora apela a sujetos distintos, antes impensables en el relato salsero de este lugar.

¿Diríamos entonces que el fenómeno de los coleccionistas virtuales está absorbido por las iniciativas gubernamentales? De ninguna manera. Si bien muchos de los “encuentros de coleccionistas” son auspiciados por la Secretaría de Cultura y Turismo, su importancia no se reduce al hecho de que su coalición le resulte funcional o no a la administración municipal. Los nuevos coleccionistas no son, tampoco, un sujeto único y homogéneo, sino que en su agrupación confluyen muchas personas con distintas perspectivas sobre la música, que tienen en común un sentimiento idólatra por la salsa y ritmos afines, y comprenden su labor como un hecho de vital importancia para este espacio.

En una conferencia del Festival Mundial de la Salsa, un bloguero enunció que la iniciativa del coleccionismo virtual representaba la resistencia a otras formas de colección, la –resistencia- a dejar morir la salsa, la –resistencia- a dejarse arrebatar ese precioso recodo que nos define como habitantes de esta ciudad. Tanto en Hall como en Canclini, pero expresamente en Hall, se enuncia la cultura popular como una forma de resistir, de denunciar la opresión y la exclusión, precisamente por la apropiación desigual de elementos culturales que permite que su conformación sea perpetuamente heterogénea. No podemos saber, y sólo el tiempo podrá decir, si el coleccionismo virtual representa una resistencia desde la salsa, o si la apropiación de la salsa en sí misma constituye una forma de resistir. Sé que la (apropiación de la) salsa encarna una música popular porque la diferencia es su punto de partida, porque los sujetos a los que interpela no son jamás los mismos, porque su apropiación y sus sentidos están en constante pugna, porque ha sido asumida como el lastre de nuestra identidad regional desde ámbitos institucionales, desde los Otros ojos que nos miran, porque la propia

identidad, representada en la sutura de la que habla Hall entre prácticas discursivas y subjetividades, es procesual, histórica y articuladora, porque muchas veces nosotros mismos, incluso yo en este intento de escribir al respecto, contribuimos por negación o por adscripción, a ser identificados en su soneo. Sin embargo, mi aseveración está lejos de perpetuarse en el tiempo. Como lo enuncia Canclini:

Lo popular, por lo tanto, no puede designar un conjunto de objetos, sino una posición y una acción. No podemos fijarlo en un tipo particular de productos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el pueblo o éste lo consuma con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad. Néstor García Canclino 2002: 215.

La reproducción de la tradición lograda por distintos mecanismos a través del tiempo es lo que se busca explicitar aquí. Si bien las causas o detonantes del coleccionismo musical, que después se abarcarán, terminan por parecerse entre una generación y otra, los medios de la colección, la experiencia musical y por ende la percepción sobre esa tradición varían profundamente. La popularización de la salsa pasa entonces por un doble proceso: uno en el que continúa siendo apropiada por ciertos sectores de la ciudad clasificados como “populares” gracias a su estratificación social, y otro en el que expande su horizonte gracias al radio de acción permitido por la masividad de internet. Lo popular definido como el –uso-, puede ser entendido entonces como el proceso de transformación de los medios por los cuales la tradición se reinventa, los nuevos sujetos a los que apela y la inserción del puente de lo “global” en las transformaciones del mercado musical. Los bloggers o coleccionistas virtuales aparecen en la escena local como una –salida- de emergencia que intenta rescatar uno de los principales ejes de construcción identitaria en la ciudad, tanto desde la institucionalidad como desde las iniciativas colectivas y espontáneas. Se unen necesariamente, por tanto, las dos perspectivas desde las que procuramos analizar la cuestión: la forma en la que un discurso que parece definirnos y que, por tanto, nos –antecede- logra sobrevivir, sus variaciones, y la lógica de esos cambios a la luz de la visualización de la tecnología como un lugar social productor de Vida y Cultura.

Abran Paso-: La Resistencia de la <<Nueva Esquina Salsera>>.

**“La Capital de la Salsa es el Barrio”
Héctor Ordóñez. (Dj HeCu)**

En este capítulo buscaré dar cuenta del trabajo etnográfico realizado, a la luz de las aproximaciones y reflexiones teóricas propuestas. En un primer lugar, indagaré sobre los nexos o conexiones con el “pasado” entre unos coleccionistas y otros a partir de la biografía de una figura arquetípica para este proceso. A continuación, mostraré los testimonios recogidos a partir de las entrevistas como evidencia de los planteamientos y preguntas que motivan la investigación, específicamente en datos particulares como la procedencia personal, la “llegada” al coleccionismo, los géneros a coleccionar y el descubrimiento de los *nuevos medios* usados para este fin.

Hablar de coleccionismo musical en Cali resulta un tema que antecede, por mucho, a la existencia de los bloggers de quienes trata este trabajo. Si bien los rangos generacionales de la población que hizo parte de esta etnografía mantienen una similitud, a la hora de pensar en sus motivaciones subjetivas y en las experiencias concretas de su historia de vida relacionadas con el coleccionismo de salsa y música afrocaribe, tendremos que establecer diferencias fundamentales. Para una persona que no haya profundizado en este tema pero que sea un visitante asiduo de los lugares de congregación de coleccionistas, sean estos bloggers o no, la lógica de un –mito de origen- o de un –gurú- o mentor que haya predispuesto el coleccionismo en cada una de estas personas, resultará como una de las mejores explicaciones para abarcar la existencia de esta –nueva- generación. Sin embargo, a partir de la experiencia del trabajo de campo, resulta imposible aseverar que las cosas funcionan de esta manera.

Retomaré la figura de Gary Domínguez como la de un importante precursor e impulsor del coleccionismo musical en la ciudad, y como sujeto articulador de los intereses culturales de dos generaciones: aquella que prefería la música antillana y el bolero ante los “nuevos” ritmos, y la posterior, que en la década del 70 “descubrió” la salsa y anidó en ella. Busco explicar con este apartado biográfico, cómo la vida de Gary representa un eslabón vital para comprender los procesos de difusión de la música, así como representa algunas de las alianzas creadas con los entes institucionales que contribuyeron, entre otros factores, a la consolidación de Cali como ciudad –salsera-. Respecto de la población escogida, es decir los coleccionistas virtuales, mostraré cómo dependiendo del rango generacional en el que se encuentren y dada la diversidad interna del grupo, estos sujetos han tenido o no relación con sus “antecesores” y encuentran o no en ellos la imagen de un –mentor-. Dado que intentamos reconstruir la forma en que la

tradición musical opera en la ciudad, y que hemos retomado los presupuestos Thompson referidos a la –herencia- de ciertos valores y conductas predeterminadas, resaltar un ejemplo en el que confluyen los intereses musicales con la transmisión de conocimientos, ideas e imaginarios sobre la música, nos hace comprender mejor la actual existencia del fenómeno del coleccionismo virtual. Las alusiones a Gary y a la Taberna Latina, un lugar cuya naturaleza explicaré a continuación, intentan construir una línea temporal en la que los coleccionistas musicales pueden ubicarse: la transición del formato físico al digital y los cambios en las prácticas de esta experiencia, modificando, así, las formas en las que se transmite lo que aquí comprendemos por tradición.

Gary y su Universidad de la Salsa.

Para poder explicitar las intrincadas relaciones sociales que se tejen en este grupo, en primer lugar, debemos establecer un panorama que nos indique las formas o símbolos mediante los cuales se ha asumido y se asume el coleccionismo musical en la ciudad.

Sin ser el único, uno de los mayores representantes de esta práctica es Gary Domínguez, nacido en Cali el 29 de Julio de 1958, y ampliamente reconocido en la ciudad por dos hechos básicos: haber iniciado de manera oficial el Encuentro de Melómanos y Coleccionistas y haber fundado un lugar casi mítico en la ciudad, la llamada Taberna Latina.

Como el protagonista de esta historia inicial afirma, siempre fue un visitante asiduo de los “aguaelulos” o tertulias domingueras (generalmente iniciadas en la tarde) que congregaban a las personas para exponer sus mejores LP, y sus mejores canciones, ante un público que estaba allí para oír aquello que tenían para mostrarle. Gary se concibe entonces a sí mismo como un discjockey desde la adolescencia, en donde aquellos espacios constituían su principal recurso para una formación musical especializada en la que llama “música latina”. Además de la iniciativa propia, la historia de Gary resalta un aspecto vital para comprender la trayectoria musical de cualquier coleccionista: su entorno. Papel muchas veces ejercido por la familia inmediata, el caso de Gary es uno arquetípico en el que el –gusto- musical está primariamente cimentado por su padre, el entrenador de fútbol Edgar Mallarino, quien instó a su hijo al conocimiento sobre la música a través de su colección casera.

Sin embargo, uno de los acontecimientos y rupturas que más se destacan en la trayectoria de Gary como coleccionista musical, reside en el descubrimiento de la “brecha” que existe entre la música que se –colecciona- y la que suena en los bares, discotecas o grilles. No estamos refiriéndonos al cambio de “estilos” musicales, sino a la diferencia que hay entre las grabaciones originales y las

modificaciones o adaptaciones que cambian la música trasladándola de 33 revoluciones por minuto a 45 revoluciones por minuto para acoplarlas al “bailarín caleño”.

Escucha dedicado de salsa desde los 15 años, Gary comenzó a notar como aquella música en –formato original- era marginada por los bailarines y los administradores de los grilles, que sólo querían poner las variaciones hechas para gusto del público. Su aprendizaje durante la década del 70, encauzó lo que sería su línea investigativa a nivel musical: un profundo conocimiento de las “raíces” de la salsa en la música antillana (coleccionada por su padre) y una reflexión alrededor de lo que esta significaba como ritmo híbrido, sincrético.

Gary se piensa a sí mismo como un “dj Errante”, y busca darle sentido a esto en el hecho de que en el viaje está la recolección de la experiencia musical, especialmente desde Puerto Rico, Cuba y Nueva York como epicentros para todo el –*movimiento latino*- de la música. Salir de Cali para ver el mundo personifican, en este protagonista, el interés fundamental por la erudición musical, característica de los coleccionistas, independiente del formato en el que esté la música que atesoren. Así, Gary inicia una carrera en lo que llama “apreciación musical de la salsa”, concentrándose en recoger a lo largo de sus viajes, la mayor cantidad de fotografías, videos, testimonios de artistas, y –nuevas- adquisiciones para ponerlas a disposición de lo que será su mejor y más recordado público: aquel que asistió a la Taberna Latina.

Hacia el año de 1983, Gary Domínguez inaugura en Cali la célebre Taberna Latina, un lugar de difusión musical, de rumba y de baile (pero no de aquel cuyo compás se mueve al ritmo de las 45 rpm), que logra congrega en menos de 70 metros cuadrados a cientos de personas cada fin de semana. La generación reunida allí, oscilante entre los nacidos desde los años 50’s hasta finales de los 60’s y hasta 70’s, fue asumida por ellos, su público, y por el mismo Gary, como encajada en una relación profesoral, en la que el coleccionista dirigía a su alumnado. Entre los testimonios de los bloggers, encontraremos que algunos de los adscritos a este movimiento se identifican con la figura de Gary como un mentor, a la vez que continúan con el formato de –audición- popularizado en la Taberna Latina.

Las audiciones musicales, al estilo de la Taberna, comprendían el aprender sobre la música, a través de una forma de divulgación que se hallaba explicitada en la sistematización del conocimiento adquirido por Gary a través de sus viajes. La discografía y el material audiovisual, eran los principales insumos de Gary para sus audiciones temáticas, en donde la programación de la noche estaba consignada en una larga lista que incluía los datos sobre intérpretes, voces principales, coros, año de la composición de la pieza musical/ año de salida al mercado, así como una reseña biográfica sobre el artista o conjunto sobre el cual reposaba el tema de la noche.

Wilmer Zambrano, uno de los bloggers que reconoce en Gary Domínguez la figura de mentor y quien se inicia en la colección musical de manera definitiva gracias a acudir a la taberna latina, explica de manera concreta su percepción sintética sobre lo que contenía una “audición en La Latina”:

Claro, a Gary yo lo conocí en el año 86 más o menos, 87, yo tenía 15 o 16 años. El primer sitio al que yo fui a bailar, fue a la Taberna Latina... eso también habla mucho de Cali. La Taberna Latina era un sitio...que no hubo otro igual, y se ha querido repetir. Uno llegaba y eran jornadas largas, era de 9 de la noche a 4 de la mañana. Uno llegaba a las 9 de la noche, y empezaba la audición; que era uno sentarse con su hojita de los discos y empezar a hacer un recorrido por todos los músicos. A la primera audición que yo fui fue a Larry Harlow, entonces era toda la noche, música de Larry Harlow, se montaba primero toda la cronología, los artistas, se empezaba a contar las influencias y todo, muy ordenado, toda la noche hablando sobre el mismo artista. Y al final, ponían videos para bailar y todo. Era muy valioso porque eso cada semana era así, viernes y sábado audición, yo duré yendo por ahí durante 10 años, te digo que iba por ahí cada 15 días a la Latina, y siempre sabía que iba para allá. Yo pensaba, uy, cuándo hay audición de Richie Ray! Uno llegaba a la audición, ponían los discos, ponían la fotico, y uno marcaba el disco, eso era los sábados. Los domingos me iba en bicicleta a las 15, a buscar los discos que había señalado, miraba la carátula, “esta sí, esta no”, miraba y compraba los discos. Ahí conocí a Gary, él hizo una escuela con la Latina, y nos enseñó a muchos, de una manera ordenada...y lo bueno es que no había otra forma de aprender... Gary cogía todo eso y compilaba toda la historia, entonces uno sabía qué discos era los que tenía cada cual. Uno guardaba las audiciones de esa época, y con esas iba a comprar. Uno aprendía mucho porque uno de cada cantante aprendía mucho, la única forma de aprender, valiosa, fue en la Latina, porque había que ser amigo de los melómanos, o ir a la Latina.

El testimonio anterior nos expone cómo se comprende una relación casi paternal, entre Gary Domínguez y su Taberna Latina, y algunos de los que hoy son bloggers, o djs de salsa, sin que esto indique que esta sea la única vía de acceso al coleccionismo que pudo haberse tenido en una ciudad como Cali. Wilmer deja entrever varias cosas interesantes, aparte de su descripción sobre el contenido de las audiciones. Una de las más relevantes, sería aquella en la que menciona que él iba a “bailar” a la Latina, pero que la dinámica de la noche era –aprender- sobre un mismo artista. A su vez, expresa cómo la lógica de compartir en este espacio pasaba por un momento de esparcimiento que permitía la erudición musical, adminículo y característica básica para comprender la forma en la que un

coleccionista opera. Más allá del principio básico en el que podría explicarse cómo un sujeto determinado se acerca a la música a través del goce, lo que podemos leer aquí es cómo para el coleccionista, y también para el melómano, el goce no necesariamente pasa por el baile, sino más bien por la escucha y el conocimiento sobre la música. La frase “había que ser amigo de los melómanos o ir a la Latina”, nos relata una suerte de exclusividad del círculo de coleccionistas y melómanos, respecto del consumo musical del resto de la población de la ciudad que se queda por fuera de la experiencia de la audición, o de haber asistido a la Taberna Latina. Esta exclusividad sobre el conocimiento, aparentemente perdida, como veremos en los posteriores testimonios, será una de las piedras angulares para comprender las formas de socialización entre personas dedicadas a difundir y promover la salsa en la ciudad a partir de la acumulación y el atesoramiento de la música.

Durante los años en los que la Taberna Latina existió, la línea musical que se procuró mantener estaba inscrita en conocer los antecedentes musicales de la salsa, así como los mejores y más famosos exponentes de este género, pero –a profundidad-, trascendiendo aquello que se programaba en la radio y que se consumía como salsa. Las cátedras de historia de la música, exacerbadas en las audiciones, resultaron convirtiéndose en una experiencia enriquecedora que engendró a toda una nueva generación de personas que adquirieron, desde dicha temprana edad, la costumbre de –conocer- sobre salsa, o de empezar a comprar música e investigar sobre ella.

Gracias a sus viajes, Gary pudo representar para sus escuchas a una persona en los linderos de la deificación, al permitir que conocieran en persona a muchos de los grandes ídolos salseros expuestos en las audiciones. Estableciendo contactos en los diversos lugares que visitaba, logró que personajes como Chucho Valdés y su Irakere, Papo Lucca y la Sonora Ponceña, Juan Formell y los Van Van, Giraldo Piloto y su orquesta Climax, Adalberto Álvarez y su Son 14, la Mulenze, Larry Harlow (a quien logró invitar de manera oficial a la inauguración del primer encuentro de Melómanos y Coleccionistas de Cali, en 1991), Gonzalo Rubalcaba, N.G La Banda, y hasta Marwin Santiago y Henry Fiol, fueron algunos de los que pasaron por las tertulias nocturnas de la Taberna Latina, para el goce de los enloquecidos espectadores.

Los asistentes a la Taberna Latina, y en especial el propio Gary, recuerdan con nostálgica avidez las más imprescindibles noches, en las que la temática de Richie Ray, La Trilogía Suprema de la Salsa Boricua, y la Sonora Ponceña, sacudían la noche y dejaban perpetuamente instalados en la memoria de los asistentes, recuerdos imborrables.

Al propio Gary se le adeuda, de manera explícita, la creación del Encuentro de Melómanos y Coleccionistas de Cali realizado en todas las ferias decembrinas desde ese entonces, y que logró congrega a una población de personas dedicadas a la colección, consumo y disfrute de la salsa y música afrolatina.

El propio Gary expresa su intención de “escuchar la mayora cantidad de música posible”, y se dice que se le adeuda, casi en una anécdota mítica contada por Julián Tabares, otro de los bloggers entrevistados, la llegada de la “timba” (de la que se dice, es la –salsa- cubana) a la ciudad.

“Yo recuerdo cuando estaba más joven, osea muchacho, que estábamos en un lugar y alguien me dijo: mirá, ese es Gary Domínguez, y yo fui y me tomé una foto con él. Yo no sabía quién era Gary, pero para la gente que estaba en ese lugar parecía que era muy importante, luego fue que vinimos a conocernos personalmente. También se dice que dizque Gary fue el que trajo la timba a Cali. Eso es como un mito. Dicen que estaban en una rumba, y que Gary dijo, “ya vengo” y fue al carro, sacó un cd y lo puso a sonar, y que así sonó por primera vez timba aquí.

En el relato expuesto por Julián (26 años de edad) encontramos la historia de una persona que estuvo impedida de asistir a la Taberna Latina por cuestiones generacionales, pero que indirectamente recibió el impacto de la importancia de la *figura mítica* de Gary alrededor de un círculo de coleccionismo. Si bien para este caso su testimonio no puede ser el de alguien que conciba a la Taberna Latina como una –escuela- de coleccionistas, sí se puede adivinar que entre las generaciones posteriores, se encontraban personas que habían sido visitantes asiduos de la Taberna Latina y que, por lo tanto, consideraban como casi un mesías al propio Gary. Respecto de la timba, mítica en su explicación de la llegada a la ciudad o no, lo que podemos encontrar es una narración en la que lo –errante- de Gary permitió que ritmos, agrupaciones y “nuevos” sonidos que de alguna u otra manera se hubieran tardado más en llegar, pudieran darse a conocer en la ciudad a través de aquellas personas que habían asumido la investigación musical como una más de las formas de vivencia de la música salsa en Cali.

Después de una ausencia prolongada y de permanecer como residente en destinos como Nueva York y Puerto Rico, hacia finales de la década del 2000 Gary regresa a Cali e intenta recrear, esta vez en la casa paterna, el espíritu de la Taberna Latina, en un nuevo lugar al que bautizó Fundación Casa Latina, que actualmente cumple la función de ofrecer video audiciones temáticas, ser un espacio de congregación entre un nuevo público universitario que migra hacia los lugares de salsa de la ciudad, a la vez que abre sus puertas a las reuniones de la –nueva- generación de coleccionistas salseros, la llamada Resistencia Salsera, o los bloggers, de quienes se trata este trabajo.

Acerca del vínculo umbilical que une a Gary con la salsa, con la música, y sobre la relación de esta con el entorno caleño, el propio protagonista lo verbaliza de la siguiente manera: *"La salsa para mi es mi vida, porque yo vivo para la salsa y*

daría todo porque la salsa no se acabara nunca. Y no solo por la salsa, por la música latina. Pues, qué sería de los caleños sin la salsa? Nada!. Ella va con nosotros, tal como va en mí".²¹.

Las ideas arquetípicas que definen el oficio de Gary como coleccionista y que delimitan su influencia en las generaciones posteriores, nos hablan de una serie de elementos que el mismo trabajo de campo arrojó: en Cali, el coleccionismo musical existe gracias a un fuerte contexto que lo alienta a existir. Pareciera como si la práctica se dibujara a través de una relación que resulta más fuerte entre la música y la ciudad, que entre el propio sujeto y aquello que escucha. La decisión de abanderar un género en específico pasa, tanto en Gary como en sus "pupilos", y en las personas que vinieron después, por la influencia directa del contexto caleño en la construcción de una historia personal alrededor del atesoramiento de música.

El nicho desde el cual se defiende la salsa hace alusión a las condiciones de vida de los sujetos que la albergan: su historia con Cali, el recorrido por sus calles, la estereotipación de su gente. Es por eso que, para entender si la tradición es, en efecto, transmitida generacionalmente, resultaba imprescindible pensar a Gary como punto de referencia. Si bien veremos que algunos se adscriben a él bajo una relación de carácter paternal, otros no lo hacen, explicitándonos las razones de su "independencia", o de su relación con otros sujetos de su entorno. Traemos entonces a colación su historia, como un primer acercamiento (que claramente no es ni puede constituir el único ejemplo) al coleccionismo musical de salsa en Cali.

A continuación mostraré las características principales de la población escogida, la cantidad y el género, su ubicación espacial en la ciudad y la estratificación socioeconómica que se le atribuye a estos lugares; así mismo, los ubicaré en un mapa local que muestra su distribución de acuerdo a las comunas que habitan, con el fin de trazar el sendero de su localización. Para efectos de comprender lo sucedido a lo largo de la experiencia etnográfica, debo aclarar que toda la población estudiada estableció un vínculo directo entre pertenencia socioeconómica y sentido y representación del –barrio- como una institución "social" que encontraremos incesantemente a lo largo de los testimonios.²²

21 Esta expresión está escrita en una crónica acerca de cómo a partir de todas las videoaudiciones realizadas en la Taberna Latina desde la década del 80, Gary compiló y publicó un libro llamado El Cuaderno Latino de la Salsa, en donde busca recoger toda la producción discográfica de los artistas citados en su taberna. http://www.laconga.org/el_cuaderno_salsa.htm

22 Lo barrial constituyó uno de los mayores puntos de convergencia entre los entrevistados. Si bien no se planteó desde un principio como un concepto teórico a tratar, el acercamiento etnográfico a los lugares de socialización, así como los testimonios de las entrevistas y los –discursos- encontrados en los blogs analizados, fueron mostrando paulatinamente el imprescindible carácter de lo –barrial- para comprender el fenómeno salsero en Cali.

Algunas cosas se han dicho sobre éste, y esbozan un doble panorama para pensar la salsa en su contexto: lo urbano y lo barrial. Urbano, puesto que el género musical se desarrolla en la principal

ciudad de Estados Unidos, y responde ciertamente a las características que determinan la vida de los seres a los cuales la salsa les habla, o los seres que producen la salsa: marginalidad, desigualdad, racismo, exclusión, y sobre todo una marcada expresión de lo que significa, para un latinoamericano, ser inmigrante en Norteamérica.

La reivindicación de la imagen del barrio latino como el –mito fundacional-, tanto en las líricas de la salsa como en la producción académica sobre ella, nos lleva al segundo punto: la importancia del –barrio- en la consolidación de la salsa como música y, sobretodo, en la repercusión que esta tuvo para las ciudades latinoamericanas que la acogieron como una más de sus manifestaciones musicales.

Como citamos, especialmente en Ulloa, las explicaciones se naturalizan y se asumen como una relación directamente proporcional con dos factores: ser negro y vivir en un sitio “pobre”. Además de Ulloa, los estudios sobre salsa nos muestran la importancia de lo barrial no sólo a nivel de la “aceptación” en el público, o de sus causas, sino en los propios orígenes de los cantantes e impulsores del movimiento. César Rondón, autor de la más importante crónica periodística sobre la historia de la salsa, reifica, como Ulloa, dos ideas recalcitrantemente unidas: la latinidad y el barrio. No existe duda en Rondón de que lo que en la salsa se sonea, está directamente ligado (y, en efecto, -realmente- unido) con unas condiciones de existencia específicas del Caribe y de ciertos lugares de Latinoamérica, digamos “propensos” a “salseizarse” gracias a sus elementos en común; de hecho, el propio Rondón enuncia unas condiciones de vida –idéntica- para los sujetos inscritos en la latinidad:

[...] la salsa, exhibiendo espontaneidad y consecuencia a toda prueba, se convertía en el mejor representante del nuevo sentir popular. Nunca hubo impostura en el joven de Catia que se identificó plenamente con Eddie Palmieri que cantaba *Busca lo tuyo*, jamás, en la cerrada clave cultural que supone el barrio, resultó extranjero cantar eso de “el niche que facha rumba, lo atara la araché”, o bien, aquello de “a las seis es la cita, no te olvides de ir/ tengo muchas cositas que te quiero decir/ no es por ná ni ná/ la calle está durísima...”. Para fortuna de *todos los hombres que habitan en esta parte del mundo, el barrio es el mismo, es idéntico y, de alguna manera, es único; la unidad es verdadera y ella es espontánea, natural*; las condiciones que moldean la vida diaria *son las mismas* y, por tanto, la música se parece, se *identifica*. El personaje del barrio puede caminar por las múltiples calles del Caribe con la felicidad que le da su autenticidad.” (1978: 65) (Los subrayados son míos)

La expresión que nació de manera rudimentaria en Nueva York fue rápidamente asumida por los barrios de las grandes ciudades del Caribe en un proceso bastante espontáneo, hecho al margen de alardes publicitarios y modas: Y esta identificación ocurrió, simplemente, porque el barrio latino de Nueva York era muy semejante a un barrio de una ciudad caribeña. En ambos casos había miseria y marginalidad, en ambos la violencia y lo agrio de la vida eran una constante. La necesidad de identificación cultural que sentía el latino de Nueva York frente a toda esa avalancha que estaba más allá del barrio era básicamente la misma que sentía el ciudadano del barrio caraqueño o bogotano, carente de una expresión que lo representara. [...] La situación era la misma, y la salida, por tanto podía ser idéntica en cualquier caso. No importaba, entonces, que la música no fuera cualitativamente solvente, sino que fuera consecuente con la cotidianidad.” (Rondón, 1978: 47)

No hay, pues, duda en este tipo de afirmaciones, de que las condiciones del ciudadano latino son –idénticas- sin importar la latitud en la que se encuentre. Es la salsa la constatación de esa similitud, y allí mismo radica el resultado de su buena aceptación, en donde, asegura Rondón, no hay impostación.

Sobre la Población escogida y la implementación metodológica alrededor del trabajo de campo:

El grupo involucrado en este trabajo estaba compuesto en sus inicios por 23 bloggers, 22 de ellos hombres y una sola mujer. Digo que lo estaba en un comienzo porque uno de los –hallazgos- del campo fue revelar que diariamente pueden crearse, en Cali, aproximadamente de 4 a 5 blogs con una temática recurrentemente salsera. Del porqué estos nuevos blogs no se incluyen en el grupo estudiado será clarificado en la medida en que la descripción etnográfica lo permita.

Curiosamente, durante el trabajo de campo encontré que las explicaciones dadas por Ulloa, en cierta medida muy parecidas a las aseveraciones de Rondón, se encuentran presentes en el –discurso- enunciado por los entrevistados. La salsa –se hace- en ellos y en su entorno porque los –representa-, porque habla de sus vidas y de su cotidianidad. En los testimonios recogidos encontraremos una y otra vez la alusión al barrio, pero como algo que trasciende, por mucho, el mero lugar. A lo largo de este texto, el barrio se comprenderá como un –lugar- en el mundo que trasciende las barreras de lo geográfico y que excede la –nomenclatura- de un sitio para definir lo que se vive en él, las experiencias que alberga las representaciones que enuncia, las vivencias que significa; trayendo consigo los estereotipos que ya mencionamos antes, y que sirven de elementos culturales definitorios para los individuos que transitan y viven en él. En el barrio que –aquí- se comprende coexisten la experiencia musical con las historias de lo cotidiano, manteniendo una relación estrecha, y amparados bajo los imaginarios colectivos alrededor de la hermandad, la amistad y el cariño que surgen de compartir anécdotas parecidas en una vida que transcurre de manera simultánea.

Héctor Ordóñez, uno de los entrevistados más expresivos, nos deja su propia definición sobre el barrio:

“El Barrio más que una palabra o que un espacio en la geografía de una ciudad o país, es el lugar donde se vive y se siente de forma diferente, donde se vive la verdadera realidad y donde hasta en los momentos más tristes impera una sonrisa. Como epicentro cultural, es en el barrio donde nacen las propuestas y las temáticas de resistencia musical y cultural, partiendo de la realidad de que casi todas las historias de un barrio son o iguales o parecidas, la música no es más que un pretexto para experimentar y disfrutar de cosas nuevas, el campo de la salsa esto se ve día a día, suena la música no comercial, un artista no necesita pagar payola para sonar en el barrio, solo necesita hacer buena música ya que ahí se encuentra la gente con mejor criterio musical. El Barrio es el centro de la rumba, en donde todos somos amigos y hermanos, es el encargado de que se siga considerando a Cali como la verdadera capital de la salsa a nivel mundial, de ahí han salido los mejores DJ de salsa del mundo y ahí hay muchos más.”

Las personas pertenecientes al grupo de bloggers se encuentran ubicadas en las comunas, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20, y 21 del municipio.

Aunque el análisis subjetivo en términos de las diversas percepciones sobre el barrio y la comuna en la que habitan están consignadas de manera implícita y explícita a lo largo de las entrevistas a profundidad, una mirada general acerca de las comunas nos iluminará sobre las condiciones socioeconómicas en las que viven los bloggers y cómo meros datos empíricos, se relacionan con su idea de lo barrial.

Entre las comunas 4 a la 11 (Quintas de Salomia, Alfonso López, La Selva, La Primavera) , tenemos un estrato moda equivalente a 3, teniendo en cuenta que en los casos de las comunas 4, 5 y 9 no existen barrios de estrato 5 o 6. El caso de la comuna 10 presenta escalas diferenciadas en cuanto logra mostrar una población distribuida en barrios de estrato 5, ubicándose en una posición intermedia referida a la estratificación social entre 1 y 6 establecida en Cali. Para las comunas 13 a 16 (Poblado II, Villa del Prado, Marroquín, Ciudad Córdoba, Ciudad 2000, La Unión), los estratos moda en común son 1 y 2, y el máximo alcanzado es el 4, con un porcentaje de 0,1 respecto del conglomerado total de la comuna. Un hecho notable es que por lo menos dos de las comunas aquí mencionadas (14 y 15), se encuentran justo al margen del río Cauca, entrando así en lo que se conoce como el Distrito de Aguablanca, que comprende las comunas 13, 14 y 15.

La única comuna cuyo estrato moda es 5 y que se encuentra referida aquí, es el lugar en donde habita sólo *uno* de los entrevistados. La comuna 15, cuyo barrio correspondiente para este ejemplo es Pampa Linda.

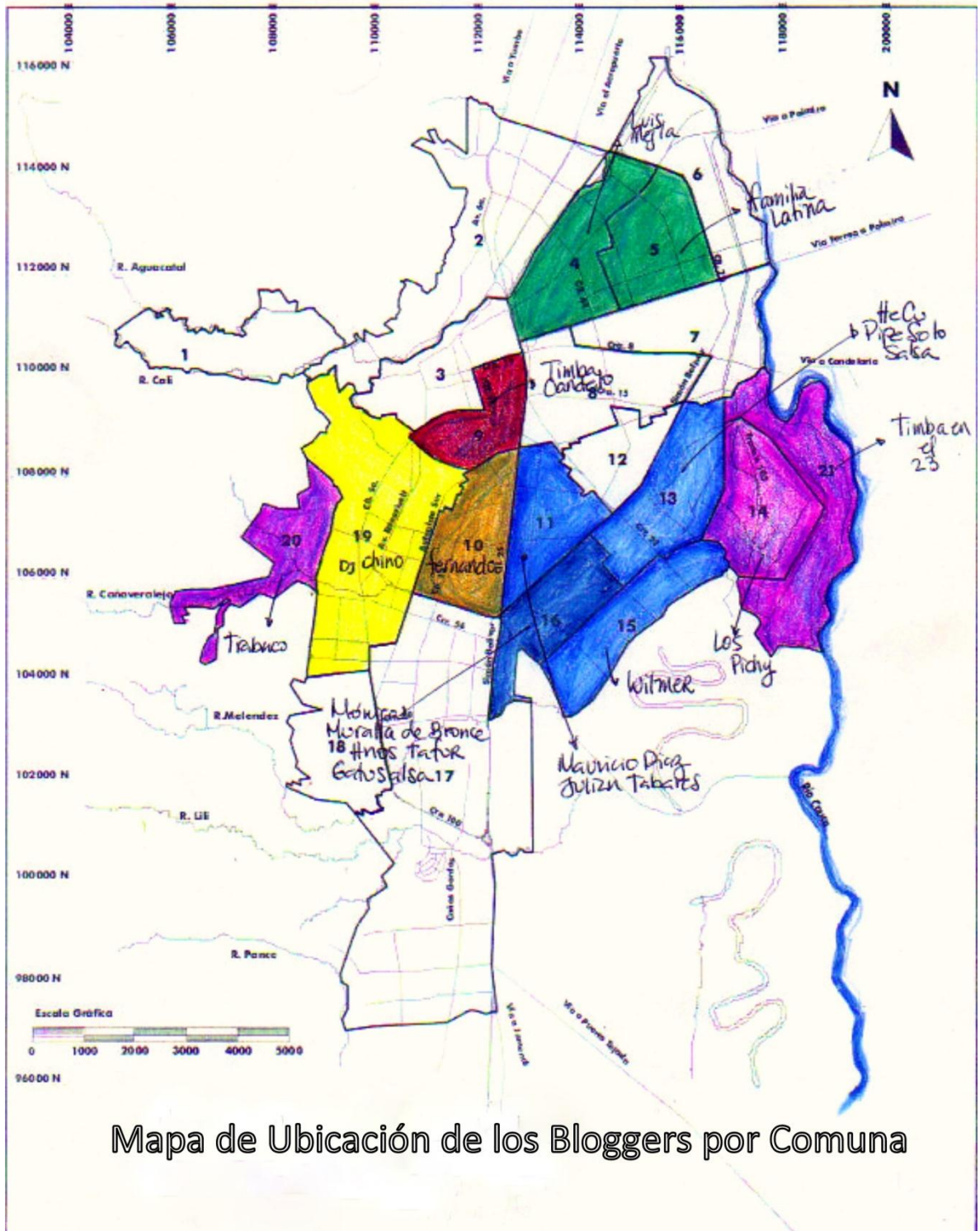
Finalmente, las comunas 20 y 21 (Siloé y Valle Grande) tienen un estrato moda igual a 1, ubicándose en márgenes opuestos de la ciudad: ladera, para el caso de Siloé, y al margen del río Cauca, en Valle Grande.²³

Los datos presentados nos hablan de un contexto “empírico” en el que pretendemos ilustrar cómo las condiciones socioeconómicas de existencia, se convierten en un derrotero para la autodenominación y para la definición del contexto en el que el oficio del coleccionista se inscribe, esto es, el barrio. La asociación entre un estrato “popular” o “bajo” con ciertas músicas, ritmos, golpes y sonos, y la importancia de la melodía y su contenido para pensar el transcurrir cotidiano de la vida del habitante barrial, serán narrados por los entrevistados a la luz de una reflexión que pasa directamente por el lugar geográfico en el que viven y el entorno que los rodea, si bien no se agota allí. Traemos a referencia la particularidad socioeconómica de cada una de las comunas para alimentar con los datos los relatos albergados sobre la concepción del barrio en el que se vive como

23 Toda la información consignada acerca de las comunas fue extraída del documento: Una Mirada Descriptiva a las Comunas de Cali, publicado en 2007 por el CIENFI, de la Universidad Icesi.
http://www.icesi.edu.co/cienfi/contenido/pdfs/una_mirada_descriptiva_a_las_comunas_de_cali%5B1%5D.pdf

–marginal-. El hecho de que el estrato moda más alto en la mayoría sea el 3, nos habla de ciertos lugares de la ciudad que deben ser pensados de acuerdo a las condiciones materiales que poseen, si bien el acceso a servicios públicos, educación o transporte, no nos pueden decir todo sobre las personas que los habitan. A pesar de la estrechez del concepto de lo socioeconómico, pensé prudente incluir una información oficial sobre la estratificación municipal para ilustrar las condiciones a las que los entrevistados se refieren como “populares” y su respectiva ubicación geográfica en Cali.

A continuación se presenta el mapa realizado para la ubicación de los bloggers:



Mapa de Ubicación de los Bloggers por Comuna

Si bien en párrafos anteriores hemos comentado sobre lo que significa un blog (bitácora virtual) y los usos frecuentes que se le dan al mismo, en este caso especificaremos una estructura general básica de lo que encontraremos en los –blogs- salseros para hacer énfasis en la diferencia sustancial que se da en estos espacios respecto de los usos –tradicionales- de blogs como bitácoras, diarios, o lugares de consignación textual.

Para la clasificación de los blogs, se procedió a hacer una base de datos que incluye todos los aspectos básicos de cada uno de los que se tuvieron en cuenta para este trabajo, y la construcción de dichas categorías llevó, a su vez, a que se desprendieran subcategorías de lo que diferenciadamente se encontraba en unos y otros.

La estructura encontrada en el blog salsero, se compone de:

- Un –logo- o imagen personalizada de acuerdo al nombre del blog y al pseudónimo del blogger,
- Una lista de post (publicaciones en línea) que se ordenan desde las más recientes a las más antiguas, un playlist o lista de reproducción, en donde los bloggers ponen a disposición del escucha o visitante de la página las canciones que consideran pertinentes para ambientar la temática de su página de acuerdo a los géneros que coleccionan, (Salsa No Comercial, Timba, Latin Jazz, Sones y Mambos “underground”, Salsa Independiente hecha en otras partes del mundo y no necesariamente en América Latina, o por Latinoamericanos, y producciones locales que no encuentran espacio en la radio comercial de la ciudad),
- Listas de sus “amigos” o suscriptores, generalmente diferenciadas por grupos temáticos (los del Barrio, los Que Son, entre otros).
- Las estadísticas que ofrecen las plataformas a las que están suscritos: número de visitas, media de visitas por año, por mes, por día, lugares desde los cuáles se frecuenta el blog, entre otros.
- Post o publicaciones, en donde lo que generalmente se hace es exponer un “nuevo” tema musical, o uno recién encontrado en la colección o en los sitios de descarga e intercambio de música online, la carátula de la producción, el artista, los instrumentistas y coristas, y la voz principal.
- Reseñas de tipo informativo sobre el artista o la banda que han decidido publicar, y otros sólo hacen la lista de las canciones que componen la producción musical que están citando en su blog. (Hay unos casos particulares en los que se da una producción casi literaria por parte del blog, en la que no sólo ambienta su –hallazgo- musical, sino que también habla sobre otras cosas, como los eventos independientes que se realizan, se opina sobre las iniciativas oficiales (conciertos, encuentros, Feria de Cali, etcétera), sobre la propia colectividad, o sobre el contexto general caleño.)

- Posibilidad de donar dinero a la página (donaciones y membresías)
- Links de descarga gratuita de música, fotos y videos, (tanto de artistas publicados como de reuniones, encuentros, eventos y fiestas),
- Links asociados (blogs, páginas musicales, emisoras en otras partes del mundo),
- Chat interactivo que permite a los bloggers la comunicación a través de ese espacio.

Así mismo, los aspectos básicos que se incluyeron en la base de datos encaminada a describir los blogs y reunir datos sobre su contenido, fueron:

- Nombre del blog y pseudónimo del blogger
- Género en el playlist
- Reseñas y Material Escrito
- Fotografías
- Cantidad de amigos/suscriptores
- Países visitantes del blog (externos a Colombia y discriminados continentalmente)
- Número de visitas (a la fecha en que la base de datos fue realizada)
- Antigüedad /Tiempo de Permanencia
- Actualizaciones por mes
- Videos (Personales, musicales/artistas, de eventos oficiales, de eventos independientes)
- Donaciones/Membresías
- Acceso y Conexión a otras plataformas virtuales (Facebook, Myspace, Twitter, Reverbnation)
- Chat interactivo
- Descargas de música gratuita

A continuación, se presentan una serie de tablas realizadas a partir de las categorías anteriores, en donde se consigna la información obtenida de forma *concreta* a partir de la exploración de los blogs para facilitar el conocimiento del material al que nos enfrentamos. Las reflexiones y análisis sobre la estructura virtual quedan entonces implícitas a lo largo del texto y se reflejarán en los resultados obtenidos a partir de las entrevistas realizadas y el trabajo de campo etnográfico.

| Nombre del Blog | Nombre del blogger | Género en playlist | | | | |
|--|--|---------------------|--------------|------------|----------------------|--------------------|
| | | Salsa independiente | Timba Cubana | Latin Jazz | Salsa no promocional | Otro |
| Solar Latin Club | DJ El Chino/ Felipe Valero | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Aca Libre | Wilmer Zambrano (Vanvancito) | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| El Killer de la Salsa | "AndréxCox" | sí | no | no | sí | no |
| Gonikus blog: música afrolatina en el barrio | Carlos Malagón y sus Amigos | sí | no | sí | sí | no |
| Fusión Salsa Magistral | DJ Mauricio Díaz | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Tamba Candelo | Jaime Candelo | sí | sí | no | sí | no |
| Salsoteca Muralla de Bronce | Carlos | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Salsa Son Timba | DJ Hecu's/ Héctor Cuba | sí | sí | sí | sí | son montuno/ mambo |
| Mulata Salsera | Mónica | sí | sí | no | sí | no |
| Salsa del Solar | Luis Gerardo Mejía | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Julian DJ Tabasalsa | Julián Tabares | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Salsa con los Pichy | Jackson Palacio | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Salsoteca el Trabuco | Jhonathan Jalbin | sí | sí | no | sí | no |
| Agozar latino | Fernando Cardona | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Familia Latina | La Familia Latina somos un grupo de Melomanos y Coleccionistas, este fue fundado en Cali el 26 de Agosto del año 2006. Nuestro fin es generar Cultura, aportar y mantener la identidad de nuestra ciudad y gente Caleña. | sí | sí | sí | sí | no |
| Defendiendo el Son | Pedro Cuero (Pepe Salsa) | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Salsa con Estilo: Los Tafur, del Barrio para el Barrio | Javier y Gonzalo Tafur | sí | sí | sí | sí | son montuno |
| Pipe Solo Salsa | Andrés Cortés | sí | sí | sí | sí | no |
| Salsa y Tumbao | Wilson Castillo | sí | sí | sí | sí | no |
| Klan Latinos | DJ Jhon Music | sí | sí | sí | sí | no |
| Timba en el 23 | DJ Jilmar Timba Cuba | sí | sí | sí | sí | son montuno |

| Nombre del Blog | Nombre del blogger | Reseñas | | | Fotografías | | | |
|--|--|--------------------------------------|---------------------------------------|---|-------------------------------|------------------------|---------------------------|----------------------|
| | | Alusiones a temas musicales grabados | Invitaciones a eventos independientes | Invitaciones a eventos oficiales | Carátulas de discos compactos | Fotografías personales | De eventos independientes | De eventos oficiales |
| Solar Latin Club | DJ El Chino/ Felipe Valero | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Aca Libre | Wilmer Zambrano (Vanvancito) | sí | sí | sí (alusión al imaginario Cali- Salsa, relación con los eventos de la SCT, naturalización de la relación entre la ciudad y la música. | sí | sí | sí | sí |
| El Killer de la Salsa | "AndréxCox" | sí | sí | no | sí | sí | no | no |
| Gonikus blog: música afrolatina en el barrio | Carlos Malagón y sus Amigos | sí (historia) | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Fusión Salsa Magistral | DJ Mauricio Díaz | sí | sí | sí (crítica social y reificación de "la labor del coleccionista") | sí | sí | sí | sí |
| Tamba Candelo | Jaime Candelo | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Salsoteca Muralla de Bronce | Carlos | sí | sí | sí | sí | sí | sí | sí |
| Salsa Son Timba | DJ Hecu's/ Héctor Cuba | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Mulata Salsera | Mónica | sí | sí | sí | sí | sí | no | no |
| Salsa del Solar | Luis Gerardo Mejía | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Julian DJ Tabasalsa | Julián Tabares | sí | sí | sí (imaginario ciudad-salsa) | sí | sí | sí | sí |
| Salsa con los Pichy | Jackson Palacio | sí | sí | sí (imaginario ciudad-salsa) | sí | sí | sí | no |
| Salsoteca el Trabuco | Jhonathan Jalbin | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| A gozar latino | Fernando Cardona | sí | sí | sí (crítica social y reificación de "la labor del coleccionista") | sí | sí | sí | sí |
| Familia Latina | La Familia Latina somos un grupo de Melomanos y Coleccionistas, este fue fundado en Cali el 26 de Agosto del año 2006. Nuestro fin es generar Cultura, aportar y mantener la identidad de nuestra ciudad y gente Caleña. | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Defendiendo el Son | Pedro Cuero (Pepe Salsa) | sí | sí | sí | sí | sí | sí | no |
| Salsa con Estilo: Los Tafur, del Barrio para el Barrio | Javier y Gonzalo Tafur | sí | sí | sí | sí | sí | sí | no |
| Pipe Solo Salsa | Andrés Cortés | sí | sí | no | sí | sí | sí | no |
| Salsa y Tumbao | Wilson Castillo | sí | sí | no | sí | sí | no | no |
| Klan Latinos | DJ Jhon Music | sí | sí | no | sí | no | no | no |
| Timba en el 23 | DJ Jilmar Timba Cuba | sí | sí | no | sí | no | sí | no |

| Nombre del Blog | Nombre del blogger | Cantidad de amigos/suscriptores | Países visitantes | | | | | Número de visitas | Antigüedad | Actualizaciones por mes |
|--|--|---------------------------------|--|--------------------------------|----------------|---|-----------|---|-----------------|-------------------------|
| | | | Europa | Asia/Oceanía | Norteamérica | Latinoamérica | África | | | |
| Solar Latin Club | DJ El Chino/ Felipe Valero | 2320 | España, Alemania, Francia, Bélgica, Suecia, Noruega, Italia, Turquía | Rusia, Japón, Australia, China | Estados Unidos | Colombia, Argentina, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, México | Sudáfrica | Al 25 de Enero de 2011: 421.711 Media mensual: 565 | 2008-2011 | de 5 a 10 |
| Aca Libre | Wilmer Zambrano (Vanvancito) | 742 | | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Argentina, Cuba, Puerto Rico | | Al 25 de Enero de 2011: 59.408 | no se explicita | de 5 a 10 |
| El Killer de la Salsa | "AndréxCox" | 914 | España, Finlandia, Suecia | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, Argentina, Ecuador | | Al 25 de Enero de 2011: 593 | 2008-2011 | de 2 a 5 |
| Gonikus blog: música afrolatina en el barrio | Carlos Malagón y sus Amigos | 80 | España, Suecia, Francia, Alemania | | Estados Unidos | Colombia, Perú, Argentina, Ecuador, Cuba | | A Enero 25 de 2011: 917 | 2005-2011 | de 2 a 5 |
| Fusión Salsa Magistral | DJ Mauricio Díaz | 129 | España, Francia, Alemania, Italia | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Puerto Rico | | A Enero 25 de 2011: 1611 | 2008-2011 | de 5 a 10 |
| Tamba Candelo | Jaime Candelo | no se explicita | Francia, España, Alemania, Italia, Suiza | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Perú, Ecuador | | A Enero 25 de 2011: 63.314 | 2008-2011 | de 2 a 5 |
| Salsoteca Muralla de Bronce | Carlos | no se explicita | | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, Ecuador | | A Enero 25 de 2011: 96468 | 2008-2011 | de 5 a 10 |
| Salsa Son Timba | DJ Hecu's/ Héctor Cuba | 1.128 | España, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Finlandia, Noruega | Australia | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Cuba, Puerto Rico, México, Perú, Ecuador | | A Enero 25 de 2011: 187.380 | no se explicita | de 5 a 10 |
| Mulata Salsera | Mónica | no se explicita | España | | Estados Unidos | Colombia, Argentina, Venezuela, México | | A Enero 27 de 2011: 14.760 | 2010-2011 | de 2 a 5 |
| Salsa del Solar | Luis Gerardo Mejía | no se explicita | España, Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia | | Estados Unidos | Colombia, Argentina, Venezuela, México, Perú, Ecuador | | A Enero 27 de 2011: 13.459 | 2010-2011 | de 2 a 5 |
| Julian DJ Tabasalsa | Julián Tabares | 1440 | | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Argentina, Perú, Ecuador | | no se explicita | no se explicita | de 2 a 5 |
| Salsa con los Pichy | Jackson Palacio | 135 | España | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, México, Perú, Ecuador | | A Enero 28 de 2011: 70.687 | no se explicita | de 2 a 5 |
| Salsoteca el Trabuco | Jhonathan Jalbin | 26 | España | Japón | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, México, Perú, Ecuador | | A Enero 28 de 2011: 46.555 | no se explicita | de 2 a 5 |
| A gozar I latino | Fernando Cardona | 537 | España | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, México, Perú, Ecuador | | A 28 de Enero de 2011: 130.232 | no se explicita | de 2 a 5 |
| Familia Latina | La Familia Latina somos un grupo de Melomanos y Coleccionistas, este fue fundado en Cali el 26 de Agosto del año 2006. Nuestro fin es generar Cultura, aportar y mantener la identidad de nuestra ciudad y gente Caleña. | 13 | España, Alemania, Francia | Japón | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Perú, Ecuador | | A 28 de Enero de 2011: 1.074 | 2010-2011 | de 2 a 5 |
| Defendiendo el Son | Pedro Cuero (Pepe Salsa) | 795 | España | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, México | | A 28 de Enero de 2011: 1957 | no se explicita | de 2 a 5 |
| Salsa con Estilo: Los Tafur, del Barrio para el Barrio | Javier y Gonzalo Tafur | 337 | España | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Ecuador | | A 28 de Enero de 2011: 12.098 | 2008-2011 | de 2 a 5 |
| Pipe Solo Salsa | Andrés Cortés | 130 | | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, México, Perú. | | A Enero 28 de 2010: 22.131 | no se explicita | de 2 a 5 |
| Salsa y Tumbao | Wilson Castillo | no se explicita | España, Alemania | | Estados Unidos | Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú. | | A Enero 30 de 2010: 9.957 | no se explicita | de 2 a 5 |
| Klan Latinos | DJ Jhon Music | 81 | España, Alemania | | Estados Unidos | Colombia, Perú, Argentina, Ecuador, Cuba | | A Enero 30 de 2010: 84.596 | 2008-2011 | de 2 a 5 |
| Timba en el 23 | DJ Jilmar Timba Cuba | no se explicita | | | | Colombia, Venezuela | | no se explicita | 2010-2011 | de 2 a 5 |

| Nombre del Blog | Nombre del blogger | Videos | | | | Donaciones Sí/No | Plataformas virtuales | | | Chat interactivo Sí/No | Descargas de música gratuita Sí/No | Locación |
|--|--|-------------------|-------------------------------|-----------------------------|----------------------------------|---------------------|-----------------------|---------|---------|---------------------------|---------------------------------------|-------------|
| | | Videos personales | Videos musicales/ Artistas | Videos de eventos oficiales | Videos de eventos independientes | | Facebook | Myspace | Twitter | | | |
| Solar Latin Club | DJ El Chino/ Felipe Valero | sí | sí | no | sí | Sí | sí | sí | sí | sí | sí | Cali |
| Aca Libre | Wilmer Zambrano (Vanvancito) | sí | sí | sí | sí | sí | sí | no | no | sí | no | Cali |
| El Killer de la Salsa | "AndrésCox" | no | sí | no | no | no | sí | sí | sí | sí | no | Cali-Madrid |
| Gonikus blog: música afrolatina en el barrio | Carlos Malagón y sus Amigos | sí | sí | no | no | no | no | no | no | no | sí | Cali |
| Fusión Salsa Magistral | DJ Mauricio Díaz | sí | sí | sí | sí | no | sí | no | no | sí | sí | Cali |
| Tamba Candelo | Jaime Candelo | no | sí | sí | sí | no | sí | no | no | sí | no | Cali |
| Salsoteca Muralla de Bronce | Carlos | sí | sí | sí | sí | no | no | no | no | sí | sí | Cali |
| Salsa Son Timba | DJ Hecu's/ Héctor Cuba | sí | sí | no | sí | sí | sí | sí | sí | sí | sí | Cali |
| Mulata Salsera | Mónica | no | sí | no | sí | no | sí | no | no | sí | no | Cali |
| Salsa del Solar | Luis Gerardo Mejía | si | no | no | si | no | si | no | no | si | si | Cali |
| Julian DJ Tabasalsa | Julián Tabares | no | sí | no | sí | no | sí | no | sí | sí | no | Cali |
| Salsa con los Pichy | Jackson Palacio | no | sí | no | sí | no | sí | no | no | sí | sí | Cali |
| Salsoteca el Trabuco | Jhonathan Jalbin | no | no | no | no | no | sí | sí | sí | sí | sí | |
| Agozar latino | Fernando Cardona | no | sí | no | no | no | sí | no | sí | sí | sí | Cali |
| Familia Latina | La Familia Latina somos un grupo de Melomanos y Coleccionistas, este fue fundado en Cali el 26 de Agosto del año 2006. Nuestro fin es generar Cultura, aportar y mantener la identidad de nuestra ciudad y gente Caleña. | no | no | no | no | no | no | no | no | sí | no | Cali |
| Defendiendo el Son | Pedro Cuero (Pepe Salsa) | no | sí | no | sí | no | sí | no | no | sí | no | Cali |
| Salsa con Estilo: Los Tafur, del Barrio para el Barrio | Javier y Gonzalo Tafur | no | sí | no | no | no | sí | no | no | sí | no | Cali |
| Pipe Solo Salsa | Andrés Cortés | no | sí | no | no | no | sí | no | no | sí | sí | Cali |
| Salsa y Tumbao | Wilson Castillo | no | sí | no | no | no | sí | no | no | sí | sí | Cali |
| Klan Latinos | DJ Jhon Music | no | no | no | no | no | no | no | no | sí | sí | Cali |
| Timba en el 23 | DJ Jilmar Timba Cuba | no | no | no | no | no | sí | no | no | sí | sí | Cali |

A partir de lo consignado en estas categorías, y de acuerdo a una selección que buscó fijarse en aspectos como mayor número de visitas, mayor cantidad de post, mayor cantidad de amigos y suscriptores, posibilidad de donación, producción de reseñas, descargas de música, tiempo de antigüedad y producciones discográficas propias, se decidió una metodología que permitiera un conocimiento general del grupo implicado, un recorrido por los lugares físicos (en donde ocurre el encuentro cara a cara que Thompson nos relata), una interacción virtual a través de las visitas a las páginas y el consumo de la música expuesta en los blogs, y una serie de entrevistas a profundidad con los que fueron identificados como los exponentes más activos de este movimiento de lo que algunos de los miembros del grupo llaman la Resistencia Salsera.

Así, el trabajo de campo incluyó de manera precisa los siguientes aspectos:

- Ocho entrevistas a profundidad
- 25 encuestas aplicadas (cuyo proceso implicó la construcción de un cuestionario, la aplicación del instrumento y el procesamiento y análisis de los datos)
- Observación Participante a través de un recorrido (permitido por la oportunidad de asistir a eventos programados por los bloggers) por 8 de los aproximadamente 21 lugares de encuentro de este grupo de coleccionistas
- Elaboración de 4 mapas en donde se busca explicitar: la localización de los bloggers (por comuna), la localización de los sitios de encuentro de dicho grupo (por comuna), la ubicación de los sitios planteados como “La Ruta de la Salsa” por la alcaldía municipal (por localización específica) y los sitios comúnmente llamados Tradicionales, encontrados a través de una pesquisa en la literatura caleña que habla de salsa, y en la producción académica local sobre este tema (exclusivamente Caicedo, Valverde y Ulloa)
- Interacción Virtual con los miembros entrevistados del grupo a partir de elementos metodológicos propios de una etnografía reformulada y repensada a partir de la virtualidad. (interacción a partir del chat, intercambio de música, conocimiento sobre eventos, colaboración con proyectos individuales de algunos bloggers, consumo de la música programada en la emisora virtual, etcétera).

Lo que se hará a continuación será –contar la historia- del trabajo de campo realizado, a partir de los siguientes ejes temáticos: en primer lugar, se intentará abordar desde las entrevistas hechas, la manera en la que estos sujetos llegaron al coleccionismo de música salsa y similares. Después se ilustrará a partir de los testimonios, qué fue lo que sucedió, o qué mutó en el coleccionismo de música en formato físico, que desembocó en abrirle la puerta a otros medios para la

colección, otro tipo de generaciones y de personas, modificando así la experiencia musical a partir de la digitalización y el uso de internet. Junto con esto se buscará dar cuenta de cómo cada uno de los entrevistados llegó a ser blogger y cómo las interacciones producidas virtualmente se relacionan con los lugares de socialización cara a cara que suelen frecuentar y que serán cartográficamente inscritos aquí (se buscará indicar si la virtualidad determina o no la existencia del espacio físico). Finalmente, todas las historias relatadas nos llevarán a pensar de qué forma estas nuevas prácticas alrededor del coleccionismo musical, se relacionan con la existencia de una tradición salsera en Cali, si la permiten, la fecundan y la alientan a existir, a partir de reflexiones sobre el carácter –popular– de esta música y sobre las transformaciones mediáticas del coleccionismo.

“Salseros somos Bloggers”-La llegada de la Salsa al Solar: historias de cómo se llegó al coleccionismo.-

Los bloggers tenidos en cuenta para entrevistar pertenecen a un grupo en donde, sólo a excepción de un miembro, su actividad musical es al mismo tiempo su trabajo, lo que les genera las posibilidades de subsistencia económica. Ser djs, vender música en compilados, programar eventos, recibir donaciones y su página, tener programas de radio y demás, son la forma en la que, a la vez que coleccionan y difunden la música, pueden ganarse la vida con ella. Lo primero que me interesó saber, para establecer una cronología de la actividad y vincular o desvincular su existencia de las generaciones anteriores de coleccionistas, fue la explicación biográfica de cómo habían llegado al coleccionismo musical y a través de qué figuras, fueran estas familiares o no.

A continuación, abordaremos los testimonios de Fernando Cardona²⁴, Mauricio Díaz²⁵ y Wilmer Zambrano²⁶, como los ejemplos de una generación –intermedia– entre los coleccionistas anteriores y el grupo de jóvenes que se adscribe a los blogs como plataformas que posibilitan su colección, que a pesar de reconocer en Gary Domínguez a un importante referente en su decisión de convertirse en coleccionistas, recurren a los mecanismos virtuales para realizar esta actividad.

Entre los tres entrevistados existe un vínculo común, que encontraremos a lo largo de todas las entrevistas sin importar el rango generacional: un discurso alrededor del Barrio como institución social en la ciudad.

24 www.agozarlatino.tk

25 www.salsamagistral.blogspot.com

26 www.acalibre.blogspot.com

La explicación barrial sobre el contexto en el que se inscribe el coleccionismo para estas personas, resulta de gran importancia para comprender, a su vez, las razones de la escogencia de la salsa como epicentro de la colección. En el caso de Wilmer Zambrano, encontramos que:

“...yo soy pues, hijo del barrio, como digo en mis programas, crecí en unión de vivienda popular, Mariano Ramos se llama el barrio, eran unas casas, yo digo que es como una invasión, pero después se legalizó, las casas se vendieron como una urbanización, se organizó todo... y digamos el barrio, la urbanización, tiene vías urbanas, es muy ordenado, tiene las vías muy ordenadas, tiene un parque muy grande; obviamente por ser el barrio un estrato bajo, estratos 1, 2 y 3...hay mucha violencia, mucha inseguridad, pero igual también hay muchas oportunidades, uno se las busca sus oportunidades. Cuando uno crece, siempre es su entorno lo que lo influenció, y el entorno mío siempre fue la rumba, había mucha gente negra, y todo eso está en su cultura de salsa, su cultura del tambor, su cultura de la campana, y eso fue lo que empezó a moverme. Digamos, inicialmente yo no era muy de la calle, oía mucho radio, pero oía mucha música americana, música negra americana, pero igual la calle lo llama a uno, y la calle le muestra un sabor, una cosa que es muy atrayente, y por eso llego yo a la calle, por la atracción que tiene la calle y el sabor que tiene la salsa.”

La asociación entre la calle del barrio y la salsa se presenta en el discurso de Wilmer, tanto en su testimonio como en su blog, como uno de los principales ejes explicativos (y naturalizados) del porqué se llega a la salsa, cómo se hace y cómo se permanece en ella. Wilmer nos relata una infancia y adolescencias ambientadas en la comuna 15 de Cali, en donde las condiciones de existencia permitidas por viviendas de invasión, y lo que él mismo denomina –violencia e inseguridad- permean su experiencia barrial y lo conducen a un –sabor callejero- asociado con la salsa. Entre la diversa literatura escrita sobre esta música como género musical y como hecho social, encontramos una potente alusión a lo barrial, tanto desde la historia de vida de sus intérpretes, como desde las propias líricas, que aluden a unas ciertas condiciones de vida de la Latinoamérica de los años 60's y 70's (y, por supuesto, de años posteriores) y de los inmigrantes latinos en Nueva York, en donde no sólo se –denuncian- los atropellos, las miserias y la discriminación, sino que también se abre paso a extrañar el –solar-, las “negritas lindas”, y todos los elementos que hacen referencia al nacionalismo del migrante. Se puede percibir, también, en su discurso, una clara alusión a la africanidad relacionada con su barrio y con el –sabor-, la “gente negra y su cultura de la salsa”, en donde lo rítmico y cadencioso está pensado y esencializado a través de un orden racial en donde sobre lo –negro- radican la experiencia de la calle y el sabor.

Si bien la explicación que Wilmer nos otorga de su –salida- a la calle ambienta el contexto en el que su coleccionismo se inscribe, nos deja entrever, a la vez, cómo la música está contenida en esa experiencia primaria del barrio en el que se crece. La llegada al coleccionismo, en el caso de este entrevistado y según su relato, está escenificada en la asistencia a rumbas callejeras y en la curiosidad sobre la música, que incidió en su deseo de comprar la música, profundizar en ella, y empezarla a atesorar.

“Siempre la influencia ha sido la música, siempre cuando iba yo a ciertos sitios, concretamente en la universidad, o el instituto, siempre buscábamos el grupito, y armábamos lo viernes la salida a rumbear; pero digamos durante todo ese tiempo yo era muy espectador, no era como un actor principal en la parte de la rumba. A veces colocaba música en rumbas, yo tenía mis discos, yo compraba mis discos, nunca tenía dónde ponerlos, yo los compraba simplemente porque en mi casa no teníamos tornamesa; pero yo sabía qué música había, y cuando había rumba yo los llevaba; pero durante la época de los 20 a los 30 yo era más que todo el espectador, porque no con el estudio no queda tiempo para dedicarle a otra cosa. Yo ya tenía mis inquietudes de poder hablar de salsa, de poder ver la salsa desde otra óptica, y contar más o menos las vivencias del barrio, pero lo que yo quería hacer no era tan sencillo, era como montar un periódico, un programita de radio, alguna cosa...eso es complejo porque necesita dinero, y eso es lo que menos hay en el barrio, y resulta que todas las inquietudes que uno ha tenido, las ha tenido alguien en el barrio, habían esas inquietudes pero no había forma de poder cristalizarlas.”

Cuando Wilmer habla de participar como espectador, nos describe de manera tangencial algunas de las formas en las que opera el tipo de coleccionismo que antecedió al virtual: un exacerbado círculo de selectividad y exclusividad. En tiempos en los que el acceso a la música estaba mediado por la posesión física de un Lp o un cd, y en donde la salsa, ritmos antillanos y afrocaribes que se coleccionaban no eran precisamente aquellos que se podían encontrar comercialmente, el círculo en el que se inscribía la práctica del coleccionismo era sugerentemente reducido. Las opciones estaban ejemplificadas, como en una cita que anteriormente se hizo en el caso de Wilmer, en el –conocer- a los melómanos o en ir a sitios como la Taberna Latina, en donde se podía consumir la música de colección a través de las audiciones. El coleccionismo de este caso particular está expuesto mediante dos ejemplos básicos del entrevistado: el interés personal por la música y el irla adquiriendo (a pesar de no poseer en casa un aparato reproductor) y las “inquietudes difíciles de cristalizar”, presentes en él y en otras personas del “Barrio”, alrededor de la música. A través de la entrevista se adivinan ciertos parámetros bajo los cuales la idea del Barrio es construida. En casi todos los casos, el adjetivo –popular- sale a la luz como un punto de definición del lugar y de sus habitantes, y además se le asocia con condiciones precisas: lugares de

vivienda estratificados generalmente entre 1 y 3, asistencia a colegios públicos y vecindades en donde la “africanidad” está ejemplificada en las familias afrocolombianas que residen en el sector. Pareciera, a lo largo de todos los relatos, que existiera una asociación directa entre pertenecer a una cierta “clase” social (pensada de manera radical a partir de marcadores socioeconómicos y étnicos), convivir o hacer parte de un presupuesto grupo étnico, y encontrar cabida y representación en ciertos tipos de música, en este caso, la salsa. Aunque Canclini²⁷ nos dirá que lo popular no puede ser esencializado y circunscrito a un – lugar- en el mundo, la enunciación de la salsa como música popular se hace desde unas características aparentemente inamovibles que van desde la posesión económica hasta la naturalización de cierto tipo de “virtudes” o estereotipos nombradas como la “negritud” el –ritmo- y el –sabor-.

Si bien los mecanismos de acceso y permanencia en un grupo de coleccionistas de formato físico es algo que excede los alcances de este trabajo, con base en los testimonios recogidos se puede inferir que la pertenencia a estos círculos era y es supremamente complicada, no sólo por la posesión de música que implicaba tener (a manera de status), sino también por la erudición que se exigía respecto de lo que se coleccionaba. Estas inquietudes vendrán manifestándose como las formas en que –otro tipo- de coleccionismo se hace posible, es decir, a partir de la digitalización de la música y los cambios en la experiencia a través de lo virtual.

En el caso de Fernando Cardona, tenemos que el germen del coleccionismo, parte directamente de la herencia familiar alrededor de la música:

“Soy coleccionista porque vengo de una familia de coleccionistas, mi papá y otro miembro de la familia, las fiestas de familia tenían mucho que ver con eso, yo disfrutaba mucho con toda la colección, y con saber detalles, el tipo de pasta, las grabaciones, y el cuidado de los discos, todo eso lo aprendí desde la infancia. Cuando empecé a poner música tenía 8 años, en las fiestas de familia que terminaban en unas tertulias bastante interesantes, y el que les ponía la música era yo, había más personas pero el coleccionista confió en mí, porque yo era muy cuidadoso con los discos, por eso fue que tuve la oportunidad de tener la música de primera mano. El primer disco lo compré ya cuando tenía 17 años, cuando la salsa me volvió a interesar, la raíz.”

Cuando se hace alusión a una práctica heredada por los miembros de la familia, en el caso de los entrevistados se alude a unos antecedentes musicales que abarcan, especialmente, la música antillana, tan popular en Cali, junto con el bolero, antes de comenzaran a comercializarse otro tipo de ritmos. El de Fernando

27 Ver Canclini: (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.

es el caso de un coleccionista que se forja a través de la relación con un antecesor directo, también dueño de una colección, en donde se representa la importancia del objeto valioso para la época. En su testimonio, Fernando relata en qué consisten las diversas técnicas de limpieza de los LP (con leche, con hielo) y de cómo la persona que poseía la colección, confió en él desde esa edad temprana por su comportamiento –meticuloso- e interesado en el conocimiento sobre la música. En términos generales, las definiciones de Melómano y de Coleccionista nos hablan de personas con un profundo interés y conocimiento sobre la música, sin embargo, es precisamente la posesión y el atesoramiento del objeto (ya veremos esto cómo cambia con el formato digital), y el conocimiento del mismo, lo que los diferencia. El hecho de que en este y otros casos se considere que el coleccionismo es una suerte de práctica que hereda de una generación a otra, nos hace visualizar su permanencia en el tiempo a partir de dos posibilidades: la primera, nos expresa lo que Williams²⁸ llama una tradición *selectiva*, en donde en ciertos contextos se trae al presente un pasado preconfigurado que le da sentido a la acción. Los coleccionistas entrevistados que conocieron lugares de socialización en su juventud, o que tenían en casa pequeñas o grandes colecciones de música pertenecientes a sus familias, utilizan un sistema anecdótico para –llenar de sentido- y explicar su práctica a los demás, en el que un pasado selectivo generalmente poblado de ritmos antillanos o afrocaribes anteriores a la salsa, es el germen de su coleccionismo actual y de su –amor- por la música. Sin el poder de la anécdota, en algunos casos, no se alcanza a concebir el nivel de transferencia entre unos y otros que explique por qué razón particular es este tipo de música y no otro el que se decide coleccionar.

De la mano con Thompson²⁹ nos encontramos que la herencia de la práctica se corresponde con un –uso hermenéutico- de la tradición, en donde ciertas asociaciones y sentidos históricos (como la relación explicativa entre Cali y la Salsa) se asumen en la conducta cotidiana (reflejadas en la colección musical) y se transmiten generacionalmente. Asumido como un vínculo indisociable, la relación entre música y ciudad da cabida a una serie de acciones y procesos que define sociabilidades, espacios de integración, arquetipos y estereotipos para leer sujetos y mundos. La unión naturalizada entre el Barrio, la Africanidad, la Música y el Goce como ejes temáticos, dan cuenta de cómo una tradición musical, que habla de algo mucho más extenso que la música en sí misma, se teje alrededor de la herencia de ciertos oficios (melómano, coleccionista, bailarín), o de la constatación de la idea de que la salsa constituye algo que, en Cali, le permite a ciertos sujetos construir su vida e interpretar el mundo en el que la inscriben.

28 Ver Williams: (1977) *Marxismo y Literatura*

29 Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación.*

El contexto barrial de la fiesta de familia, también se destaca en este caso particular. (Fernando). Las denominadas “tertulias” tenían lugar no sólo con miembros exclusivamente familiares, sino también con personas cercanas, vecinos, que se reunían a conversar y/o bailar, y que amenizaban sus reuniones con la colección o el conocimiento musical de alguno de los presentes.

Tanto Fernando como Wilmer y, como veremos después, Mauricio (20, 39 y 37 años respectivamente), pertenecen a lo que el primero llama una –generación intermedia- que tuvo la oportunidad de asistir a la Taberna Latina, y que piensa a Gary Domínguez como un exponente vital del coleccionismo en Cali y de la difusión de salsa en la ciudad, sin ser el único. Al respecto, Fernando anota:

“Wilmer y yo tenemos orígenes muy parecidos, fuimos habitantes de la Taberna Latina, radioescuchas del programa de Gary, y crecimos con la idiosincrasia de lo que era una audición salsera. Entendíamos que la salsa no era solo una expresión de alegría y júbilo sino también una corriente cultural que tiene también sus propias facetas, hay una cantidad de actores alrededor que confluyen en lo mismo: desde el escritor hasta el bailarín, desde allí entendemos lo que es la salsa, para nosotros que somos la generación intermedia, Gary representa una persona muy importante sin ser la única.”

En ambos entrevistados encontramos de manera recurrente, lo que Fernando llama –idiosincrasia- o el simbolismo que encierra una audición al estilo de la Taberna Latina. Pensar esta última como una especie de –escuela-, permite dimensionar sus alcances en términos de la impronta que dejó en sus visitantes asiduos. El profundizar en la trayectoria de un artista o agrupación, el sacar a la luz sus canciones más desconocidas (pero igualmente valiosas) y el recordar aquellas vivencias como generadoras de una –corriente cultural- (es decir, un sentido de la música que trasciende la mera melodía y transforma la experiencia del escucha y del coleccionista en algo más) que habla de la ciudad, de sus –tradiciones- y de la vida urbana, nos habla de un grado de erudición y apego hacia la música propios de quienes ven en ella algo más que lo evidente.

Resulta claro que para una persona como Wilmer o como Fernando, una cierta canción de salsa, una orquesta o el particular tono de voz de un cantante, representa mucho más que sólo una experiencia auditiva, o un ejercicio memográfico: son instancias que les hablan de la relación entre música y crianza, que dice cosas sobre los –sonidos del barrio-, que les habla de sus historias de vida, del momento en que por un amigo, un padre o un tío, se iniciaron en el coleccionismo musical por algo mucho más grande que el deseo de posesión sobre la música, algo que excede a todas luces ese único propósito: la tradición. Estamos pensando la salsa como un punto de unión entre el tiempo, el espacio, y los sujetos, una música que nos habla del transcurrir en la ciudad, de los imaginarios que se crean alrededor suyo, de los proyectos que se emprenden y de

cómo la –selectividad- de su carácter permea prácticas y comprensiones de la realidad.

El caso de Mauricio Díaz es, a su vez, bastante similar al de Wilmer y Fernando, aunque con ciertos matices diferenciadores que se explicitarán más adelante.

Como los dos anteriores, Mauricio reconoce en su contexto barrial y familiar, lo que explica como los inicios de su interés en el coleccionismo:

“El barrio de cierta forma ha influido, es un barrio popular...desde mi adolescencia en el gusto por la salsa. A mis padres les gustaba mucho la música antillana, y dejaron la semilla en mí del gusto por la música. Desde los 15 años comencé a comprar mi propia música, mis papás precisamente no eran coleccionistas, pero tenían como los LP del momento, una pequeña colección.

Gary Domínguez ha sido una persona fundamental en ir cimentando los gustos por la música, para mí es uno de los más importantes coleccionistas de Cali, asistí a la Taberna y a sus audiciones, aunque no es el único, para mí si es el más importante en la ciudad. Y desde muy temprana edad yo empecé a adquirir mi propia música, en LP, ahora en mi estudio tengo 1.500 LP que son mi colección.”

Como en el caso de Wilmer, encontramos una alusión a lo –popular- asociada con la música de forma causal, en donde esto, junto con el gusto musical particular del ambiente familiar (música Antillana), hace las veces de justificación de la iniciativa del coleccionismo como práctica. Para efectos de este trabajo y a partir de las entrevistas realizadas, tenemos una asociación y definición directa de la salsa como música popular, y de la categoría de lo popular pensada dentro de nociones de clase socioeconómica y pertenencia étnica, entre otras. El uso teórico del concepto de lo popular problematizado en Canclini³⁰ nos muestra otro tipo de concepciones en las que lo “esencialmente folclorizado” adquiere dimensiones mediáticas (otro sentido de lo popular) a partir de la inserción de las –formas tradicionales de la cultura- en el capitalismo, lo que sería un eje de discusión a partir de la transformación del coleccionismo físico al digital y en línea. Las formas en las que lo popular se asume, aunque pensadas desde la historia particular de cada sujeto entrevistado, nos hablan de un sentido expresamente relacionado con el –sí mismo- (mi historia, la de mis padres, mis amigos) y contextualizado en las sociabilidades sucedidas en la ciudad. Aunque no podamos pensar la salsa como un relato común e indiferenciado entre unos y otros (y en esa posible diferenciación encontraríamos otro uso de lo –popular- como sutura entre condiciones distintas y sujetos antagónicos, según Hall³¹), sí encontramos

30 Ver Canclini : (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.

31 Ver Hall: (1985) *Popular Culture as a factor of intercultural understanding: the case of Reggae*.

elementos comunes que se materializan en las metáforas barriales de una historia personal pero compartida.

De nuevo, se reifica la figura de Gary Domínguez como un referente infalible dentro del panorama musical de la ciudad, a la vez que volvemos a encontrar las figuras de la Taberna Latina y de las audiciones, como escenarios particularmente importantes en la vida de un coleccionista que haya sido parte de esa generación. En Mauricio hay un particular deseo por la acumulación objetual (1.500 LP), hecho que podemos relacionar con las antiguas prácticas de colección en formato enteramente físico, aunque en este caso, ya que estamos hablando de un blogger, ambos tipos de colección se funden y permiten que, si bien el apego por la colección física se mantiene, no es excluyente con la posesión y el intercambio de música en formato digital.

Las personas que hacen parte de la descripción anterior, corresponden a un grupo generacional, como bien lo decían Fernando y Wilmer, intermedio, en donde se conservan las anécdotas y vivencias propias de los –tradicionales- lugares de encuentro de los coleccionistas y melómanos pertenecientes a generaciones anteriores. Wilmer añade que La Latina, como caso arquetípico, fue una –escuela- que devino en muchos alumnos que hoy en día también se dedican, si no al coleccionismo de música, a su difusión, o a trabajar en sitios nocturnos especializados en el género salsero. Tal es el caso de Richard Yory, asistente a la Taberna Latina y fundador de Tiempo Libre, uno de los sitios salseros más reconocidos de la ciudad, que después de desaparecer por unos años, retornó hacia finales de esta década. Se le suma Osman Arias, el actual dj de Zaperoco, una de las discotecas más visitadas de la ciudad, con una temática casi exclusivamente salsera, y que se incluye, por lo demás, en la Ruta de la Salsa, identificada y planteada por la alcaldía municipal.

Sin embargo, aunque los tres ejemplos anteriores corresponden a coleccionistas que ejercen su práctica desde la virtualidad, su experiencia de disocia de otras que también componen el grupo de estudio. Hablo del caso de Julián Tabares, Héctor Ordóñez y Felipe Valero, conocidos como Julián Dj Tabasalsa32, Dj HeCu y Dj El Chino, respectivamente. Estos tres personajes representan a un –subgrupo- un nicho que se diferencia de sus compañeros bloggers citados anteriormente, a nivel generacional, experiencial, y en sus preferencias en cuanto a la colección y sus formatos. Una de las diferencias más significativas radica en lo que expusimos antes para el caso de Fernando, Mauricio y Wilmer: el cómo se llegó al coleccionismo.

A causa de su edad, ni Héctor ni Julián ni Felipe pudieron haber asistido a la Taberna Latina, y aunque conocen a Gary Domínguez y demás coleccionistas anteriores, la relación que asumen hacia ellos no concuerda con una visión paternal ni hereditaria de su oficio. Sin embargo, alrededor de la explicación de cómo se llegó a coleccionar música, las versiones son relativamente similares. Julián Tabares nos relata una historia en donde combina la experiencia barrial de la música y la asociación de la misma a la “africanidad” caleña.

“La salsa ha entrado a mí por el entorno en el que he vivido. Yo vivo en un barrio popular llamado La Primavera, y, digámoslo así, siempre he estado rodeado de negritos. En esos barrios en cada cuadra hay dos, tres familias negritas que tienen sus equipos de sonido grandes, y desde que tengo 7 u 8 años empecé a escucharlos a ellos que ponían sus LPS, aunque en esa época se escuchaba mucho lo que era la alcoba, y algo de los 70 y los 80.”

El vínculo inmediato entre el barrio “popular” (en personas en las que lo popular se encarna como un lugar en el mundo con ciertas condiciones sociales específicas, en donde la condición de lo popular es precisamente el –uso- que se le da, y no la presunta –esencia- que tiene, parafraseando a Canclini³³) y la alusión a las “familias negritas”, nos dejan entrever un contexto en el que la definición y noción de lo barrial está inmediatamente atravesada por marcadores étnicos y de clase. Las formas tradiciones de consumo y ritualización de la música, están expresadas en el caso de Julián como ejemplos que muchas veces oímos, si transitamos por esta ciudad: los equipos de sonido “grandes” la –bulla- callejera y los parlantes o altavoces de tamaño gigante que ambientan la rumba en ciertos lugares de Cali. Podemos adivinar, para este caso, un aprendizaje del coleccionismo radicalmente mediado por el contexto, permitido por él, en donde Julián se forja desde el comienzo, a partir de la compra y búsqueda de música. Un hecho interesante lo encontramos en el hecho de que Mauricio Díaz, uno de los bloggers mencionados anteriormente y residente del barrio La Primavera, al igual que Julián, hace las veces de su profesor en el colegio en donde este último cursó su primaria y bachillerato, aunque la relación entre ambos en términos de intercambio musical, solo se cimentará hasta años después de haberse conocido.

Julián, al ser preguntado por la definición de su propio coleccionismo, nos ilumina con reflexiones sobre lo que –es- ser un coleccionista, y lo que definitivamente no cabe en esa palabra. Si bien la mayor parte de su actividad es virtual, Julián es un defensor acérrimo de la idea de que el coleccionista no puede ser quien tenga de manera exclusiva música en formato digital:

33 Ver Canclini : (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.

“La forma de ver un coleccionista, y el te dice, yo colecciono salsa, y te dice: venga la muestro mi computador. Un coleccionista no es el que tiene 50 mil trabajos en un computador, eso es alguien al que le gusta la salsa, le apasiona y tiene sus trabajos, pero un coleccionista es el que tiene el LP, o el cd original, sus carátulas, algunas, y las quiere hojear, y saber quién está ahí, quiénes lo hicieron, qué trabajo es...y esas cosas. Yo soy coleccionista, yo tengo mis formatos originales. El melómano es el que sabe de la música, todo, así no tenga la música en formato físico.”

El establecimiento, como vemos, de una diferencia tajante entre coleccionismo y melomanía, se percibe en Julián de manera interesante puesto que llama la atención la defensa de la originalidad y la erudición (características propias de un coleccionismo anterior), en últimas, la tradición, aún cuando esta coexiste con el atesoramiento sistemático de formatos digitales, y aún cuando la existencia de su blog se debe enteramente a ellos. El coleccionismo de algunos bloggers implica, también, una posesión del objeto físico, aunque la cantidad y el apego por los mismos varíe en cada caso. El de Mauricio Díaz es un ejemplo en el que su introducción al coleccionismo permitió una acumulación material de LP, y aunque Julián no vivió el mismo proceso, reifica la posesión de la originalidad de ciertas producciones que tal vez –perderían su valor- o dejarían de ser lo mismo si sólo se tuvieran en un formato digitalizado. Como se enunció antes, para el caso particular de Mauricio y, también en Fernando, tenemos una doble visión de la tradición, en donde lo hermenéutico y hereditario expuesto por Thompson, sólo puede existir en el contexto de un pasado preconfigurado y altamente selectivo en el que la salsa y ritmos afines resultan ser imprescindibles para pensar algunas formas de la vida local.

El caso de Héctor Ordóñez es diferente al de Julián. Si bien alude a un contexto de crianza y barrio para definir su apego a la música, sus definiciones sobre el coleccionismo son más laxas respecto a la posesión de la música en formato físico, pero se mantienen muy similares a las de Julián respecto de el nivel de erudición que caracteriza a un coleccionista, y lo diferencia de un aficionado a la salsa.

“Me empecé a interesar por la salsa a partir de los 11 años, a través de la cultura del barrio, la rumba callejera, y por unos vecinos de la casa que ponían mucha música de Fania y Sonora Ponceña. (...)Primero coleccioné con cassettes, grababa del LP al cassette, después comencé a comprar LPS, tengo una colección pequeña, y luego a Cds y formato digital. Aunque lo importante del coleccionista no es tanto lo que tenga físicamente, sino que lo que tenga lo sepa, y lo estudie.”

Héctor nos ambienta una atmósfera en la que la niñez está marcada por la “cultura del barrio” y la rumba callejera, con músicas específicamente salseras, como la

Fania y la Sonora Ponceña, dos de las orquestas más grandes de este género. De 25 años, Héctor nos cuenta cómo es el recorrido de su colección en lo que se refiere a los cambios progresivos de medios en los que consigue la música, pasando del LP al cassette, llegando a los Cds y finalmente al formato digital, con lo que alimenta su página web. Para el caso de su sitio virtual, salsasontimbacali.com, Héctor ha trascendido la frontera del blog para convertirlo en punto com, sin dejar de utilizar la plataforma bloggera, en donde el internauta ya no se topa con una página de difícil navegación, como es el caso de Dj El Chino, en donde el número de publicaciones, reseñas y material audiovisual es tal, que se dificulta visitar su espacio, sino con algo muy similar a cualquier página instalada en un dominio profesional. Para el caso de los bloggers y su diferenciación interna en términos generacionales, un autor como Escobar34 nos dará luces para comprender cómo, aunque en sí y a través de sus actividades los sujetos de este trabajo representen una comunidad, dicha noción tiene que ser repensada a partir de la interacción virtual. En muchas ocasiones, los coleccionistas virtuales primero entablaron una relación en internet antes que en espacios físicos, y gran parte del intercambio de música, la programación de eventos, la emergencia de opiniones y la cotidianidad del grupo, suceden en línea. Aquí, la comunidad no está delimitada de manera única y esencial por un territorio físico, sino que se desterritorializa y se vuelve a territorializar en la web 2.0.

El blog de Héctor refleja su formación profesional (técnico en sistemas), y permite que tanto los contenidos escritos, como la música a la que se refiere, estén programados para una visita continua y sin contratiempos, facilitando el consumo.

Refiriéndose al coleccionismo y sus definiciones, Héctor nos hace notar que, para él, lo que es emblemático en alguien que colecciona música es el conocimiento que tiene sobre ella, el grado de erudición que posea, independiente del formato en el que mantenga su colección, posición disímil de la que analizábamos anteriormente en Julián, en donde lo objetual prevalece sobre las propiedades intrínsecas de aquello que contiene a las grabaciones musicales. Aunque en la actualidad Héctor y su nicho virtual, SalsaSonTimba tienen relación con los coleccionistas de formato exclusivamente físico, al ser interrogado por su identificación de cierto tipo de “mentores” de su labor, responde:

“Yo tenía relación con Juancho, y Mauricio, aunque ellos no entran en ese grupo. Ya luego en asistir a los eventos me los he encontrado, y a veces se interesan en ver los blogs, pero hay otros que son muy cerrados, que es sólo LP y sólo Fania o cosas viejas y nada más. Con los coleccionistas viejos hay mucha envidia, porque si yo coloco un disco, escondo la carátula para que nadie la vea, o digo un nombre que no es para que nadie sepa qué puse, ni qué tengo, en cambio

34 Ver Escobar: (2005) *Bienvenidos a Cyberia: Notas para una antropología de la cibercultura*.

nosotros no somos así, nuestras audiciones son diferentes, verdaderamente son audiciones libres.”

Juancho, identificado a través de las entrevistas bajo el pseudónimo de Juancho Producciones, es un dj y vendedor de música cuyo local en el Centro Comercial Plaza de Caicedo constituye un sitio vital para la consecución de música no-comercial y de colección. Héctor identifica a Juancho y a Mauricio como figuras claves en su quehacer como coleccionista, aunque después argumentará que antes de decidirse a ser blogger, aunque no tuvo una inspiración externa, ya había oído hablar de Dj El Chino.

Su opinión alrededor de las diferencias en cuanto a las –verdaderas- audiciones libres, nos deja ver algo que ya se había planteado con anterioridad: el profundo recelo con que los coleccionistas anteriores atesoran su música, la dificultad que representa entrar en su círculo, y la exclusividad y el estatus ritual que garantizan la erudición sobre la música, diferente de la forma en que las audiciones de los –nuevos- coleccionistas transcurren.

Uno de los puntos más álgidos y que crea la mayor brecha entre unos y otros (virtuales y no), está especificado en lo que el entrevistado relata refiriéndose a que hay unos coleccionistas que sí se interesan en conocer los blogs, mientras que otros son muy “cerrados”, y sólo quieren saber de colecciones en LP o producciones de la Fania All Stars y “cosas viejas”. Una de las frases más interesantes del trabajo de campo, producida por Felipe Valero, fue:

“Lo que me molesta de los viejos coleccionistas es que si un músico no nació hace 40 años entonces su música no vale. Eso es pereza mental, es no querer saber nada más, tener mamera de ponerse a buscar cosas nuevas. Nosotros creemos, yo creo, que la salsa no ha muerto, y que se hace todos los días y desde diferentes lugares, y ese es el propósito, aunque no sólo con la salsa, de mi página, demostrar que la música está vigente porque se sigue haciendo.”

Descubrir la novedad, pensar el oficio a partir de aceptar el hecho de que la palabra colección no está unívocamente asociada con lo antiguo, constituye para efectos de este trabajo, el –lugar- de la tradición, la quintaesencia en donde se reinventa, se reajusta a las posibilidades que los nuevos medios le permiten, que, como bien dice Thompson³⁵, están lejos de acabar con ella, sencillamente la traen a nuestro tiempo y la envisten de otro carácter.

El caso especial de Felipe Valero o Dj El Chino, es el de una persona que no se piensa como un coleccionista, sino como un difusor de música. Estudiante de

³⁵ Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación.*

bachillerato de un colegio privado y de pregrado incompleto en la Universidad Icesi de Cali, y en Alemania hacia finales de la década del 90, su origen es muy distinto al de los demás bloggers. En el discurso de Felipe no encontramos una alusión barrial a la negritud, o a lo popular vinculado de manera indistinta a una cierta clase social. De hecho, al preguntársele por el tema del Barrio como institución o imaginario social recurrente entre los bloggers, Felipe no supo qué contestar, la pregunta para él no era obvia ni evidente en su respuesta como lo fue para los demás. El vínculo con la música también aparece como difuso, y se identifica más como un producto de la casualidad que como un germen heredado por cuestiones de familia o conocidos. Su viaje a Alemania y las diversas estrategias de sobrevivencia del migrante fueron el detonante para que Felipe, dj por varios años de una discoteca salsera, se empezara a entender a sí mismo como difusor de música, y comprendiera que en el extranjero estaba marcado por el hecho de ser caleño, asociado con la salsa para aquellos que conocían algo sobre este tipo de música.

“A mí siempre me ha gustado difundir música, explorar la música. En este caso, el mejor ejemplo es la salsa, cuando me fui a Europa trabajé mucho tiempo en Alemania en una discoteca, poniendo música salsa, con las otras personas que estaban ahí. El ser de Cali marca un referente, a mí la gente me decía que yo sabía mucho de salsa, y la verdad es que yo aquí rumbeaba era puro crossover, pero cuando uno es de Cali está como aculturado con la salsa, la oye en los buses, en los centros comerciales, en la casa, en las rumbas, en todo, así que yo sabía más que mis amigos en Alemania de salsa. Estando allá conocí otra escena, ya no de la salsa que siempre suena, digamos clásica, sino de la salsa que se produce en otras partes del mundo, con otros músicos, y hasta en otros idiomas, que fue lo que me interesó a mí para difundir la música que a veces no tiene apoyo o no es muy conocida, que es lo que yo hago a través del blog.”

Felipe reconoce que, en su juventud, no presentaba un gusto exclusivo por la salsa, sino que se identificaba con las rumbas conocidas como –crossover-, en donde durante toda la noche se programan géneros variados que van desde el vallenato, la champeta y la salsa, hasta el reggaetón y la música electrónica. Fue su salida del país y su “marca cultural” de caleño en el exterior, lo que le proporcionó un vínculo con la salsa, explicado por él a partir de vivencias de la cotidianidad de la ciudad, en donde la salsa parece imbricarse de cualquier manera. Durante su estancia en Europa, Felipe tuvo la oportunidad de tener acceso a otras músicas, salsa, latin jazz, mambos, etcétera, producidos en otras partes del mundo, descentrando así la idea de que la música afrolatina o afrocaribe (existen tantos nombres...) sólo se produce en el norte de Latinoamérica o en las Antillas, o por migrantes de estos lugares residentes en otros países. Los blogs de salsa, si bien abogan por dar cabida a los artistas locales que no cuentan con el apoyo de la radio comercial, también realizan un

cambio sustancial en los géneros que promocionan, dado que traspasan las barreras geográficas de una producción de países vecinos, y se adentran en el conocimiento de una –música independiente- producida en lugares como Suecia, Suiza, Alemania, España, Holanda, y en diversos países africanos. La premisa de que la salsa no ha muerto, y de que la colección y la difusión tienen que estar suscritas en esa idea, permite la búsqueda de nuevos artistas y producciones que expanden el horizonte, tanto del productor como del consumidor musical. La idea de Ana María Ochoa³⁶ de que hay que abandonar el lastre mediante el cual existe una asociación directa e irreductible entre una cierta música y un determinado lugar, encuentra cabida en este ejemplo. Si bien el contexto de este trabajo se inscribe en el hecho de que las prácticas salseras tienen eco a partir de una tradición que las asocia con Cali, los géneros, agrupaciones y artistas que los nuevos coleccionistas usan, difunden y promocionan no son exclusivamente caleños: la salsa se está pensando como algo que trasciende las fronteras de lo local, algo que está relacionado con este lugar en el mundo pero que habita coetáneamente en otras partes, y la apuesta de lo que entre estos sujetos se llama Resistencia Salsera consiste no sólo en visibilizar al músico local, sino en la salsa –a través- del mundo. No hay una relación intrínseca entre la música y los lugares, puesto que las permisividades de la era digital, de la interacción virtual, del consumo capitalista y de la difusión mediática nos permiten relacionarnos en tiempo real con otras personas de distintas latitudes, igualmente interesadas en producir, consumir e interpretar estos géneros, liberando a la música de un esencialismo en el que lo –verdadero- y lo –realmente bueno- están determinados geográficamente en ciertas partes del orbe.

Refiriéndose a su relación con Gary o con alguno de los coleccionistas anteriores, Felipe nos relata un episodio en el que el encuentro se produjo a la inversa: él no llegó a Gary sino que Gary llegó a él.

“Yo nunca fui a la Taberna Latina, a Gary lo conocí por internet, porque él se dio cuenta de lo que yo hacía y me contactó por el blog, me dijo que él iba a venir a Cali y que quería que nos conociéramos, sí, yo lo conozco. Conozco también a Pablo del Valle, un gran amigo mío, que fue el que me dio el impulso para que empezara el programa en la Santiago, porque él tiene un programa en la emisora de Univalle que se llama Audición Caribe, los sábados. Lo que más me gusta de ellos es que creen en la salsa y en que se sigue haciendo buena salsa, no como casi todos los coleccionistas, que defienden que lo mejor es lo que se hizo antes, eso, te digo, no es más que una pereza mental de averiguar por lo nuevo, un facilismo al decir que lo mejor fue lo que se hizo antes... ellos saben lo viejo, saben lo nuevo, y saben que actualmente se siguen produciendo nuevas y buenas cosas.”

36 Ver Ochoa: (2007). *Músicas locales en tiempos de globalización*.

Gary Domínguez conoció de la existencia del Chino a través de su blog, y de lo que se estaba comenzando a hacer en la ciudad, antes de su regreso. Como una especie de nueva vanguardia, o de coleccionismo remasterizado, los bloggers comenzaron a representar otras posibilidades en el acceso a la música y en el circuito de su consumo. Felipe alude a Gary y a Pablo del Valle, otro coleccionista consagrado que cuenta con un programa radial, como ejemplos de una forma “antigua” de colección, que, sin embargo, no está cerrada a otras posibilidades. Se diferencian de la generación a la que pertenecen porque no se sitúan en una posición estática en la que lo único digno de entrar en su estudio son las producciones hechas y grabadas hace 40 años o más. Lo que Felipe enuncia como “ellos creen en la salsa, y en que se sigue haciendo buena salsa”, denota un punto de encuentro entre generaciones posteriores y anteriores, y una transición, tanto en lo medial como en un acceso que delimita y permite el consumo, que da cuenta de los múltiples procesos de transformación de una tradición musical.

George Yúdice³⁷ asume que los cambios en el formato musical modifican la experiencia y las interpretaciones del proceso, lo que estaría expuesto en estos casos. La personalización de los espacios virtuales, los procesos de consecución de la música, ahora mucho más rápidos e inmediatos, cambian las percepciones, tanto de los que consumen como de los que producen, otorgándoles un matiz especialmente subjetivo a las formas en las que la música teje relaciones entre las personas. Tener la posibilidad de –conectarse al mundo- a partir del perfil intertextual del que Yúdice nos habla, logra transformar la tradición alrededor de la música, al introducir nuevos artistas, géneros, idiomas y nacionalidades en algo que parecía estar circunscrito sólo a unos cuantos, es decir, lo –expande-, lo amplía.

Aunque las actividades de los coleccionistas locales encuentran cabida en el contexto de la ciudad que los alberga, y su labor no puede ser pensada por fuera de esto, la intervención de la virtualidad en su experiencia cambia una serie de factores que antes resultaban inmodificables: artistas conocidos, publicaciones que se conocen en el año, contacto directo con personas que antes resultaban inalcanzables, etcétera. A su vez, los mecanismos –en línea- que se utilizan para coleccionar e interactuar entre sí, sirven de puente para tejer relaciones virtuales y establecer, por ejemplo, contenidos. La relación social de tipo virtual presenta entonces una serie de matices que reinventan la forma de los encuentros físicos, haciendo que resulte más sencillo establecer un contacto o una alianza que se materializará en el intercambio de música o en la decisión de realizar una “fiesta” conjunta.

Las nuevas posibilidades que ofrecen los –media- a aquellos que están interesados en conseguir o conocer nueva música, modifica tajantemente la relación que se teje entre este grupo estudiado y los coleccionistas que le

37 Ver Yúdice: (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona, Ed. Gedisa.

antecedentes. Aquí hemos introducido los tipos de relación, directa o indirecta, que une a los entrevistados del grupo con la figura representativa de Gary Domínguez como parte de las generaciones posteriores, hemos explicado cómo la tradición puede, en efecto, ser pensada en el aspecto hermenéutico que Thompson³⁸ le atribuye, porque claramente denota una herencia del oficio, independiente del origen que esta tenga. Sin embargo, también hemos encontrado cómo existen casos aislados (Dj El Chino) que, si bien piensan su labor como parte de una tradición expresamente musical, no llegaron a ella a través de un puente hereditario, sino pasando a través de las circunstancias particulares de su vida personal. No existe, entonces, una –única- forma experiencial de llegar a la tradición, o de conocerla: se puede creer en ella y llevarla a cabo aún cuando no se establezca una línea temporal que los ubique a unos y otros como en una suerte de relevo.

Yo quiero creer que la Salsa no está muerta-: introducción a la “nueva” experiencia musical digital-

Los procesos mediante unas prácticas se transforman y mutan en el tiempo, dan cuenta de que el estatismo es un paradigma impensable cuando hablamos de manifestaciones culturales. Una de las hipótesis implícitas de esta investigación es que no puede existir un punto muerto o una brecha insalvable entre una generación y otra de coleccionistas, sino que las prácticas alrededor de la consecución y el consumo de música sufrieron una transformación gradual y modificaron, no sólo el acceso al círculo de un cierto consumo erudito, o de –élite- musical, sino que transformaron la vivencia de la música, desde el que la atesora hasta el que sólo la escucha.

Las percepciones de los entrevistados acerca de las “antiguas” formas de coleccionar, se han introducido a modo de opiniones subjetivas: círculos demasiado estrechos, casi endogámicos, en donde la aceptación no sólo pasaba por el exclusivo conocimiento musical sino también por la posesión física del objeto que contenía la música. A lo largo de su entrevista, Julián Tabares habló de cómo el círculo de coleccionistas “más viejos” estaba plagado de envidias que, según él, impiden un verdadero conocimiento de la música. Héctor añade que se “esconden el LP debajo del brazo” y que, cuando les preguntan por la canción que acaban de poner, dan un nombre que no es, o nombran al artista equivocado para que ninguna otra persona pueda tener el tan mentado nivel de erudición que reposa sólo sobre él/ella.

Si bien Gary Domínguez hacia el año 1991 fundó a través de la alcaldía municipal

³⁸ Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación.*

el primer encuentro de melómanos y coleccionistas de la ciudad, abierto al público, y epicentro ferial de conciertos de artistas internacionales como Larry Harlow, Bobby Valentín, Eddie Palmieri, entre otros, mediante los testimonios podemos detectar que eran regularmente las mismas personas que las que estaban investidas como expositores o coleccionistas, demostrando así el carácter hermético de la comunidad.

Este es, quizá, uno de los mayores motivadores que al que los entrevistados aluden cuando se les pregunta por las razones de su coleccionismo digital. Frente al hermetismo de un grupo que tenía amplias posibilidades de extinguirse, se erigía la posibilidad de otras formas de interacción, colección, y un ciertamente más amplio radio de oyentes y posibles públicos. La democratización de la que hablan los bloggers se produce en espacios virtuales en los que tener y coleccionar música se vuelve un proceso más sencillo, aunque, también como veremos en algunos casos, no menos excluyentes.

A continuación intentaremos abordar desde las entrevistas propuestas, la pregunta acerca de –cómo se llegó a ser blogger-.

Para los casos de Mauricio, Wilmer y Fernando, el internet aparece como una herramienta que logra materializar posibilidades que resultaban inexistentes para el coleccionismo físico tal y como ellos lo conocieron. A partir de una búsqueda relativamente espontánea, estos bloggers nos cuentan de qué forma lo que ahora denominan –democrático- tiene su explicación a partir de diversas causas a las que aluden, entre otras, a la globalización.

El caso de Wilmer se expone una perspectiva en la que el internet es el escenario de una puesta en escena que facilita el acceso a la “cultura” y que lo pone al servicio del que desea hacerlo, y no del que necesariamente tiene los “contactos” para entrar en cierto círculo.

“Ya cuando sale el Internet, es que se empieza a gestar una posibilidad de todo eso que uno quiere expresar ya se tiene un medio, la forma de llegarle a la gente, entonces me parece que el Internet, el mp3, todos esos medios, hacen que se vuelva más democrática la cultura, que se vuelva más democrático el acceso a los medios. Ya uno no tiene que ir a una emisora, a ver si lo dejan programar, o buscar un medio para publicar alguna cosa... no, usted tiene su Internet, usted monta su tanda, monta sus textos, monta su música, y todo le sale absolutamente gratis. Si uno quiere avanzar un poquito más tiene que pagar, pero inicialmente eso es gratis, y entonces ya afortunadamente el barrio ha entendido esto, ha descubierto esa herramienta, la ha aprovechado, y uno ve cualquier cantidad de blogs donde se expresa toda esa música; y eso hace que la salsa que tuvo como una decadencia, por las mismas emisoras de radio, que la difusión ya no empezó a ser tanta, que la misma salsa repetitiva, siempre los mismos

discos, y resulta que en el barrio se oye otra cosa diferente, entonces se estaba perdiendo un poco la fuerza de la salsa, pero ya con estas tecnologías ha vuelto a renacer, porque se está escuchando música que antes no se oía porque sólo estaba en disco, y los melómanos y coleccionistas son muy celosos con su música; él lo tiene y nadie más lo tiene, yo lo tengo y si lo quieren oír, me invitan y yo voy y lo pongo, pero es MI disco.”

El estrecho círculo en el que el consumo se gesta, dado en el ejemplo de las emisoras, hace que la programación musical en Cali pase siempre por un mismo filtro en el que se juegan diversos intereses, ya sea de sacar a la fama un artista, o generar ingresos económicos a ciertos colectivos o agrupaciones musicales.

Otra de las explicaciones encontradas es la de una reificación de la salsa como un vínculo cultural con la ciudad, que parece (para el momento en que los blogs comienzan a crearse hacia finales de la década del 2000) estarse perdiendo con la entrada paulatina de otros géneros musicales vigentes que empiezan a tomar fuerza en la ciudad, como el reggaetón y el vallenato. A través de los relatos encontramos cómo el coleccionismo solía ser pensado como una práctica – ancestral- en la medida en que era ejercido por personas mayores, y de qué forma el acceso a los nuevos medios de comunicación rompe la existencia de una brecha generacional tan tajante, reinventando el vínculo salsero de algunos jóvenes. La salsa es pensada a partir del grupo de bloggers como “*la verdadera cultura del barrio caleño*”, que no debe ser marginal ni mucho menos desplazada por ritmos “foráneos” y que no hablan de esta ciudad, y, por tanto, se debe emprender una estrategia de rescate de los que se piensan como los auténticos valores culturales.

“Es una cosa compleja, pero ahora resulta que todo, casi todo se consigue en mp3, hay cosas que no, que son muy exclusivas, pero gran parte de la música que uno no conocía por efectos de que sólo estaba en LP, estaba por allá escondida en Perú o en Venezuela o algo, ya la gente la ha subido en mp3, y se consigue en mp3, entonces a través de lo virtual se consiguen ya los trabajos quemados, te lo venden quemado con su carátula y todo, y se pasan por el barrio, te lo pasan por correo, en la USB, y lo ponen en su blog, y arman su rumba, su rumba tal día. El fenómeno es muy valioso porque el Internet a la vez que es democrático, y que se vuelve global, permite generar nichos y subculturas, digamos el barrio es un nicho que ha aprovechado esa herramienta global que es el Internet, una herramienta que permite que usted cree espacios muy particulares; la salsa del barrio de Cali es un espacio muy particular, dentro de toda esa aldea global que es el Internet. Y ahí vamos, yo monté el blog hace año y medio, como una idea de querer expresar todo el sabor del barrio, y de expresar también mi historia. Porque muchos de los blogs que tu vas a explorar, vas a

ver, lo que hacen es reseñas de discos, ponen un disquito y la reseña, y a veces sólo el nombre de los músicos y ya. Entonces yo empecé a explorar Internet, porque a mí me gusta mucho la salsa, adquirir música y todo, y vi que no había un espacio, ir un poquito más allá de todo, y dije –voy a hacerlo, lo voy a crear- y entonces un primero de Mayo me senté a crearlo, voy a crear una página, y empecé a buscar lo que yo quería hacer, ya tenía como unos textos que había organizado, entonces fue más sencillo, fueron como tres días dedicado a eso, hasta que se lanzó el blog al aire.”

La digitalización de la música cambia todas las experiencias que la rodean, desde el apego por lo original y la dificultad de conseguirlo, hasta el encuentro con ciertas canciones o grabaciones que se creían desaparecidas o que jamás se pensó que se conseguirían. Lo virtual permite crear un vínculo que trasciende el espacio-tiempo compartido, que, como nos dice Escobar, nos obliga a pensar los fenómenos virtuales y su territorialidad inscritos en otro tipo de convenciones en las que la noción de comunidad tiene que re-digerirse de múltiples maneras. Wilmer nos enuncia que “el barrio es un nicho que se ha aprovechado de esa herramienta global que es el internet”, para visualizar la –salsa de barrio- y la –cultura musical- que se buscan defender a partir de estas iniciativas.

El blog de Wilmer se distingue de los demás en la medida en que realiza una hibridación entre el uso como bitácora y el uso a partir de la musicalidad, él es uno de los pocos que escribe reseñas a modo literario en donde no sólo recrea a los artistas que colecciona sino que nos deja leer las impresiones que tiene sobre la ciudad, los eventos que se realizan en ella, y su vínculo con la salsa.

En el caso de Mauricio, su testimonio simplifica un poco las cosas. A parte de su ejercicio como blogger, Mauricio de desempeña como dj en lo que se denomina la –franja caribeña- de la emisora de la Universidad Javeriana, con un programa llamado Fusión: Salsa Magistral, en donde expone a los artistas e intérpretes que considera más relevantes, no sólo en la salsa, sino en el latin jazz y géneros similares. Antes de su ingreso en la emisora universitaria, Mauricio contaba con un programa radial en una emisora llamada Comunal Estéreo, como él mismo lo cuenta:

“Yo empecé a trabar en Comunal Estéreo haciendo parte de un programa de radio que existía desde antes, yo lo había sintonizado y me gustaba mucho. Allí se empezó a poner buena música salsa, y la gente del barrio se empezó a unir a la causa de la emisora, digamos, empezó a coger mucho público el programa y la emisora. Y sí, pues lo que te contaron es cierto, nos empezamos a volver competencia para las otras emisoras como Olímpica y Tropicana, y nos mandaron a cerrar que porque no cumplíamos con unas licencias...eso era verdad, pero lo hicieron para eliminar la competencia que eran nuestros

programas. Ya después entré a Javeriana con Fusión, que se me presentó la oportunidad de un trabajo, y allí llevamos ya bastante tiempo.”

Su experiencia en la radio, su conocimiento sobre el medio y su experiencia profesional acerca de sistemas e informática, permitieron la decisión de Mauricio de abrir un blog como un espacio propio. (www.salsamagistral.blogspot.com) Nos relata:

“A raíz de la globalización del mismo internet, de uno estar buscando poder descargar música, información sobre artistas, me encontré con algunos blogs, no la cantidad que hay ahora pero sí había, y ahí fui pidiendo ayuda de algunos colegas para crear mi blog, pensé que podía hacer eso y que no era tan difícil.”

La globalización se encuentra en este ejemplo como el eje explicativo del porqué se decide abrir un blog personal, dado que permite la descarga de música de manera instantánea y usualmente gratuita, y con ello aumenta la diversidad y el volumen de la colección, ampliando el rango de público al que se puede aspirar, así como dando cabida a los diferentes matices musicales, las nuevas agrupaciones y demás.

El caso de Fernando es particular puesto que su búsqueda por otras formas de colección musical se encuentra tejida entre la nostalgia del pasado, la reificación de la –música del barrio- y lo que él llama “servir de guía a la Generación Huérfana.

“La generación huérfana es de una gente que nació en un medio que cambió, porque Cali cambió, antes éramos caleños raizales, ahora somos la mezcla de gente desplazada y de gente que llegó de muchas otras partes, cuando vemos que viene gente del Cauca, de Buenaventura, del Chocó, y Cali comienza a cambiar....Cali era una ciudad sin pertenencia, nadie se sentía con el sentido de decir esta es mi ciudad, a raíz de eso entra el vallenato, el merengue, y circunstancias que aíslan más el fenómeno de la salsa, y la generación nueva crece con otras expectativas, y con pocas posibilidades de entrar al mundo salsero, porque se endiosaron a los salseros de siempre. Como se crea el parche de que yo soy el que lo tengo y nadie más lo tiene, la generación huérfana busca otros medios para acceder a esa información, y el medio más eficaz es la internet, porque allí encuentras muy fácilmente todo. Pero con la internet el cielo se perdió, la exclusividad se perdió, pero pasó algo más catastrófico todavía, y es el hecho de acceder a música que jamás imaginamos que podíamos acceder, o que antes era por medio de los vendedores especializados, o trayéndolos del puerto. Se perdió algo, y es el conocimiento de lo que

estás escuchando. Antes, como era difícil el acceso, sabías todo sobre lo que tenías en las manos, si conseguías un disco te la pasabas con él todo el año, conseguir algo nuevo era muy raro. Ahora me han llegado, por ejemplo, unos 20 demos, cosas que ni siquiera han salido, ya no hay tiempo de evaluar las producciones, ya no hay tiempo de conocer lo que se escucha, no hay tiempo de nada, esto se volvió un mar de conocimiento con 1 centímetro de profundidad: sí, se perdió el fetiche por el objeto, pero también el conocimiento sobre la música.”

Los elementos que podemos encontrar en el discurso de Fernando pasan por una sensación de responsabilidad acerca de asumir una figura paterna para las generaciones posteriores, que parecían ausentes del panorama salsero (y el supuesto abandono explica, entre otras causas, el porqué del declive de la salsa entre los jóvenes). Dado que no pueden identificarse con igual claridad para la década del 90 figuras como la de Gary Domínguez entre los 70's y los 80's, los coleccionistas que tuvieron la oportunidad de visualizar su oficio como una herencia, representan, para algunos, el punto de unión, o una –generación-intermedia que es la que trata de continuar con un –legado- al transmitirlo, a través de los nuevos –medios- a un público generacionalmente distante. Enfáticamente, Fernando nos comenta: *“La creación mía fue para resarcir, el blog tiene un fin, transmitirle a la generación posterior lo que sabíamos que era la salsa, la historia y para donde iba, trato de ser muy didáctico en mis blogs.”*

También su argumentación cruza ideas que van desde las migraciones y los asentamientos en Cali, hasta el ya abordado círculo de exclusividad del coleccionismo y la melomanía en la ciudad. Si bien hace alusión a que antes existía el caleño –raizal-, afirmación difícil de sostener, podemos dilucidar que está haciendo alusión a los diferentes procesos de desplazamiento de poblaciones afrocolombianas hacia la ciudad (desde poblaciones de Nariño, Cauca, y por supuesto desde Buenaventura), entre los que se destacan la conformación de lo que se conoce como el distrito de Aguablanca. La salsa parece encajar aquí como una suerte de marcador regional que se estaría relacionando con nuestro sentido de –pertenencia- hacia la ciudad, que paulatinamente habría sufrido un proceso de decaimiento a causa de lo que Fernando nombra como la “llegada” de gente de muchas partes, y la entrada de diversos géneros musicales –impropios-. Se describe cómo la entrada de otros ritmos va desplazando la salsa de su centralidad en la ciudad, y a la vez esto se le achaca a las ciertamente pocas posibilidades de entrar al mundo salsero cuando este estaba regido por un formato de colección enteramente físico. Internet facilita conseguir la música, facilita distribuirla, compartirla, consumirla colectivamente; pero, nos dice Fernando, sucede la “catástrofe” de que el “celo” se pierde. Aunque se critica la exclusividad, se defiende el recelo sobre la música porque, según se argumenta, lo excesivamente fácil del internet hace que el conocimiento sobre lo que se tiene entre manos esté perdido. Esta noción puede cruzarse con lo que algunos de los –jóvenes- pertenecientes a este grupo ha enunciado: que lo que distingue a un

coleccionista no es unívocamente la posesión material de la música, sino su conocimiento sobre aquello que atesora, y esto se nos aparece como una característica que perdura con el paso del tiempo.

Los testimonios de los entrevistados más jóvenes también oscilan entre la búsqueda de nuevas posibilidades para coleccionar y difundir música, y el encuentro casual con ciertos blogs que ya se estaban especializando en el tema. Cronológicamente, cada uno de los blogs desencadena un pequeño proceso de cadena en el que, contando desde el 2006, se empieza a tener una actividad en donde unos y otros se descubren y se comienzan a crear plataformas con la estructura básica que mencioné al comienzo.

Elementos de la formación personal, así como el contacto con los blogs que anteceden al caso de cada uno y la creación de lazos de amistad en línea, son las principales vías por las que el uso de esta plataforma virtual se populariza entre otras generaciones. La noción de comunidad que Escobar 39 nos ayuda a repensar a través del uso de internet, se sumerge en una serie de consideraciones sobre los elementos constitutivos que estas personas tienen en común y que les permite entrar en un circuito de consumo de música y de distribución de la misma. Muchos de los bloggers viven en barrios similares, o comparten experiencias anteriores con la música. Se conocen entre sí por asistir a ciertos lugares de socialización, o porque paulatinamente unos y otros fueron adhiriéndose a la –ola que se empezó a conformar después de las primeras creaciones de perfiles en línea.

Uno de los hallazgos más interesantes fue descubrir que en los círculos, barrios y contextos familiares en los que los bloggers se mueven, especialmente aquellos que son jóvenes, tener una página web, según ellos describen, se ha transformado en un elemento de estatus. Muchas personas que no se conciben ni como coleccionistas ni como melómanos, que no poseen un conocimiento erudito sobre salsa ni algo similar, se dan a la tarea de crear un blog con la misma estructura (pero disminuido en contenidos), o en su defecto, copian y pegan en la página las reseñas o publicaciones que otros bloggers han hecho. No es que se quiera afirmar que existe un único uso que pueda dársele al blog como plataforma ni algo similar. Sin embargo, en los testimonios recogidos se resalta el descontento por parte de los bloggers que conforman un colectivo, ante los nuevos websites que se crean diariamente: como dije al comienzo, entre 4 y 5.

Existe una necesidad por parte de los entrevistados de diferenciarse de estos lugares, en tanto creen y están convencidos de que no representan en nada lo que ellos hacen, que sólo utilizan la plataforma de una manera superflua y que esta no constituye una herramienta para –hacer tradición- con la música, difundirla y apropiarse de ella.

39 Ver Escobar: (2005) *Bienvenidos a Cyberia: Notas para una antropología de la cibercultura*.

Sobre la pregunta acerca de cómo se llegó a ser blogger, los entrevistados pertenecientes al rango generacional de los más jóvenes, nos dieron las siguientes impresiones:

El caso de Héctor se resalta porque su iniciativa se remonta en el tiempo, pero la posibilidad de poder abrir un sitio virtual está determinada por su proceso educativo. Aunque sabía de la existencia de al menos un blogger, su creación no pasa por el allí sino por la propia iniciativa de poner a funcionar dos de sus actividades: el coleccionismo y la informática.

“El interés por crear un blog nace en el año 2008, a partir de que entré a estudiar al SENA, en lo que eran las tecnologías de información y comunicación. Años atrás había pensado en montar una página, pero no tenía suficientes conocimientos, a partir de la exigencia del SENA de crear un blog sobre lo que había aprendido ahí, fue que se me vino la idea de crear un blog sobre salsa.

Curiosamente, antes de crear el blog, no sabía que otras personas eran bloggers. Yo sabía que el Chino tenía una página, pero no sabía que era un blog, yo lo había visto anteriormente en unos sitios pero nunca había visitado la página de él. A mí siempre me ha gustado innovar, me ha gustado proponer cosas nuevas, entonces siempre que tengo un evento, o un toque, trato de poner cosas que la gente no haya escuchado antes; normalmente la música que tengo la busco en la colección que tengo en el disco duro en mi casa, y otras en las páginas especializadas en eso.

En el blog me gusta reseñar y poner la canción, y dependiendo de la importancia que tenga para mí el artista, y de la cantidad de información que haya disponible.”

Además de la presencia de una influencia indirecta por parte de otros blogs que ya existían, Héctor nos cuenta cómo a partir de esta iniciativa pudo convertir su coleccionismo virtual en una forma de supervivencia económica. Exceptuando a Fernando Cardona de manera tangencial, todos los que se entrevistaron en esta oportunidad tienen una relación directamente económica con su blog, y con su labor como coleccionistas, ya sea a través de la venta de música seleccionada, o por medio de contactos que hacen en la página para participar como djs en eventos salseros.

“Hace como 1 año y medio más o menos fue la primera vez que me contactaron en el blog gente de otro lugar, me empezó a pedir música, gente de Nueva York primero, después Japón, después Holanda...tanto artistas como espectadores, artistas que quieren que uno los promocióne a través del blog, incluso hay gente que hace una donación a la página. Tengo en el momento 3 personas, 4, que mensualmente me mandan un dinero para apoyar la página, y también artistas

interesados en colaborar. Trabajo como independiente como técnico en sistemas, y la página también me genera ingresos, especialmente lo de la publicidad, o gente, negocios que quieren pautar en mi página.”

En lo que describimos como la estructura general de un blog de este tipo, incluimos una categoría que, si bien no tienen todos, resulta imprescindible para pensar cómo la introducción de nuevos medios de comunicación no destruye una tradición musical sino que la alienta a existir: la de donaciones o membresías. El hecho de que exista esa opción, no sólo porque la plataforma virtual lo permite sino porque sus usuarios lo activen, denota el alcance que tiene, en términos internacionales, la actividad de los bloggers como coleccionistas y como distribuidores de música. Este caso se hace presente en el Chino, Julián y Héctor, en donde, como diría Peter Wade, la “cultura” no se hace un instrumento de la folclorización sino una herramienta para la supervivencia.

El relato de Dj El Chino mezcla sus percepciones sobre el internet con lo útil que posteriormente resultó este recurso para su trabajo. A través de su página web, Felipe establece contactos con artistas, agrupaciones, discotecas y clubes nocturnos que posteriormente lo invitarán a congresos de salsa, rumbas latinas, y demás eventos alrededor de Europa.

“Combinando lo que me gusta de la música, y la salsa por supuesto, y como también me ha gustado mucho el internet, me pareció que esa era una forma de difundir, que es lo que a mí me interesa, esa música para que más gente la conociera. Cuando yo llegué aquí a Colombia, con mi música, con la música que había conocido viviendo allá e investigando la salsa, busqué un espacio en la Universidad Santiago de Cali, para empezar un programa radial, y así empezó SolarLatinClub como programa, con toda esa música que yo tenía, transmitiendo el programa te das cuenta de que estás haciendo algo en donde no hay feedback, como es emisora virtual prácticamente no sabes si te están escuchando, o quiénes, no hay retorno, y entonces empecé a explorar qué posibilidad había de que yo pusiera las listas de lo que colocaba en internet, 20 canciones, digamos, artistas, álbum, músicos, versión, la posibilidad de publicar esas listas, para mostrarle a los artistas que la música de ellos se estaba colocando en Cali, se estaba emitiendo en Cali. Así fue como empecé a trabajarle al Myspace, empecé en forma, hice un perfil muy bonito, inclusive colgaba allí los programas que hacía con la emisora de la Santiago que eran dos horas, para que la gente los pudiera escuchar. Así me fui dando cuenta que la gente sí me seguía, la gente me hacía consultas, que cuándo vas a poner este programa, así que eso se fue volviendo algo disciplinado. Entonces la rutina era colgar el programa en mp3, poner la lista de los artistas y enviárselas diciéndoles –mire, su música sonó tal día, si entra a esta

website puede escuchar el programa en vivo-. Después conocí a un amigo, un programador, que tiene un blog en Bogotá que se llama Por las Venas del Caribe, el me mostró la página, que es el soporte de un programa de radio que él tiene en la emisora de la Universidad Nacional, y en él me inspiré para tener un blog. Porque un blog te da más posibilidades de tener una website, mientras que myspace no, el blog es algo más bonito visualmente, y más amigable para trabajar. Y ahora que se dio la posibilidad del Facebook cambió mucho el horizonte, amplió las cosas, aumentó el tamaño y las visitas de todo unas 8 o 10 veces más, porque Facebook es una red que todo lo conecta: youtube, blogspot, reverbnation, myspace, todo.”

Frente a una radio virtual que tiene pocas posibilidades de feedback, como el mismo entrevistado lo aclara, la interfaz de internet nos permite estar en contacto y de manera simultánea con los demás. La experiencia musical, así como la de coleccionar y difundir, cambian completamente a partir de la digitalización. Yúdice⁴⁰ nos dirá que plataformas como myspace, (aunque para este caso serían blogspot, blogger y bogtk) nos permiten crear a un sujeto virtual que puede o no corresponderse con el sujeto “real”, y que entra en interacción con las demás interfaces creadas por los demás, vinculándose a partir de categorías sociales como las que nos menciona Escobar⁴¹: pertenencia étnica, percepción socioeconómica, nivel educativo, gustos musicales, etcétera, creando una serie de redes que pueden estar atadas a partir de la similitud de todos los rasgos, o pocos, o ninguno. La vivencia virtual de la música transforma el modo en que la consumimos, y así mismo el modo en que esta es producida. Los blogs citados aquí representan un estadio en el cual se pone a disposición de un público generalmente diverso la consecución de música que puede tener dos orígenes: o bien ser parte de una colección de cd’s o lps que se han transformado a formato digital para facilitar su distribución, o estar directamente en mp3 y listas para descarga porque han sido producidas así, es decir, músicas actuales o en –tiempo real-.

Muchos de los blogs que se incluyen aquí, tienen un lugar especial en su website para la descarga de música. Al principio de este trabajo, una de las preguntas que me asaltaban era si se consideraba o no pertinente tener en cuenta los derechos de autor sobre la música para así proceder a su distribución. A partir de los testimonios descubrí que la gran mayoría de los artistas está de acuerdo en que su música se publique y se descargue de manera gratuita (si no álbumes completos por lo menos demos), por dos factores principales: gran parte de las agrupaciones o solistas no entran dentro del “tradicional” circuito comercial (puesto que visibilizar aquello que el mercado opaca es la apuesta de los bloggers

⁴⁰ Ver Yúdice: (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona, Ed. Gedisa.

⁴¹ Ver Escobar: (2005) *Bienvenidos a Cyberia: Notas para una antropología de la cibercultura*

en términos musicales), así que les resulta mejor que un grupo de personas con un determinado radio de acción, los promocióne a través de su página y así puedan ir adquiriendo un público que luego los demandará en la radio y posteriormente en un concierto en vivo, instancia en la que las agrupaciones musicales hacen más dinero. El monopolio de las casas disqueras (o la inserción de la –cultura popular- en un capitalismo que la absorbe, diría Canclini⁴²) deja por fuera a toda una serie de artistas que no cuentan con el suficiente apoyo para tener una grabación profesional, o que no son considerados “rentables” dentro del concepto de la música como negocio. En segundo lugar, a los artistas les resulta una estrategia más “democrática” permitir que las personas descarguen su música y la consuman libremente, para darse a conocer por fuera de un comercio que los invisibiliza. Juntos, estos dos puntos constituyen una –nueva- estrategia de consumo de música en donde los derechos de autor son asumidos de una manera diferente, y las descargas virtuales ya no se ven como algo punible, sino como una oportunidad distinta de darse a conocer. Como se ha evidenciado en los testimonios, muchas veces son los propios bloggers con su programación virtual los que “pegan” una canción en una determinada salsoteca, o discoteca, y las personas, consumiéndola diariamente a través de internet, comienzan a solicitarla en la radio comercial. Unos meses después, esa canción que hacía parte de un círculo –exclusivo- del nuevo coleccionismo, suena diariamente en los diversos programas de radio de la ciudad. Un ejemplo perfecto lo constituye la canción – Volver Para Qué- de Eddie Maldonado, que llegó a ser durante el 2010 un gran éxito radial después de haber sido programada inicialmente a través de los blogs.

Al respecto de esta reflexión, Dj El Chino nos cuenta:

“Yo estoy de acuerdo en que se ponga la música para descargar libremente en internet, siempre y cuando se le haya informado al artista, me entiendes, porque si no se le están violando sus derechos. Pero para mí, lo que no lo tengo, igual lo bajo. Por ejemplo con el disco de Henry Fiol, yo no creo que el haya vendido un sólo disco original este año, se lo he visto a algunos coleccionistas, pero la gente lo baja de internet. En el caso de él, el mp3 y la descarga hicieron lo que el vinilo no pudo hacer, e incluso al mismo artista le conviene más que la gente lo conozca y lo pida en la radio, que vender el disco, porque finalmente gana más por presentación que por cd vendido. El mismo Henry Fiol pone su música a descargar gratis en la página, y, como él, hay muchos artistas que lo hacen, pero también algunos que no. Él me escribió y me dijo Chino, gracias por hacerme promoción, ¿podrías poner en tu página que pueden descargar el disco aquí? Y yo le dije: clarooo. Aunque el coleccionista como tal sigue siendo muy reacio al

42 Ver Canclini : (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.

formato mp3, prefiere gastarse 200 dólares en un LP original, que descargarlo por internet.”

Lo que se conserva en algunos casos es, pues, una suerte de –fetiche- (del que hablaremos a modo de coda) por el objeto físico, más que por la música: la gran mayoría de grabaciones, aún de LPs o Cds antiguos, puede conseguirse en youtube y ser transformado a mp3, o puede encontrarse en sitios de descarga especializada, los llamados “foros” de salsa y demás ritmos, a los que los bloggers se asocian para mantener un intercambio permanente de música (uno de los requisitos principales es compartir: se requiere –subir- música para poder –bajarla-, de modo que simbólicamente la cuenta está saldada.).

La experiencia de Julián con la plataforma virtual, se da a partir de las relaciones establecidas en línea y en la creación de blogs anteriores al suyo que le sirvieron como referente para encauzar su coleccionismo:

“El primer blog que yo conocí fue el del Chino; pero en realidad con la primera persona que me relacioné, virtualmente, fue con Jaime Candelo. La internet me abrió, digamos, muchas puertas, por medio de la música, yo se la empecé a vender a algunas personas, Héctor, Candelo, y nos empezamos a enlazar por vía internet. Lo del blog me interesó porque sé que tenía música que de pronto podía compartir y dar a la gente, y viendo la opción de los bloggers, quise hacerlo. Le pedí ayuda a Jaime Candelo, sin conocerlo personalmente. El me empezó a explicar, y nos fuimos haciendo amigos, fuimos creando el blog entre los dos, y lo quise hacer para tener contacto con los demás bloggers porque yo creo que los primeros que hicieron los blogs aquí fueron Candelo y el Chino, y de ahí para acá nos vinimos todos, el mío tiene por ahí 2 años y medio. En este momento yo vivo de vender música, desde hace 8 meses. Me va bien por lo que hay artistas que nos mandan los cds, por ejemplo mandan 5, yo me quedo con 1 y vendo 4...vendo por copias, por links, cargo un cd en un link y me pagan por giros. Tengo clientes de Estados Unidos, de Suiza, Venezuela, y aquí en Bogotá y en Armenia. Eso tiene un precio, y la gente se queja... o sea, a mí me cuesta conseguir la música, en cuanto a contactos, pagar el internet, y mi tiempo también, y dicen: ¿cuánto vale un cd quemado? Les digo que vale 15 mil pesos, sin las carátulas les vale 12... que si está muy caro, que en el centro lo venden a 1000, y les digo que vayan a comprarlo en el centro. Es mi trabajo, y esa música que yo voy a grabar, dentro de 3 o 4 meses la encontrás en las tripletas del centro, eso vale mi trabajo.

Al igual que Héctor, Julián nos ofrece una historia en donde el internet facilita, no

sólo sus modos de colección musical, sino también la generación de recursos a partir de esta actividad. La venta de música en compilados, o la modalidad de –álbumes de selecciones propias- que tienen algunos de los bloggers, representa, sino una forma de ganar dinero, al menos una estrategia para publicitarse o darse a conocer. Generalmente los cds producidos tienen temáticas establecidas: Héctor ha presentado anualmente una colección llamada Wild Rythms en donde busca mostrar mambos, boogaloos y guaguancós desconocidos. Dj el Chino saca al mercado virtual (en sitios especializados de descarga paga como El Watusi, o en cadenas de tiendas musicales como Cardona Hermanos La Música) sus Dinosaurios Vol. 1 y 2 “Salsa y Mambos Underground” y los diferentes volúmenes de su SolarLatinClub que se ubican en el top 10 de los cds más vendidos en términos de un gusto erudito por el coleccionismo de salsa.

El trabajo que hace Julián, de vender la música que él mismo colecciona según como se la solicitan, puede encontrarse de una forma distinta en los cds “quemados” que venden en el centro de Cali. Sin embargo, el valor añadido de una pieza –rara- en su especie, la consecución de las carátulas y el tiempo que transcurre mientras Julián selecciona en su colección, o descarga música de internet, son los que corresponden al valor que este le atribuye a sus –productos-. Como nos menciona, desde 8 meses antes de ser entrevistado hasta la actualidad, Julián vive de los ingresos generados a partir de las fiestas temáticas que se organizan entre djs, de la venta de los cds que le solicitan, entre otras actividades directamente relacionadas con la música.

Aunque hemos estado hablando de una adscripción –tradicional- hermenéutica e identitaria en donde prima un sentido de lo –colectivo- y una serie de prácticas generacionalmente transmitidas de acuerdo al contexto, asistimos también a un surgimiento de estrategias culturales para la supervivencia. No se hace parte de un juego inocente o puro, en donde la construcción de las identidades plurales o singulares pase por un lugar –esencial- de lo popular, como diría Canclini⁴³. Tampoco se está amparado en una relación directa entre una música y un territorio geográfico, como bien desmiente Ochoa⁴⁴. Dado el contexto, estamos presenciando una instrumentalización perfectamente consciente del nexo preestablecido entre la caleñidad y la salsa para convertir un nicho cultural en una forma de supervivencia económica. No se quiere, por supuesto, demonizar el hecho de que algunos de los entrevistados generen ingresos a partir de su actividad, ni tampoco se puede establecer un –por qué- definitivo de las causas que los llevan a tomar tal decisión (en el caso de Julián, él mismo explicitó su desempleo, y en el caso de Héctor, anunció que a través del blog estaba poniendo en práctica su formación profesional), lo que se busca es dar cuenta de cómo una

43 Ver Canclini : (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.

44 Ver Ochoa: (2007). *Músicas locales en tiempos de globalización*.

actividad que podría pensarse –recreativa-, propia del tiempo libre de una persona, constituye no sólo un modo de pensar la construcción de su identidad cultural sino las formas en las que intenta vivir.

“La Salsa Requiere la Unión de los Salseros”: Salsa Red como colectivo virtual.

En este pequeño capítulo buscaré explicitar cómo la asociación en pro del trabajo colectivo entre los bloggers antes descritos, las motivaciones encontradas en las diversas narraciones biográficas y el proceso de construcción de un escenario virtual, se condensan como los –mecanismos- que este trabajo busca explicitar a partir de dos ejemplos concretos:

1. La conformación de Salsa Red como un colectivo que *no preexiste* al fenómeno del coleccionismo musical sino fecundado dentro del mismo, y con esto, las *consecuencias y motivaciones* de una asociación voluntaria encaminada al trabajo en común.
2. La apertura, permanencia y continuidad de sitios específicos de socialización “salsera” que se diferencian de otros lugares de consumo musical habitualmente estereotipados como “tradicionales” por entes institucionales o privados, como la alcaldía municipal y/o la prensa local. La existencia de estos lugares y la asistencia a ellos por parte de la población que se inscribe aquí, nos permite vislumbrar la construcción de ciertas *geografías alternativas* de la salsa en la ciudad, en donde el público y el género del consumo son en muchas ocasiones disímiles ante lo que se plantea por *tradicional*. El ejercicio cartográfico de contraste entre unos espacios y otros estará expuesto a lo largo de este apartado y consignado en mapas realizados y testimonios recogidos acerca de las formas en las que se *transita* la ciudad y se *consume* la salsa.

Todos los bloggers entrevistados y un alto porcentaje de los que hacen parte del grupo general se encuentran adscritos a SalsaRed, un colectivo que se conformó en 2008 gracias a una idea de unificación y trabajo conjunto propuesta por Mauricio Díaz, en donde se buscaban formas de alianza, de organización de eventos y de generación de recursos a partir de presentaciones en ciertos lugares de la ciudad.

En 2010, SalsaRed se transformó en la primera emisora virtual de la ciudad en programar las 24 horas del día a partir del concepto de la música no comercial y/o de colección.

Julián nos ofrece un relato general de lo que significó esta propuesta para el grupo, y, junto con Wilmer, nos explican el público que la contiene, la temática que manejan, las formas en que esta permea el circuito de consumo musical, y la forma en la que funciona la colectividad, no sólo a partir de la adscripción a un determinado género musical, sino también en aspectos de unión, colaboración, y trabajo conjunto:

“SalsaRed agrupa a todos los bloggers, pero algunos de son son los pelados, que hacen un playlist, una reseña de un disco, abren un blog, o mejor dicho, muchos copian la reseña de otro lado, y ya, esos blogs, que llegan hasta allí nomás, son muchos de los que se han asociado a SalsaRed. Chévere la iniciativa pero muchos, o algunos, no tienen contenido, sólo promoción de eventos. El nivel de ellos es que no han terminado el bachillerato, o lo están haciendo, o están comenzando a hacer una carrera técnica, ese es el nivel de estos bloggers. De pronto lo que puede pasar con eso es que ganan más fuerza, le llegan a más gente, si hacen un evento, genralmente se llenan. Pero están haciendo algo muy importante que es crear cosas, como la emisora que transmite salsa y allegados todo el día, sintonizando esa emisora uno sabe qué es lo que se escucha en el barrio, y más adelante lo escuchas en la radio.” (Wilmer)

“Fue idea de Mauricio Diaz, que después de ver tantas páginas y tantos blogs, quiso hacer una integración, y como todos éramos conocidos...hicimos un evento y nos fue muy bien, y Mauricio nos mandó la idea de hacer una comunidad, de reunirnos y plantear unas ideas. Nos reunimos, estuvimos confrontando ideas, y hacer una comunidad. Se conformó el grupo como SalsaRed, llevamos más de un año. Varias veces no hemos pensado como grupo, hace poco se cruzaron eventos, siempre vamos a las reuniones pero prácticamente no se decide nada, entonces nos dimos un plazo de que íbamos a enfocarnos más, a ser más responsables... entonces nosotros tenemos un fondo en común, al que necesita plata se le presta, y ahora montamos una emisora, el derecho al chat, el punto com, los derechos de transmisión, y el horario todos lo estamos cumpliendo en este momento. La idea es tener la emisora las 24 horas, si tú no puedes avisas y otra persona te reemplaza. Tenemos 4 invitados: Wilmer, el Chino, Diana Obregón, y una licenciada en matemáticas, profesora en Univalle. Se han integrado nuevos blogs, Gatusalsa, Wilson Castillo, Pepe Salsa, etcétera. Los viejos coleccionistas digamos, tienen el apoyo de la alcaldía, para el sonido, las tarimas, y cosas así. En los eventos públicos ya hemos estado dos veces, algunas veces solos, algunas veces como SalsaRed, también por SalsaRed transmitimos el evento de ciudad salsa en vivo. Yo sé que internet es una plataforma global, a nosotros nos escriben de muchos países, bacano tu blog, bacana tu música...y también nos escriben los artistas, y respecto de lo de salir en los periódicos...es bueno salir en el País, pero si tú no tienes los contactos, no sales, aunque seas bueno, allí reseñaron al Chino porque él tiene un contacto adentro, eso es muy importante. En términos de contactos, por ejemplo el caso del Chino y sus viajes a

Europa es importante para nosotros, porque de pronto él constituye una puerta para que salgamos a lo internacional.” (Julián)

Una vez se comenzaron a crear los blogs, y dado que algunas de las personas que se unen a esta iniciativa se conocían anteriormente, o viven en el mismo barrio, o asisten a los mismos lugares de “rumba”, el fenómeno se empezó a popularizar. Los bloggers comenzaron a tener voz en sus espacios, y se fueron consolidando como djs a los que precedía un coleccionismo que –por fin– encontraba los medios para materializarse. Como dijimos antes, muchas personas también empezaron a desear adscribirse al movimiento, sin que necesariamente se concibieran como coleccionistas de salsa, o como expertos conocedores del tema. Si bien para este caso no podemos disociar el uso del blog de la preferencia musical, se manifestó que el hecho per sé de tener un sitio virtual se estaba convirtiendo en un elemento de status para las personas que lo tenían, lo que incrementó el público de adeptos. Wilmer describe a las personas de SalsaRed como integrantes jóvenes y sin mayor formación educativa, cabe resaltar que Wilmer es el único integrante del grupo que tiene en su haber una formación que alcanza el posgrado, mientras que los demás oscilan entre el bachillerato y la educación técnica, o profesional inconclusa, como en el caso de Dj El Chino.

SalsaRed funciona en la actualidad como una idea que desde el 2008 se define bajo el nombre de Resistencia Salsera. A través de su programación virtual y de la música que coleccionan y/o difunden sus integrantes, se busca apoyar al talento local que no tiene las posibilidades de circular por la radio comercial a causa de estrategias que se mantienen, como la payola, que consiste en pagar una alta suma de dinero al director de la emisora o al dj programador, que resulta ser el encargado de –definir– el gusto musical a partir de las personas a las que beneficia esta práctica. Además de esto, también se procura resaltar toda aquella música hecha en otras partes del mundo, y aquella salsa, mambo, latin jazz, sones y guaguancós que quedaron opacados por los grandes fenómenos del mercado, como la Fania All Stars.

Resulta curioso e interesante descubrir que no existe en el coleccionista del que hablamos aquí, un esencialismo geográfico de que *su* música sólo se produce *aquí*. Uno de los temas más interesantes y que más los diferencia de sus predecesores, es el paradigma de encontrar la salsa –en donde sea que se esté haciendo–, aún si eso involucra latitudes distantes y producciones en otros idiomas. Si bien la salsa es concebida como un importante lastre de la identidad local, no es pensada como única de este lugar en el mundo, la relación con la música, arraigada en un lugar, trasciende a partir de la virtualidad la frontera geográfica y se inserta en una nueva territorialización en donde lo que interesa es que esta –exista y siga existiendo–, porque habla de un –nosotros– no necesariamente construido en términos enteramente locales.

Sobre la producción musical en otros países, Felipe Valero nos aclara:

“La producción mundial de salsa es el 99%, y la producción colombiana

es el 1%, al final, si tú sumas todos los países, Colombia está abajo, porque es más baja la difusión. Por eso en mi blog yo no pongo exclusivamente salsa colombiana, o local, sino de otras partes, porque la producción es mucho mayor. Yo sí estoy muy interesado en los grupos colombianos que tienen poco apoyo de las disqueras grandes, o ninguno, acá en mi cd está el número 1, Coimbre, caleños, que todavía no han grabado su producción, y también está orquesta calibre, esos son grupos que no tienen el apoyo de empresas grandes, Sony, Fuentes, Prodiscos, y ésa es la música colombiana que me interesa. Pues me gusta, pero no para lo que hago, porque ellos ya tienen su maquinaria que los apoya.”

Actualmente SalsaRed es pensada como un colectivo que quiere expandirse hacia otros horizontes, en donde la figura de Dj El Chino que, aún cuando no pertenece al mismo, es pensada como una puerta de salida hacia el extranjero, dándole la oportunidad al coleccionismo virtual de visibilizar a Cali como la –ciudad salsera– que según ellos es, en otros países del mundo.

Salsa Red, conformada por Djs y bloggers de Cali y de otras partes del mundo (alianzas que se han hecho a partir de los blogs), tiene los integrantes que se presentarán a continuación, tomando las descripciones de cada perfil de manera literal desde el blog en donde opera la emisora virtual, <http://salsaenred.com>

- **“Dj El Chino:** DJ El Chino no es sólo un DJ sino también productor musical, promotor y representante cultural. Hoy por hoy es una de las figuras más importantes dentro de la Salsa y el Latin Jazz gracias a su labor incasable con su página web Solar Latin Club. Tal vez una de las tres más conocidas para Deejays de Salsa en el mundo. Ahí presenta no solo las nuevas producciones sino también tesoros de la Salsa, Son, Mambo, Guaguancó grabadas y dejadas al olvido. En su trabajo de DJ y difundidor (sic) de Salsa ha visitado diferentes países dando a conocer su buen gusto por la buena música como Alemania, Suecia, Noruega, Portugal, Francia, Suiza, Austria, Holanda, Bélgica y República Checa.
- **Dj Ala Banciosa:** Alabanciosa es la primer DJ femenina de resistencia salsera en la ciudad de Nueva York, quien ha logrado éxito a través de su apoyo por la salsa de barrio y rechazo de la música comercial. Ha tocado en diversas discotecas y Bares de Nueva York y Nueva Jersey siempre enfocándose en complacer al público bailador. Su propósito como DJ es cambiar la experiencia del rumbero en NY introduciendo nuevas propuestas musicales para de esta forma acabar con la monotonía que se vive en algunas discotecas y a la vez apoyar orquestas nuevas de calidad que por falta de recursos no tienen la oportunidad de sonar en NY. Desde niña la salsa fue inculcada por su padre melómano y coleccionista quien la educó sobre las raíces de la salsa y fue su mayor influencia. En su adolescencia

se dedicó a viajar por Europa, Asia, y Latino América que fue donde descubrió otros ritmos como la timba y el latin jazz. Por medio de su carrera como dj ha formado una red de músicos, melómanos, coleccionistas, y djs en donde comparten e intercambian música, de esta manera ella sigue desarrollándose como dj de la salsa.

- **Dj Diana Obregón:** Diana Obregón hace parte de esa resistencia salsera femenina en Cali y el mundo, su gusto para la salsa y su capacidad de entendimiento no se ponen en duda al momento de escuchar sus sesiones (sic) musicales, pero dejemos que sea ella la que explique como nació este amor hacia la salsa.

"Desde muy pequeña me radique en la ciudad del New York (Bronx) y es ahí donde empieza mi gran pasión por los ritmos Afro-Latinos, rodeada de Güiro, Conga, Bongo y la gente del barrio, donde empiezo a entender que la salsa debe ser abordada más allá de un simple patrón rítmico, o más allá de la clave; vista como todo un fenómeno cultural, étnico, armónico, y ante todo, mixto y popular, pues la salsa nace en la barriada, en la pobreza. Amante de la Salsa Progresiva, del Son Montuno, de la Timba y el Guaguancó, pero disfrutando más aun de la buena salsa de Europa de igual manera la de New York y Puerto Rico".

- **Dj HeCu:** Fundador del proyecto editorial salsero **Salsa Son Timba** con el fin de promover y difundir la cultura de la salsa a nivel local y a través del mundo, en Febrero del 2009 recibe un reconocimiento por parte del SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje). Amante de la salsa en todas sus ramas, su gusto por la música viene desde la niñez influenciado por sus padres, su hermano y vecinos de su barrio. Es uno de los fundadores de la primera comunidad de salseros en internet en Cali "SalsaRed", se desarrolla también como Técnico en Sistemas con habilidades para el Diseño Grafico y Web.
- **Fernando Cardona:** Fernando Cardona, habitante del barrio, transeúnte de la calle y melómano por convicción. Invitado frecuente de "A jazz Go", del encuentro de melómanos y coleccionistas en el Festival de Verano y Parque de la Música (Hoy Ciudad Salsa), diseñador grafico, con incidencia en la temática de la salsa (www.factorydesign.tk) Viajante globalizado en el mundo virtual con sede permanente en la web, su morada www.agozarlatino.tk, nos conduce por los vericuetos, (algunos oscuros) de la salsa y el latin jazz.
- **Salsa y Tumbao, Gatusalsa:** Creador del proyecto editorial salsero **Salsa y Tumbao**, con el motivo de crear cultura salsera ante los ritmos que han venido siendo protagonistas en los barrios de Cali. Su gusto por los ritmos

latinos lo adquiere desde su infancia, y es en las rumbas de barrio donde profundiza ese sentimiento salsero. Es miembro activo de la comunidad de salseros en internet "SalsaRed", en materia musical se enfatiza en la salsa contemporánea, el son montuno, la timba en el mundo y la fusión, también disfruta mucho de la salsa hecha en Europa al igual que la salsa clásica Puertorriqueña y Newyorican.

- **Julián Tabares, Dj Tambatá:** Julián Tabares Betancurt (Dj. TamBaTa) desde pequeño influenciado por el barrio, y por la gente que lo ha rodeado se ha convertido en un técnico en mecánica automotriz, apasionado y aficionado por la música Salsa-Latín Jazz. Cofundador de la comunidad SALSARED, creador del Blog RESCATANDO LA CULTURA DEL CARIBE, el cual da a conocer orquestas e integrantes de agrupaciones musicales de timba y salsa de los 70 y 80 que por el apogeo de la Fania no llegaron a ser reconocidas o valoradas por su música. También en su blog da a conocer y deleita a toda la comunidad salsera con producciones tanto nuevas como la de los años 70' y 80', ha logrado establecer conexiones cercanas con muchos artistas como Troy Purroy, Carlos Pimentel, Dono Arango, Nestor Y Elio Pacheco, Layla Angulo entre otros, que no sólo comparten con él sus primicias musicales sino que permiten que se las dé a conocer a la comunidad salsera.
- **Gonzalo y Javier Tafur, los Tafur Bros. :** Creadores del blog "Salsa Con Estilo Tafur", este fue era el nombre de la primera carpeta de salsa en su PC, en el 2004 empiezan a empaparse de las nuevas tendencias musicales, ya que tenían la influencia de sus Hermanos Mayores José Luis & Alejandro. Desde pequeños crecieron escuchando The Lebrón Brother, Bobby Valentín, Sonora Ponceña Etc. Lo consideran una gran enseñanza por parte de su familia. Desde los 12 y 11 han tenido gran oído y esa afinidad por la Salsa Exclusiva en ese Tiempo, hace 17 años asistían a tabernas donde escuchaban Mamacita de Orq. Mundo, Tumba Palo de Wayne Gorbea, entre otras. Crecieron escuchando salsa y en la actualidad cuentan con una buena colección, la pasión por la percusión en todos los eventos salseros que Asisten, promoción y difusión de músicos y orquestas de salsa con criterio.
- **Luis Mejía, Salsa del Solar:** Administrador del blog Salsero "Salsa del Solar", el cual es creado con el propósito de abrir un espacio virtual donde se pueda difundir y hacer una cultura de salsa en el mundo. Salsa del Solar cuenta con espacios donde los visitantes pueden escuchar y descargar música, enterarse de las nuevas tendencias y trabajos musicales, sin olvidar las orquestas tradicionales; la promoción de eventos, biografías, discografías; también ofrece un espacio muy importante para las mujeres, donde ellas pueden demostrar que también saben de Salsa. Todos

sabemos que la tendencia actual de la información y comunicación se maneja por espacios virtuales y esta página esta creada para que todas las generaciones, y en especial las nuevas; descubran a través de su ambiente virtual una cultura llamada SALSA. ¡La idea es que muchos de ellos hagan parte de esta cultura!

- **Dj Mauricio Díaz:** Mauricio Diaz Dj. Melómano y programador de salsa caleño, fundador y presentador de los programas radiales FUSION y SALSA MAGISTRAL en Javeriana Estéreo Cali 107.5 F.M. por más de ocho años. Mauricio es el originador de la idea de conformar la primera comunidad de salseros en internet "SalsaRed" a finales del año 2008, actualmente es el presidente de dicha comunidad.
- **Pepe Salsa, Defendiendo el Son:** Defendiendo el Son se hizo con el fin de promover y difundir música salsa a nivel local y mundial. Este proyecto se realizo el 20 de Agosto de 2010, el objetivo general es retomar algunos ritmos Afro latinos que en los últimos años se han ido perdiendo a causa de otros géneros musicales. Soy Coleccionista de música amante de la salsa desde que tengo uso de razón. Hago parte de Salsa Red (Comunidad de Salseros en Internet) soy seguidor del Jazz Latino El Guaguancó, La Timba y otros ritmos. No obstante mantengo al tanto de las últimas noticias y/o acontecimiento en cuanto a salsa se refiere.
- **Jaime Timba Candelo:** Creador de blog salsero "Timba Candelo", uno de los primeros creados en Cali, dedicado en su mayor parte a la difusión de la música timba. Es fundador e integrante activo de la Comunidad de Salseros en internet "SalsaRed". En su afán por promover y difundir la cultura timbera en el mundo, ha logrado conectarse con diferentes exponentes de este género, ha realizado entrevistas a artistas de la talla de Tirso Duarte, Jose Pepito Gomez (Ex -cantante de Pupy Pedroso), entre otros, también se ha dedicado a brindar apoyo al talento local como es el caso de el dúo colombiano "Mulatho". Timba Candelo es una promesa Caleña por ser uno de los primeros DJ's timberos radicales y con visión.
- **Wilmer Zambrano, Vanvancito:** Wilmer Zambrano, hijo de Cali, del barrio, del grito y la calle, creador del blog ACALIBRE, espacio virtual para la difusión de la cultura del barrio Caleño a través de la salsa y de las propias experiencias, el barrio donde reina la heterogeneidad, debido a la abundancia de escasez o viceversa, que nos lleva a darle siempre las soluciones más ingeniosas a las necesidades del diario vivir, y donde la rumba, el baile y el goce tienen lugar valioso en nuestra vida. Las notas de ACALIBRE han sido replicadas por diversos blogs de salsa, y en páginas de músicos tan valiosos como Luques Curtis, el hijo adelantado de Andy Gonzalez. Ha participado en varios Encuentros de Melómanos de Salsa y

de Jazz Latino, de Djs, y ha sido Dj de esa mítica taberna salsera llamada Tiempo Libre. Tecnólogo en Sistemas, Ingeniero Industrial y estudiante de Post Grado, dedica su tiempo libre a disfrutar de la música, la única, la mística.

- **Andrés Cortés, Pipe Solo Salsa:** Fundador y administrador del blog salsero **Pipe Solo Salsa**, medio de difusión salsera. Desde temprana edad ha sentido el gusto por la salsa, el cual viene desde la familia y su entorno. Reconoce la importancia de la salsa clásica y gusta mucho de ella, más sin embargo (sic) está abierto a todas las nuevas propuestas y tendencias musicales habidas y por haber. Los ritmos que le llaman la atención están entre el guaguancó, el cha cha chá, boogaloo, la timba, el son, el montuno, la guajira y el latin jazz, por nombrar algunos.
- **Jhonatan Marmolejo, Dj Trabuco:** creador del portal salsero www.salsotecaeltrabuco.tk difundiendo así la música latina, es miembro de una de las asociaciones salseras de Cali como lo es "Son De La Loma". Desde su infancia ha gustado del son montuno y el guaguancó, recientemente se siente identificado con la timba. Pertenece a la primera comunidad de salseros del internet "SalsaRed".⁴⁵

A lo largo de la descripción de los perfiles encontramos los lugares comunes que ya se habían mencionado en el texto: la concepción de la salsa y las músicas similares como un fenómeno cultural que habla de la vida barrial, de la pobreza y de la exclusión, y del sabor callejero; al mismo tiempo que podemos observar un discurso acerca de la importancia de internet como herramienta de difusión, y de la virtualidad como un mecanismo para no dejar que la salsa –muera-, o que sea reemplazada por otros géneros. Los nombres de los blogs, así como los pseudónimos de los djs, nos hablan de sus preferencias musicales así como del uso que le dan a internet como herramienta, caracterizándolo a partir de las imágenes que recrean en sus espacios de lo que es la ciudad, o de cómo definen su labor (la Mulata Salsera, Pipe Solo Salsa, Salsa son Timba, Solar Latin Club, entre otros.) En algunos de los blogs encontramos una preferencia radical sobre un género musical, en algunos la Timba cubana y en otros la Salsa de golpe o Guaguancó. He aquí algunas caracterizaciones de los géneros musicales según la atmósfera barrial:

“Pues mirá, la música que a mí me gusta es la salsa bien arreglada, que tenga un buen arreglo musical, que tenga una buena letra, porque hay salsa que tú la escuchas...y en el barrio suena mucho guaguancó, mucho golpe, mucha campana, pero no vas más allá... y eso gusta mucho, porque la vida en el barrio es muy diferente... le gente que

45 Tomado de: www.salsaenred.com

vivimos en el barrio, tenemos un día a día en la calle, en vender en la calle cosas, en trabajar en construcción, una vida azarosa... entonces a la gente le gusta tener una sonoridad, con ese mismo goce, con esa misma agresividad que tiene en su día a día, y la salsa le corresponde, con un guaguancó, un montuno, que tiene la misma agresividad de su vida. Son muy pocos a los que les gusta la salsa más arreglada, con más letra... como Rubén Blades, que les gusta... pero les gustan más otros, por ejemplo los Lebrón. Yo soy de la escuela que me encanta Rubén Blades. No me gusta el guaguancó estridente, ni la timba en exceso, uno no puede escuchar timba toda la noche porque se enloquece. En el barrio gusta es mucho eso, ese guaguancó, y el golpe y la campana, porque tiene mucho que ver con el día a día.” (Wilmer)

“Más que la salsa, o cualquier parecido, yo me quedo con el Latin Jazz, la salsa es mucho para el baile, para el evento, a mí me gusta el Latin Jazz porque es mucho para oír, también se puede bailar, pero es muy completo. De todas maneras lo que más gusta en el barrio es el guaguancó, si uno lo pone en una fiesta, todo el mundo se lo va a gozar, especialmente por la percusión, pero ahora desde hace algunos años ha bajado mucho, aunque a la gente todavía le gusta.” (Héctor)

La asociación entre los sonidos percusivos y el ambiente barrial, es explicada en una suerte de naturalización entre los sucesos de la vida cotidiana (y la salsa como un lente hermenéutico para leer el mundo, de acuerdo a Thompson), las bandas sonoras del día a día, y la similitud que estas tienen con la salsa y sus variaciones de guaguancó y montuno.

¿Cuál es, entonces, la relación inminente entre la música y la ciudad bajo la cual se ambientan estas nuevas prácticas del coleccionismo? ¿De qué manera las representaciones colectivas que estos sujetos tienen sobre la etnia y la raza, la clase, tienen a la música como puente para pensar la identidad? La unión entre lo que se piensa sobre la salsa, sobre cómo esta justifica un estilo de melomanía y un trabajo para ganarse la vida y el contexto de Cali como espacio que permite, tanto la interacción virtual como el encuentro cara a cara, serán los últimos tópicos que se abordarán a continuación. Intentaré establecer cómo los lugares de encuentro y socialización, y el uso que se le da a los blogs (incluida la asociación colectiva ejemplificada en SalsaRed) tienen una relación con la tradición de la salsa en cuanto representan un conjunto de prácticas relativas a una visión particular sobre la ciudad.

El surgimiento de SalsaRed como colectividad debe ser, así mismo, pensado a la luz de estas reflexiones. La asociación comunitaria no se realiza sólo para efectos económicos o de carácter pragmático. En las descripciones hechas en los perfiles podemos encontrar claramente la presencia de imaginarios, representaciones, ideas y creencias (que constituyen a su vez la tradición de la que hablamos) sobre

la ciudad y su vínculo con la música, y como aquella conexión parece definir a las personas.

Recordemos lo que Thompson nos dice sobre el aspecto identitario de la tradición:

“Se refiere al sentido de uno mismo como miembro de un grupo social o colectividad; se trata de un sentido de pertenencia, sentimiento de formar parte de un grupo social que posee su propia historia y un destino colectivo. [...] ¿Qué importancia adquiere la tradición en estos tipos de formación de la identidad? Como conjunto de asunciones, las creencias y pautas de conductas proceden del pasado; las tradiciones proporcionan algunos de los materiales simbólicos para la formación de la identidad individual y colectiva. El sentido de uno mismo y el de pertenencia están ambos formados –en diversos grados, dependiendo del contexto social- por los valores, creencias y formas de conducta transmitidas desde el pasado.” (1998:246)

Lo que la existencia de SalsaRed nos arroja es precisamente eso, la presencia de ciertos sujetos que se refieren a sí mismos a través de un sentido de pertenencia, no sólo al contexto que los inscribe sino a la colectividad a la que pertenecen conjuntamente. SalsaRed como grupo social se alberga en la historia local alrededor de la música para justificar y contener su acción, y es allí en donde los procesos de formación de identidad colectiva tienen cabida. El sentido de pertenencia arraigado a la ciudad y asociado con la música y con un género en particular, que nos hablan de una relación procesual que se sitúa en el pasado y que (puede ser o no) se transmite generacionalmente, creando una tradición que se mantiene a través del tiempo, aún cuando varía constantemente.

La tradición está entonces pensada como ese conjunto de ideas, comportamientos, imágenes, historias y memorias que perviven en la salsa como fenómeno social y que se reinventan a partir de los inevitables cambios contextuales en una transición que va desde el pasado configurativo hasta el presente virtual, preconfigurado, del que también nos habla Williams⁴⁶, primando, para el ejemplo de SalsaRed y sus miembros, sus efectos sobre la conformación de la pertenencia e identidad colectivas.

46 Ver Williams: (1977) *Marxismo y Literatura*

El Barrio es el Centro de la Rumba, más que un espacio o una geografía, es – nuestro- lugar salsero. Apuntes, imágenes, y aproximaciones sobre la relación discursiva entre Cali y la Salsa según los bloggers.

La pregunta de investigación que motivó este trabajo versaba sobre los diversos mecanismos que, generados a partir del uso de los medios de comunicación virtuales, permiten que la tradición musical de la salsa sobreviva en Cali. Hemos, a lo largo de este camino, explicado en términos históricos (a partir de los antecedentes citados), cómo es que estamos considerando que de hecho existe una tradición musical relativa a la salsa en la ciudad, y, dándolo por sentado, nos hemos dado al esfuerzo de ahondar en sus transformaciones a lo largo del tiempo, ejemplificadas en este pequeño estudio de caso. Los testimonios de los entrevistados nos han proveído de diferentes pruebas que constatan la existencia de dicha tradición: la herencia familiar, el aprendizaje en los sitios de –culto-, la adscripción a un –movimiento- cultural representado en los bloggers, que trata o dice intentar resistir a las mareas de música enteramente comercial son una muestra representativa de ello. Las historias que se tejen aquí nos hablan de algo que va mucho más allá de una relación subjetiva con la música. Dicha relación, aunque preexiste a cualquier intento de asocio colectivo, está inscrita en un contexto que la permite y la alienta, y además la alimenta de ideas y representaciones alrededor de la relación entre esta ciudad y la música. Para los bloggers entrevistados, resulta un hecho concreto que la salsa representa un sentido de la barrialidad, una parte de la historia de su vida, y determina, cuanto menos, el modo en que logran salir avantes económicamente. La salsa está descrita en este trabajo como la –verdadera- música, la –verdadera cultura- del barrio, y ese tipo de impresiones no pueden pasarse por alto. Creer en este tipo de verdades y defenderlas, nos sume en infinitas reflexiones sobre la forma en que estas están construidas y la manera en que se reproducen. A lo largo de este apartado encontraremos diversas opiniones sobre la relación entre Cali y la salsa, así como clasificaciones sobre sitios en los que la “verdadera” salsa emerge y se hace entre nosotros, que nos darán unas luces sobre cómo ocurre el tránsito de estas personas en la ciudad, qué derroteros urbanos se rozan y qué geografías se construyen. Estableceremos un paralelo entre lo que se considera la “ruta tradicional” de la salsa, que puede encontrarse en la literatura local o en la producción académica caleña (Ulloa⁴⁷, Valverde⁴⁸, A. Caicedo⁴⁹), entre lo que la alcaldía municipal⁵⁰ considera que son los sitios incuestionables de la vida

47 Ver Ulloa (1988) (2008) La Salsa en Cali y La Salsa en Discusión.

48 Ver Valverde: Bomba Camará (1995) y Quítate de la vía Perico (2001)

49 Ver Caicedo: ¡Qué viva la Música! (1977)

50 De acuerdo a lo expuesto por el Alcalde Jorge Iván Ospina en el noticiero regional Noti5 a

nocturna salsera, y los lugares geográficos en los que los bloggers, djs salseros y su público socializan, mostrando los puntos de unión y desencuentro, y cómo algunas de estas geografías son oficialmente invisibilizadas.

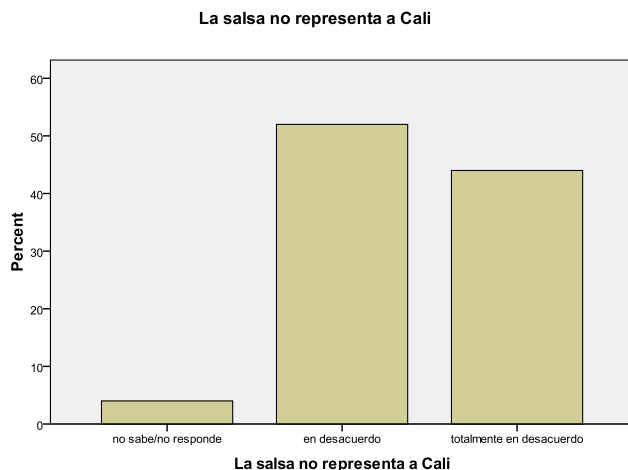
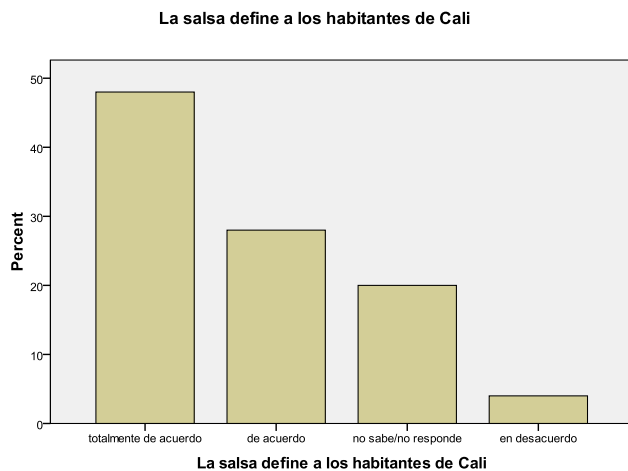
Comprenderemos que la socialización cara a cara no ha sido destruida ni acabada a partir de la interacción virtual, como quiere hacérselo creer Thompson⁵¹, y que mucho menos ha sido reemplazada por ella. Narraré cómo se coproducen los encuentros virtuales con la asistencia masiva a los espacios físicos, y como la existencia de los segundos está en muchas ocasiones supeditada por los primeros. Finalmente, nos detendremos a pensar sobre cómo aquellas ideas sobre el contexto en el que se inscriben estas prácticas (imaginarios sobre Cali y su relación con el coleccionismo musical) nos hablan de muchos de los puntos que se intentaron ilustrar a partir de la teoría: la inserción de las culturas populares en el capitalismo y la apropiación y subjetivación de los medios de comunicación virtuales, qué tipo de estos usos responde a una lógica mercantil de la identidad y cuáles corresponden a un aspecto identitario de la tradición, comprendida en un sentido que trasciende la música en sí misma y se adentra en otros profundos lugares.

La encuesta realizada a todos los integrantes del grupo sirvió para contrastar las inferencias realizadas a partir de la construcción de la base de datos. Las preguntas oscilan entre las percepciones sobre el coleccionismo, el asumir a las generaciones anteriores como sus mentores y pensar la actividad del blog como un uso indiscriminado del tiempo libre. También se buscó establecer la ubicación geográfica de los bloggers, así como su pertenencia socioeconómica pero el conjunto de esos datos buscó explicitarse en el mapa de su ubicación por comunas.⁵² Para esta ocasión elegí dos de las variables con resultados más significativos para ilustrar el estrecho vínculo que se teje entre la ciudad y la música y las percepciones que se tienen al respecto.

causa del artículo publicado por el Periódico El País el 16 de Enero de 2011 y por el New York Times y su –guía turística en Suramérica- publicado en Diciembre de 2010.

51 Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación*.

52 Para ver los resultados de las variables analizadas en la encuesta, ver anexos.



En las dos preguntas, analizadas a partir de una escala de medición Likert, tenemos que se asume una postura abiertamente a favor de contemplar la salsa como un elemento que –define- a los habitantes de la ciudad, así como representa su espacio. La práctica del coleccionismo no puede abstraerse de este tipo de interpretaciones, puesto que son precisamente estas las que nos llevan a imaginarla posible. Ser un coleccionista de música no tendría sentido en una ciudad que no albergara habitantes con una tendencia a otorgarle un valor tan alto a un determinado género, y que piensan su vida en el territorio a partir de este discurrir. El Barrio aquí descrito se relaciona con la salsa de un modo simbiótico: las condiciones materiales de existencia son muchas veces pensadas en términos de ciertas líricas que parecen narrar la cotidianidad, a la vez que la música sobrevive porque se asume como un lastre imprescindible de la identidad local.

Así, las diversas percepciones que se tienen sobre el vínculo entre la ciudad y

esta música sintetizan y materializan la idea que se genera alrededor del contexto, y que a la vez lo reproduce constantemente, reinventándolo en el tiempo. Las explicaciones que encontraremos a continuación varían entre una naturalización casi darwiniana sobre las explicaciones geográficas de –por qué- la salsa se arraigó en Cali, así como otras posturas que aprecian la –música latina- sin cerrarse completamente a un vínculo salsero.

En casos concretos, podemos ver cómo la relación entre Cali y la salsa parece abstraída de un pasaje del Periódico El País: *“Cali y salsa son de esas palabras que no se pueden explicar una sin la otra. Es un matrimonio que se da por hecho y donde, a fuerza del tiempo y la costumbre, se olvidan los detalles.”*

Fernando Cardona hace explícitos los ejemplos de una relación casi biológica entre la música y la gente, haciendo mención a la influencia del contexto en el desarrollo y la permanencia de ciertas prácticas y patrones culturales:

“Tú no puedes extraerte al medio, si la sociedad te inclina hacia un lado, tú te vas hacia ese lado, aunque te formes tu propia idiosincrasia, en este caso para mí era bastante relevante el hecho de que la salsa se arraigara aquí, por dos razones: por el puerto de Buenaventura y por las similitudes con el Caribe, nosotros siendo pacífico tenemos muchos parecidos con Cuba, por ejemplo con la caña de azúcar, la cercanía con el mar, palmeras, el clima es muy parecido, las mujeres también, abiertas y descomplicadas, bonitas...tenemos puntos en común con estas culturas. Y por los puertos ha entrado la salsa, Barranquilla también es ciudad salsera, digamos que los dos principales puertos manejan la salsa.”

La entrada de la música a través del puerto es un aspecto que Lise Waxer⁵³ analiza ampliamente a lo largo de su tesis doctoral. Contraria a las hipótesis propuestas por Ulloa (cuyo rastro podemos encontrar en el discurso ofrecido por Fernando), su idea está basada en un asentamiento de la música a partir de su popularización en el puerto de Buenaventura y su camino hacia Cali a partir de los migrantes, visitantes, o trabajadores entre un lugar y otro. Una música extranjera logra arraigarse en la ciudad por una multiplicidad de factores que exceden los alcances y propósitos de cualquier trabajo, pero cuyas pistas pueden dibujarse en los puntos de entrada y acceso al consumo musical, cuyo mejor ejemplo son los puertos. Ya hablamos, también, de la dificultad que representaba para el coleccionista de una generación anterior conseguir la música original, y de cómo este tipo de inconvenientes y esperas hacían que la relación con una determinada producción o banda se reprodujera a lo largo de todo el tiempo que había que aguardar hasta que llegara algo nuevo. En algunos aspectos de las ideas de

⁵³ Ver Waxer: (2002) *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali*.

Fernando parece que nos está diciendo que aspectos geográficos delimitan el “gusto” por la salsa en la ciudad: la caña de azúcar, el mar (que en realidad no está tan cerca) la tipificación de las mujeres, entre otros factores, contribuyen a un arraigo que no parece poder explicarse sino allí, en una suerte de matrimonio indisoluble que se pierde en el tiempo.

Como si toda la música que precediera a la salsa hubiera estado aguardando por ella, los testimonios sobre aquellos coleccionistas que transitaban por la música antillana de sus padres nos hablan de algo que –se veía venir-, o de unas raíces determinadas de esta música que ya podían encontrarse en Cali. El pasado, como vemos, parece ser configurativo, al mejor estilo de Williams⁵⁴.

Sin embargo, aún cuando se defiende una brecha esencial y ancestral que vincula a los lugares y los sonidos, también se presenta una voz de –denuncia- frente al panorama de lo que representa actualmente la salsa en Cali. Ya hemos dicho que la Resistencia Salsera no sólo trata de oponerse al circuito del mercado –de siempre- sino que busca perpetuar una tradición musical que pareciera constantemente amenazada. La “generación huérfana” de la que nos habla Fernando nos sume en una reflexión en donde algunos de los blogs se abren al público para dejar una –impronta- en la ciudad y evitar que la salsa se borre del paisaje; los mismos nombres de los blogs hablan por sí solos: Defendiendo el Son, A Gozar Latino, Salsa, Son y Timba Cali, entre otros, evidencian un intento por reificar una práctica cultural que se considera tradicional.

Imágenes y Estereotipos Oficiales: la Salsa y su promoción para el consumo.

Actualmente, el panorama de la salsa en la ciudad, que podría dar cabida a un nuevo trabajo al respecto, nos brinda nuevas aristas y perspectivas de investigación: la Feria de Cali, el mayor carnaval de la ciudad y uno de los más grandes del país, congrega anualmente a músicos de salsa (y también de otros géneros) y, abre desde hace 3 años sus puertas a los visitantes con el llamado Salsódromo, una pequeña evocación del Sambódromo de Río de Janeiro en el que miles de bailarines danzan en sus carrozas al ritmo frenético de una música que muchos coleccionistas consideran trasgredida, impura: el compás de las 45 rpm.

En diciembre del 2010 abrió sus puertas Ciudad Salsa, el “complejo” salsero más enorme que la ciudad haya visto jamás, en donde las temáticas tratadas tejen un vínculo entre lo urbano y lo musical, llenando sus instalaciones con imperdibles conciertos gratuitos, imágenes de la Cali de los 70, encuentros de coleccionistas,

⁵⁴ Ver Williams: (1977) *Marxismo y Literatura*

melómanos, vendedores de souvenirs como camisetas, afiches, botones, fotos, etcétera. Hacia mediados del año se presenta el Festival Mundial de la Salsa, en donde se congrega por lo menos el 80% de las escuelas de baile de la ciudad que, cada vez más desenfrenadas, compiten desesperadamente por el anhelado primer lugar. Desde hace ya un año opera el proyecto Industrias Culturales para Cali, agenciado por el BID y Comfandi, en donde inmensos presupuestos se invierten en la “gestión” cultural de una Capital Mundial de la Salsa que se asume, desde frentes oficiales, como tal.

Cada cierto tiempo se lanza en El País un reportaje interactivo de una imagen de Cali, una ciudad con “industria salsera”, una ciudad que “nunca duerme”, una ciudad de la rumba.

En ese discurso promovido desde la institucionalidad que, de nuevo va mucho más allá de las pretensiones que aquí se inscriben, podemos leer, cuanto menos, una sobreatención sobre el fenómeno de los bailarines. Ya la asociación entre la ciudad y la música ha resaltado un nuevo matiz, el de la experiencia del bailarín. Delirio, el centro de baile y espectáculo circense de élite, para un consumo de salsa que abarca otros estratos socioeconómicos y muy distintos poderes adquisitivos (la boleta de entrada oscila alrededor de los \$80.000 pesos), se integra dentro del panorama de las industrias culturales ciudadanas, creando un show en el que la versión más tradicional de la salsa (desde el bailarín hasta la música programada) se vende como un producto de exportación.

Hay una fuerte confrontación entre coleccionistas, virtuales y no virtuales, y bailarines. Los proyectos de inversión, los festivales patrocinados, los espectáculos feriales, centran la mayor parte de su atención en un tipo de baile que tiene dos características específicas: en primer lugar, es propio de los bailarines profesionales y no corresponde a lo que uno puede encontrar en las salsotecas o sitios de baile. Y dos, pretende asumirse como –tradicional-, y he aquí el matiz especial, puesto que un no muy detallado análisis histórico nos revelará que la modalidad actual combina la modificación de las grabaciones y sus revoluciones por minuto, y la reciente profesionalización del baile de la salsa que combina acrobacias imposibles de realizar para cualquier caleño/a que no dedique su vida a la danza.

Se vislumbran, por lo demás, imaginarios y representaciones alrededor de un estereotipo étnico, un debate racial en donde la mayoría afrodescendiente de la ciudad encuentra un espacio en la idea del –bailarín- por antonomasia, y en donde se atribuyen sus capacidades de movimiento y “sabor” al hecho de tener un determinado color de piel. Podríamos asumir que las fisuras en este discurso institucional están permeadas de argumentos ampliamente legitimados a nivel local, como los propuestos por Ulloa, en donde la explicación naturalizada sobre el –sentir musical- también hace referencia a una cuestión etnicista y clasista en donde, por supuesto, los públicos y adeptos del consumo de la salsa han ido

variando con el tiempo. Cuando tangencialmente se tocó el tema de salsa y literatura, se leyó cómo, por ejemplo, en ¡Qué Viva la Música!, Bomba Camará y Quítate de la Vía Perico encontrábamos la salsa como un marcador de clase, un elemento diferenciador entre ricos y pobres pintado de una manera tajante. El recorrido por la ciudad nos mostrará que si bien desde frentes como el de la Resistencia Salsera se asume que la salsa ha sido, es y seguirá siendo una música popular (y por popular se entiende el barrio y determinadas condiciones sociales), también se ha –popularizado- en el sentido en que se ha expandido, el público que se siente aludido o atraído ha crecido significativamente.

En términos de la oficialidad podemos inferir atrevidamente que asistimos a una mercantilización de la identidad, y de la música popular asociada a ella, en los términos en que Canclini y Ochoa nos lo cuentan: una inserción a las lógicas del capitalismo que mutan las formas en las que se produce, se consume y se asumen las manifestaciones culturales, que no deben ser leídas como una instancia en la que –todo se acaba-, sino como un proceso de transformación continua. La “creación” de ese sujeto estereotipado, hombre o mujer, no pasa por una vía unidireccional en la que los entes oficiales determinen el tipo de personas que puedan existir. Los cambios que ha sufrido un discurso local alrededor de la salsa, sólo para citar un ejemplo, tienen como consecuencia la existencia de dichas categorías. Son, a su vez, también los propios sujetos los que buscan encajar en el molde establecido.

La salsa como los bloggers la conciben, como la banda sonora del barrio que enuncian, entonces, no está en todas partes. Héctor y Julián nos dicen al respecto:

“Yo digo lo siguiente, para mí, la capital de la salsa, es el Barrio, nada más. Supuestamente en Cali todo es salsa, pero si nos ponemos a ver, hay más barras en donde ponen vallenato, bachata, reggaetón, en cambio las salsotecas no se llenan siempre, si esas barras las abren toda la semana, toda se llenan, las salsotecas no tienen ese público así, las discotecas que están en el norte, a pesar de que se tiene la idea de que Cali es la capital de la salsa y eso. La gente del barrio es la que está abierta a las nuevas propuestas, si usted va a Tin Tin Deo y va a poner un tema que apenas salió la semana pasada, le van a decir que eso tan malo. Hay que esperar 10 años a que ese disco lo pongan en las emisoras para que suene allá, no salen de lo mismo, en esas salsotecas usted escucha lo que ya está cansado de escuchar, lo que ha sonado toda la vida, en cambio en las salsotecas de barrio la gente está abierta a ver cómo suena lo nuevo, a bailarlo, si es bueno o no, si uno pone un disco clásico, la gente se lo goza y lo aprueba, pero no toda la noche, ellos están esperando cosas nuevas.” (Héctor)

“En mi opinión, Cali no es la capital de la salsa, otras personas nos ven como eso, pero ahorita en lo que se ha enfocado el alcalde, es que Cali

sea la capital de los bailarines, no más, los apoyan para lo que sea, hay plata y financiación, pero para exponer música, lo piensan y bastante. Los bailarines lo q hacen con la música es subirle las revoluciones para bailar, pero nosotros no tenemos una apoyo así, como un encuentro grande de coleccionistas, el año pasado ya no prestaron el parque de la música, sino la Fes, algo mucho más pequeño. Eso antes era una fuente de empleo, va gente a vender música, a vender comida, ahora ya no se puede hacer eso, no hubo el espacio para nosotros.” (Julián)

La visión idealizada de Cali como Capital Mundial de la Salsa se ve desdibujada en estos relatos. Existe un vínculo innegable entre el coleccionismo y el contexto en que se da, así como una relación identitaria presente en el proyecto del coleccionismo virtual como una comunidad. Sin embargo, esta “comunidad” transita por lugares distintos a los que se suponen los –verdaderos- sitios de rumba salsera, y se circunscribe a un espacio geográfico y discursivo que contiene las representaciones sobre la urbe y la música, sin pretender establecer una generalización absoluta. La capital de la salsa es el barrio, porque las iniciativas institucionales no dejan cabida para nada más, porque el presupuesto se destina en su mayoría a los lugares de siempre o a los bailadores, que podrían ser identificados como los –nuevos salseros endiosados- de los que Fernando nos hablaba. No puede usarse inocentemente, entonces, el sentido identitario de la tradición del que Thompson nos habla. No hay una unicidad en la colectividad, al menos para el contexto caleño, que se ponga de acuerdo sobre lo que representa la salsa como fenómeno social. Tampoco existe dicha unicidad, incluso, en un grupo pequeño como el de SalsaRed o el conformado por los bloggers, en donde las historias de vida disensan, especialmente en los orígenes. Thompson⁵⁵ asume una tradición que necesariamente –une- y que es transmitida en el tiempo, sin abrir la puerta a una posibilidad espontánea de llegar a hacer parte de esa tradición e igual considerarla como propia.

En términos de datos, el consumo en cuanto a género y procedencia, y la apertura a los nuevos sonidos, está presente en las salsotecas de barrio, más no en la ruta oficial de la salsa que se promociona municipalmente. El oído del que frecuenta estas salsotecas no está habituado a las producciones actuales, ni a una salsa que no está muerta, sino que se apega a la Fania y al Sonido Bestial de un piano de Richie Ray cuyas grabaciones tienen ya muchos años. En una de las entrevistas, Dj El Chino hacía una observación bastante precisa: *“Tú vas a Tin Tin Deo, y suena Sin Poderte Hablar de Willie Colón... ¿quién va a creer que la música de Willie Colón es mala? Nadie! La música de la Fania es deliciosa, es exquisita, pero hay mucha otra música que también es espectacular. ¿Por qué negarse a eso? Si verdaderamente queremos que la salsa sobreviva, tenemos*

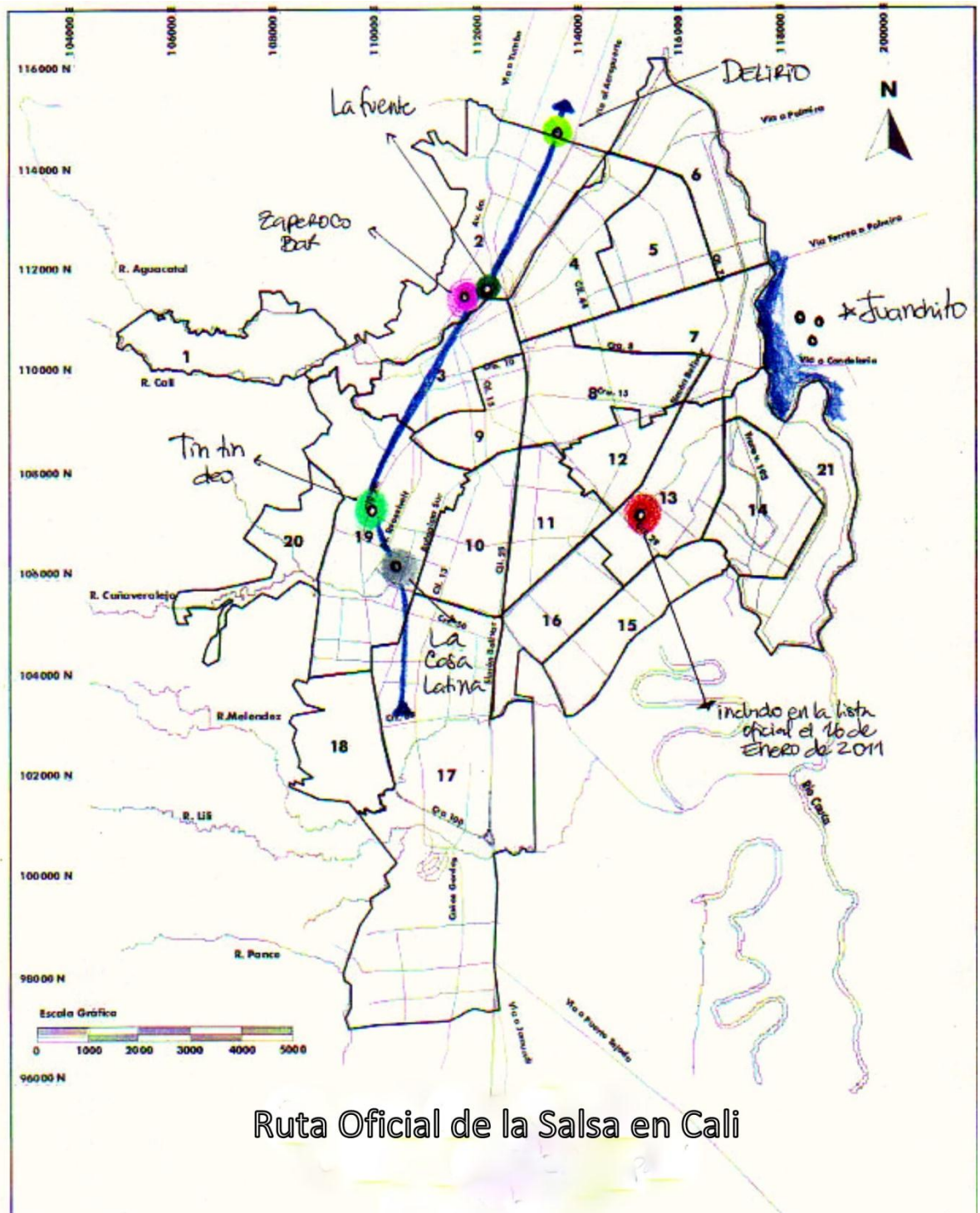
⁵⁵ Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación.*

que mostrar que está vigente, y que todos sus cantantes no están muertos y enterrados o retirados de tantos años que tienen ya.”

No existe, por lo demás, una relación oficialmente establecida entre los bloggers y la alcaldía. Si bien en la edición del 16 de Enero del 2011 el Periódico el País publicaba de la mano de Osiel Villada un especial sobre los –nuevos símbolos de la salsa en Cali-, el nombre del artículo excede sus alcances. En primer lugar, se realizó a causa de una mención decembrina publicada por el New York Times⁵⁶, en donde se sugería a Cali como uno de los destinos turísticos a visitar (de hecho fue el único destino colombiano que se anotó) en Suramérica. Zaperoco, La Fuente, Tin Tin Deo, Delirio, La Casa Latina y, paradójicamente, Nuestra Herencia, fueron incluidos como los únicos sitios obligados de la Ruta Oficial de la salsa.

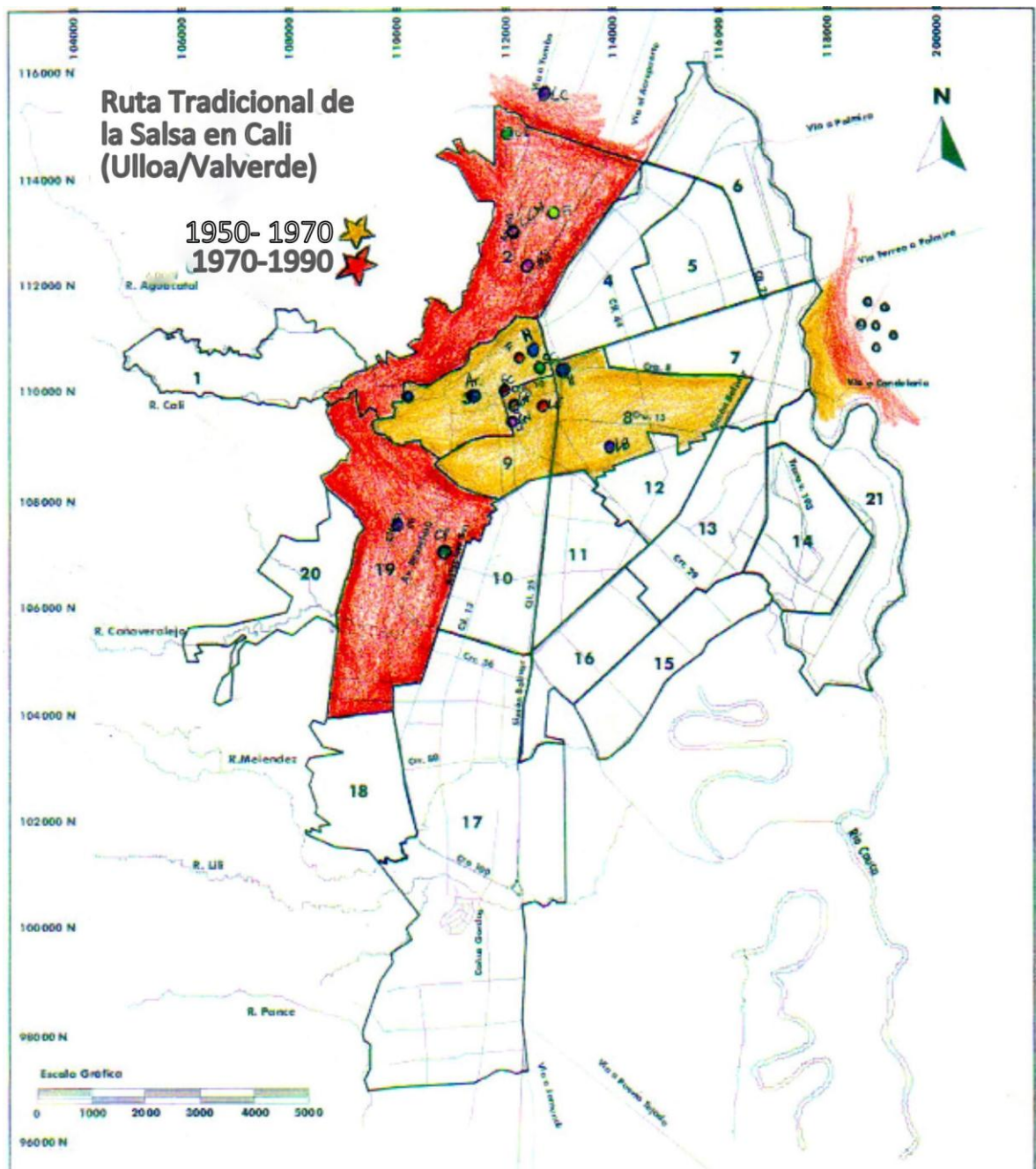
Ubicados en un mapa, se distribuyen así:

56 Cita del Periódico El Tiempo acerca del artículo original:
[http://m.eltiempo.com/colombia/cali/cali-entre-41-sitios-que-the-new-york-times-recomienda-
visitar/8767922](http://m.eltiempo.com/colombia/cali/cali-entre-41-sitios-que-the-new-york-times-recomienda-visitar/8767922)



Ruta Oficial de la Salsa en Cali

De los sitios frecuentados por los bloggers, que se mostrarán a continuación, Nuestra Herencia, ubicado en la comuna 13, es el único que se incluye. La ruta “tradicional” de la salsa, propuesta por Ulloa y por Valverde en sus textos, y que abarca generalmente los sitios –centrales- ubicados entre las comunas 8 y 9, desaparecen por completo del circuito de consumo de vida nocturna salsaera en la ciudad. La línea azul que atraviesa el mapa de Cali representa a los sitios –típicos- que la alcaldía vende como los lugares de mayor atracción para los salseros de la ciudad y extranjeros. Curiosamente, estos sitios no son visitados por los bloggers, a causa de sus costos, su ubicación, pero en especial por el –tipo- de música que ponen una y otra y otra vez a lo largo de los años, lo que llaman la –salsa para turistas-.



Este mapa muestra los sitios de socialización de salsa57 y música antillana que

57 Los puntos ubicados entre las comunas 3, 8 y 9, que temporalmente ubicamos entre 1950 y 1970, y correspondientes a la central zona conocida como el “Barrio Obrero” y sus alrededores son los siguientes: Aretama/Costeñita, Honka Monka, Grill Nápoles, Séptimo Cielo, La Esquina del Movimiento, Grill Picapiedra, Grill Cangrejos, Fantacho, Nellyteca y La Barola. Aquellos que se encuentran entre las comunas 19 y 2, y que se descubrieron posteriores a la década del 70 son: Centro Internacional Las Vallas, El Escondite, Fantasía, Los Compadres, Caseta Carnaval del Norte, Caseta Panamericana y Grill Siboney.

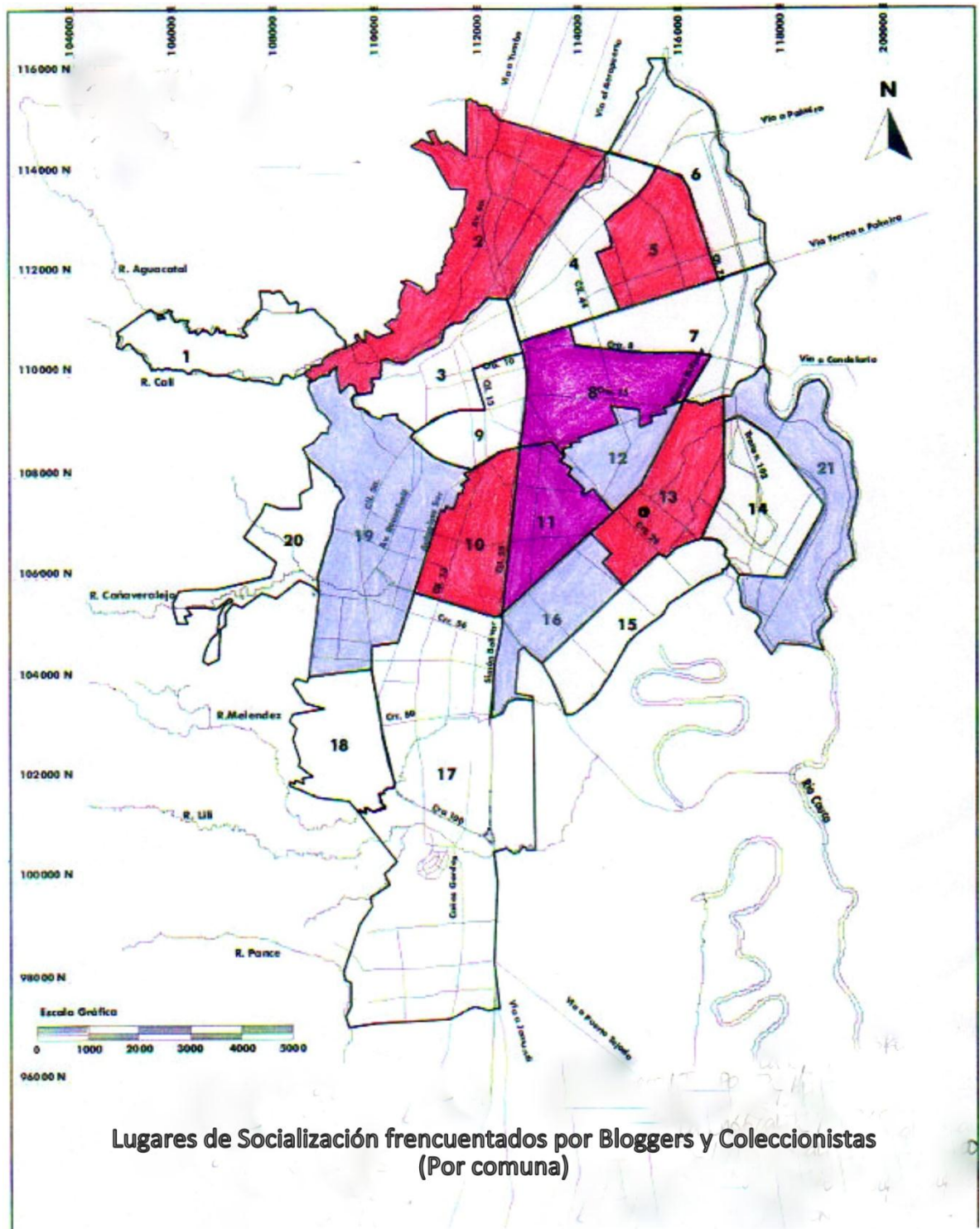
poblaron Cali entre 1950 y finales de la década del 80. Algunos, como El Escondite y ciertos lugares de Juanchito, sobreviven, aunque la mayoría han sido reemplazados por otros. La franja amarilla nos muestra la ubicación del Barrio Obrero como un referente obligado en la literatura local para pensar la música, lugares como Sucre y la Calle 8va, eran los mayores centros de congregación de sitios musicales de –culto- o casi para especialistas. La franja roja nos muestra el desplazamiento de las salsotecas (conforme el público fue cambiando, y, como Valverde lo hace notar, gran parte de estas modificaciones en el consumo y la ubicación se debieron al auge del narcotráfico) hacia el norte de la ciudad y sus extramuros, y hacia la bien conocida –calle quinta-, hasta donde hoy en día se conservan algunos espacios.

Frente al mapa de la ruta oficial, este nos presenta una desaparición de la –centralidad- de la rumba con el paso de los años. Aún cuando algunos de esos lugares existen en la actualidad, no son parte de una cartografía de la vida musical caleña por parte de las instancias institucionales.

Prácticamente todas las salsotecas frecuentadas por los bloggers, que se ubican en el oriente de la ciudad, aún cuando son las que más eventos realizan, más artistas traen, que agrupan más personas, como el colectivo de Salsa Red, son eliminadas de la propuesta oficial de los sitios salseros.

Las comunas en las que se encuentran estos espacios, si bien tienen en común la 2 y la 19 respecto de planteamiento municipal, no presentan una especial conexión con las iniciativas⁵⁸

58 En el mapa de ubicación de los sitios frecuentados por los nuevos coleccionistas encontramos por comunas: 2 (Sonerros/Tiempo Libre, The Lebron, El Mayoral) 5 (La Libre, La Terrífica) 8 (La Ponceña, Son de Pichar, Chaney, Guaco) 10 (Alto Son, Cali Coqui) 11 (Ziguaraya, Son Latino, La Mulinze, Dundunbanza, La Diferente) 12 (Ritmo Latino) 13 (Nuestra Herencia, Sabor Swing y Saoco) 16 (La Fania) 19 (La Casa Latina, Olafo) 21 (Son Boricua, Havana Bar).

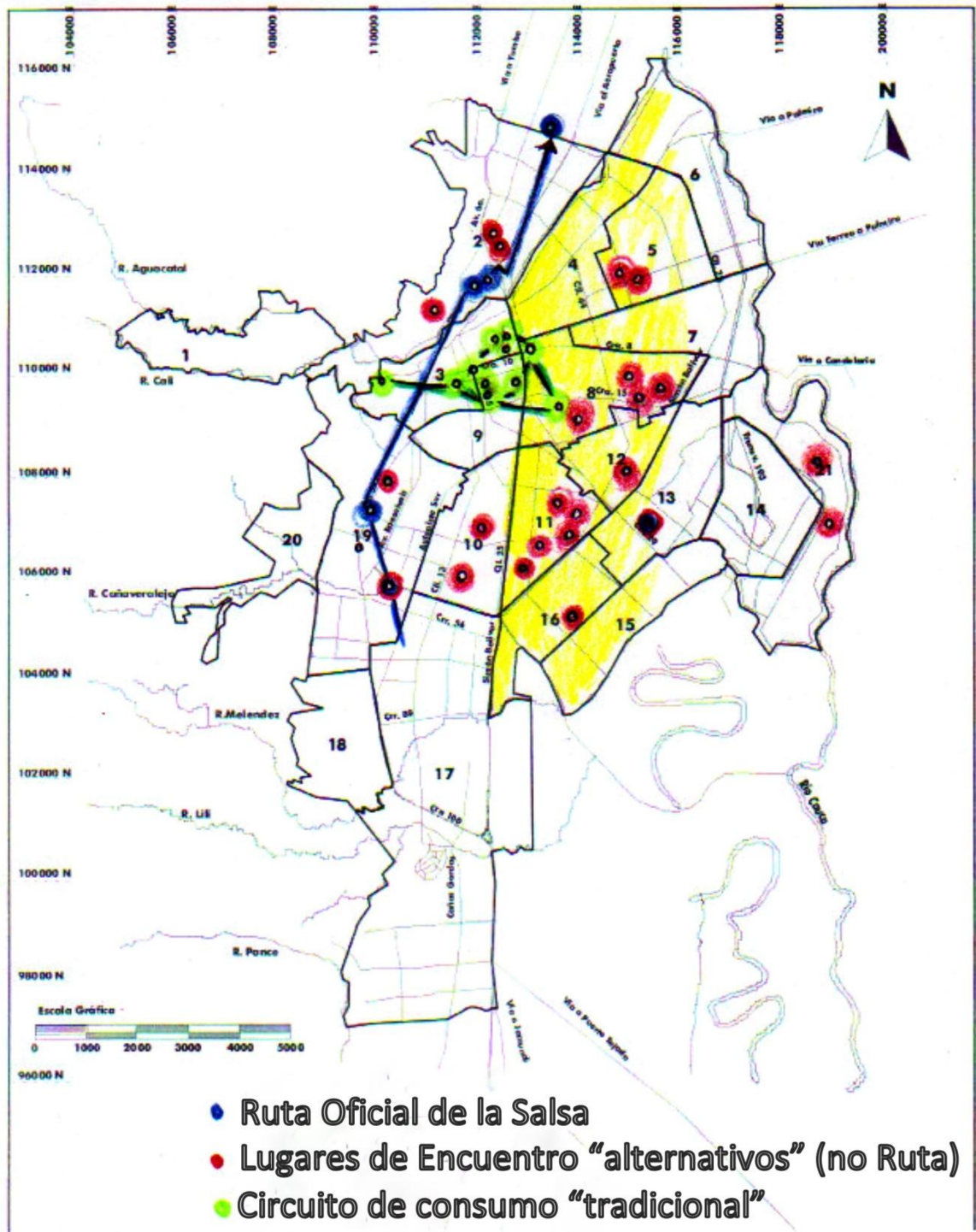


institucionales, o con los planes turísticos que se ofertan. La mayoría de estos lugares de consumo se encuentran en el oriente de la ciudad y tienen una agitada vida de eventos programados, batallas de djs, y encuentros de melómanos y

coleccionistas. Son precisamente las características del consumo musical las que disocian la perspectiva de los nuevos coleccionistas de la de la publicitada ruta. La divergencia se encuentra primordialmente en el tipo de salsa que se oye, que no corresponde a lo que se escucha en el –barrio- ni a lo que los bloggers coleccionan, por lo que a partir del 2008 se comienzan a crear una serie de sitios que sí cumplen con estos requisitos y que se vuelven la cuna de la socialización del –nuevo coleccionismo-.

A continuación, el siguiente mapa nos muestra el desplazamiento de los -lugares de la salsa-, respecto de los cambios temporales sufridos y la desaparición de los sitios –tradicionales- de las comunas 8 y 9, y el contraste entre la ruta oficial propuesta y las zonas de consumo de los coleccionistas virtuales, en donde podemos apreciar cómo la franja verde desaparece por completo, y la franja amarilla, representando al oriente de Cali, se omite en la imagen de los sitios específicos de socialización de salsa en la ciudad. El término de barrio, cuya acepción se explicitó a lo largo de este apartado, se materializa en esta comparación. Los lugares de ubicación y de socialización del grupo estudiado, entran en las zonas geográficas que son conocidas como “populares” por su estrato socioeconómico y por la población que las habita. Cuando los bloggers hablan –del barrio- y de las salsotecas del mismo, no están haciendo referencia a una ruta salsera institucional que pasa muy lejos de sus casas y sus vidas, sino de los nichos que han ido construyendo dentro de las fronteras de su propia geografía. Podemos ver, en el mapa, cómo la zona amarilla se omite, y cómo aquellos puntos rojos que representan los lugares de socialización de estos coleccionistas no pueden entrar en el relato oficial porque no están organizados como una ruta, no siguen un sentido lineal. Están dispersos en el –barrio- al que se hace referencia, al margen oriental de Cali, y no aparecen ni de casualidad como parte del circuito salsero que se busca vender y reproducir. El barrio entonces, como término y no como concepto, sí está representando en este caso un –lugar en el mundo-, una espacialidad determinada, aún cuando sus significados desborden la territorialidad que los contiene, y que no puede ser descrita al modo de Canclini⁵⁹ como –no esencial-. Este barrio es consustancial a sus circunstancias y es producto de su materialidad, trascendiéndola, pero insertándose en ella simultáneamente.

59 Ver Canclini : (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*.



Las geografías invisibilizadas no sólo nos presentan un panorama en el que el relato institucional omite sus territorios de frontera, también nos hablan de unos sujetos que no pertenecen a ciertos estándares de consumo musical y cuya estrategia es replegarse y construir otros lugares que llenen sus intereses. La ruta municipal no ofrece algo que pueda estar totalmente ajustado al –gusto- del coleccionista, virtual o no, dadas las diferencias en la percepción sobre la música que se considera “buena” o no. De manera muy general, los sitios incluidos en la cartografía institucional consumen y hacen consumir lo que los coleccionistas definen como –salsa para turistas- y que se encuentra muy lejos de sus intereses. Es, por tanto, un desplazamiento recíproco.

Respecto de las posturas sobre los lugares de salsa en la ciudad, y la clasificación de estos de acuerdo al tipo de música que ofrecen al consumidor, encontramos la siguiente clasificación propuesta por Wilmer Zambrano:

“(…) Los sitios de baile y escucha tienen diferentes niveles, dependiendo de la agresividad de la música que colocan, de lo poco conocida que sea la música, de lo agresivo del sonido. Por ejemplo, el primer nivel, o sea el más bajo a nivel de salsotecas, lo puede tener Tin Tin Deo, que lo están criticando mucho porque ya es muy light, la misma salsa de la radio, la misma música siempre, Llorarás y el mismo repertorio de los Lebrón. Tin Tin deo tuvo una época muy buena, la de la Latina, era un sitio de culto en ese momento, antes la música era especial. Ahora pasa que los sitios tienen un nivel, un nivel salsero, como ese sitio de Don Hebert y eso, donde ponen la salsa de niche y siempre lo mismo, el primer nivel, el más básico, en donde la programación es casi la misma de la radio. Allí entra, además de Tin Tin deo, una salsoteca que se llama Salsa, y La Fuente. Lo rescatable de esos sitios es que ponen salsa todo el tiempo. Después otro nivel que sigue sería Zaperoco, o la Terrífica, una discoteca que queda en el norte.

La salsa es así, la buena salsa se escucha primero en las salsotecas del barrio, y después comienza a subir de nivel, desde lo bajo, hasta que en un momento llegan a Zaperoco, a Changó, a Juanchito, y finalmente a Tin Tin deo, pero eso siempre nace en el barrio. Uno en el barrio podría estar un año adelantado de lo que va a sonar en la radio, los discos que uno pone, suenan después en las emisoras. El nivel dos, sería entonces Zaperoco, todo lo que está en Alameda, Libaniel, Son Caribe, etcétera. Después de eso vienen salsotecas como La Terrífica, Olafo... y ya después vienen las salsotecas de barrio, que es a donde yo más me meto, un lugar llamado DundunBanza, Nuestra Herencia, Mullenze, eso ya es muy underground, la colectividad del montuno. Cuando fui a Dundunbanza estaban poniendo un disco súper reciente, se llama Chenchá Chula, ese disco no llevaba ni dos meses

de salido en España, y en esa salsoteca ya lo estaban poniendo...por ejemplo, en un año, o en la feria, ya lo estaremos oyendo en las emisoras. Los pelados que ponen música en estos lugares, de muy escasos recursos, se bajan la música de internet, casi al mismo tiempo que sale, eso hace 20 años no se podía, el que tenía el poder era el discómano, el que tenía el acceso al disco físico, el coleccionista.”

A parte de su visión sobre las salsotecas que realmente ofrecen una música que –valga la pena- o que tenga nivel, y que, sobretodo, esté actualizado con la música más reciente. Las descargas de internet y los consumos a partir del blog, garantizan que la música que suena en las salsotecas de barrio sea distinta de las otras discotecas de la ciudad, y esté a la vanguardia de las últimas tendencias de la salsa a nivel mundial. La forma en la que el círculo del consumo cultural de música es descrito aquí, habla de un –ascenso- paulatino de lo que empieza a sonar, primero en el –barrio-, y después a calar lentamente en las demás discotecas de la ciudad.

De las 21 discotecas que se registraron durante el trabajo de campo, y de las 8 visitas realizadas, tengo distintas, subjetivas e intensas impresiones. La mayor y más importante fiesta de los bloggers recibe el nombre de Salsa Inferno, que congrega a los más importantes djs, bloggers o no, del ámbito barrial de la ciudad. La temática explícita es pasar una noche “infernala” (y el adjetivo le calza perfectamente, dado que la mayoría de estas salsotecas no tienen aire acondicionado ni sitios por donde dejar fluir el aire) en donde las personas bailen al ritmo de una salsa que no hayan oído jamás. No suenan las voces de Héctor Lavoe y de Rubén Blades, ni suenan las trompetas de la Fania, ni de la Sonora Ponceña. El ritmo que se baila es siempre distinto y novedoso, como dicen los djs –recién sacado del horno-, y el ambiente festivo involucra movimientos corporales en solitario o en compañía, campanas y güiros que circulan por el local para ponerlos a disposición de quien quiera tocarlos, y hasta timbales en la mitad de la pista.

La programación de esta y de todas las rumbas en general, es poner un grupo de djs y bloggers que se rotan entre sí, y tiene dos oportunidades durante toda la noche para poner entre 2 y 4 canciones según como sea la reacción del público. Entre más desconocida y golpeada sea la melodía, más público cautivará el dj y más festividad se desplegará a lo largo del lugar. Se presentan entre sí como –El Chino, el que sabe cuál es el sabor del barrio-, -Timba Candelo, el dj radical de la salsa cubana-, -HeCu, el niño Cuba-, y demás apelativos que describen la naturaleza del trance en el que entran cuando la rumba está en calor. La consola se queda sola, y el dj baila con los demás mientras mira de reojo su mesa, para estar atento a continuar con la siguiente canción y no dejar jamás un espacio entre una y otra. Otro de los invitados filma el evento, algún otro reparte el demo de su cd, y las fotografías colectivas se hacen alrededor de las “credenciales”, los posters y los flyers que los reconocen como parte de esa colectividad.

El Chino, Héctor y Julián nos comparten sus experiencias:

“A mí Juancho Producciones, que es un man que vende música en el centro, que lo conocí por medio de Pablo del Valle que me dijo que con él iba a conseguir muy buena música, muy muy buena salsa. El hace parte de las salsotecas del oriente de Cali, entonces me dijo que si yo verdaderamente sabía de salsa, entonces a ver si podía poner música allá, como a demostrar, entonces él me dijo, vení, vamos a colocar salsa, y entonces fui a colocar música y a la gente le gustó, y así me gané como el respeto de la gente, y entonces me empezaron a llamar a los eventos, a invitarme, y por eso estoy acá, porque él me invitó.” (El Chino)

“Por la casa hay una persona a la que le gusta coleccionar, y él me invitaba a eventos en las diferentes Tabernas, Ziguaraya, la Taberna de Moe, siempre eran los domingos, desde las 5 de la tarde hasta las 11 de la noche, y cualquiera podía ir a poner su disco. Era libre, no había necesidad de que te conociera el dueño de la discoteca, ahí fue que comencé a conocer las llamadas audiciones. Se empezaron a formar las salsotecas, en los barrios, dos, tres, hasta cuatro salsotecas... estamos hablando de unos 4 o 5 años atrás, y digo las salsotecas en todo su furor, porque siempre han existido, esas que te digo son salsotecas que las han cogido, digamos la nueva generación de muchachos. Hay eventos, rumbas de barrio que se hacen en la cuadra, cierran una cuadra y colocan sólo de esa música, sitios como 20 de Octubre, el Diamante, el Poblado.” (Julián)

“Y respecto de los eventos que nosotros mismos hacemos, por ejemplo, salsa inferno, está catalogado como uno de los eventos en donde se pone música que la gente no ha escuchado, que no es comercial, o que apenas está empezando a salir, pero eso no es un impedimento para bailar o rumbear sino como una motivación. Cada dj tiene la tarea de proponer temas nuevos, algo que nadie haya oído nunca en ningún lugar.” (Héctor)

Los precios de ingreso (entre 4.000 y 5.000 pesos la entrada) y de consumo (entre 30.000 y 35.000 pesos por una botella de aguardiente) hacen que los lugares se llenen a reventar, y que tengan tanto público, en sitios frecuentes como Nuestra Herencia, Ziguaraya, La Mulenze y El Son de Pichar por citar las más reconocidas, que hayan tenido que unir dos eventos en uno, que fue lo que sucedió más recientemente, cuando el Salsa Magistral de Mauricio Díaz y el Salsa Inferno de Julián, Héctor y El Chino se fusionaron en Salsa Inferno Magistral y llenaron Don José VIP en Juanchito, hasta el punto de que pasadas las 12 de la noche se quedaron aproximadamente 200 personas sin conseguir entrada.

La tradición cara a cara no puede ser pensada de la forma en que nos enuncia Thompson, como desplazada y reemplazada por el encuentro a través de los –media-. De ninguna manera, puesto que para el caso de Cali y de cualquier otro contexto en el que dicha teoría no se haya producido, las posibilidades de encontrar una concordancia absoluta son bastante escasas. Si bien los usos hermenéuticos e identitarios de la tradición nos iluminan sobre el funcionamiento de las colectividades, el sentido de pertenencia que desarrollan y la transmisión de ciertas conductas y patrones que vienen desde el pasado, también vale la pena resaltar que existe una –coproducción- entre las dos esferas interactivas: la física y la virtual. La tradición no desaparece, como nos dice Thompson⁶⁰, y claro que se reinventa a partir de la virtualidad, como este nos hace comprender, pero esa reinención no es necesariamente equiparable con una única experiencia mediática que deja por fuera la socialización entre las personas. Las –rumbas- de barrio de las que se hablan acá, y las salsotecas que hacen las veces de un espacio geográfico –alternativo-, no podrían ser concebidas sin la preexistencia de una conexión virtual y mediatizada que las hace existir (puesto que representa el vínculo inmediato de las personas que allí se congregan), así como la continuidad de los lugares virtuales tampoco puede entenderse por fuera de las posibilidades del encuentro cara-a-cara, puesto que esta instancia representa la materialización de sus discursos y la posibilidad de –feedback- con el público que los sigue.

Hay que pensar, también, en lo que implica la existencia de aquellos testimonios citados sobre las ideas y representaciones que se tienen sobre la ciudad. En ellas se unen fuertes opiniones que difieren de considerar que Cali es la capital mundial de la salsa, pero no porque el vínculo no se halle entre sus habitantes, sino simplemente porque se comercializa y se populariza (en el sentido masivo) una imagen que no corresponde a todos sus habitantes: la velocidad de la música, el estilo de baile, el presupuesto destinado a los bailarines como rubro más rentable, las rutas oficiales que se publicitan y que no hacen referencia a los –otros- lugares posibles...todo ello se une con la existencia del término del barrio como –síntesis- de una suerte de “esencia” en la que se contiene el sentir y el imaginar sobre la ciudad, es decir, el contexto. Aunque se denuncian los puntos de desencuentro, también se reifican las similitudes de por qué la salsa nos representa, nos identifica y nos hace lo que “somos”. Tanto la existencia y el uso subjetivo y colectivo que se le da a los medios de comunicación como también las estrategias mercantiles que se enuncian desde la oficialidad, nos hablan de una decidida –inserción- de lo que se consideran las manifestaciones culturales populares en una lógica capitalista que las mercantiliza bajo la etiqueta de –producto salsa-, aunque su instrumentalización tendrá que analizarse de manera diferenciada en las conclusiones de este trabajo

60 Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación.*

Lo que he tratado de demostrar aquí es de qué manera los blogs constituyen una instancia productora de mecanismos que continúan la tradición musical de la salsa: la existencia de las salsotecas de barrio así como su permanencia en las comunas mostradas gracias a la socialización masiva generada por los bloggers y sus eventos, creados a partir de internet y difundidos virtualmente, nos muestran cómo un aspecto de la tradición es asumido por Thompson⁶¹ de una manera errada: los nuevos medios de comunicación no reemplazan la interacción cara a cara. Transforman la tradición, sí. Reinventan sus posibilidades, también. Pero no desplazan lo físico ni le reducen importancia, simplemente mutan sus prácticas y sus medios (del LP al mp3, del coleccionismo físico al blog como “estudio de colección”) y permiten que coexistan las cyber-socialidades con los encuentros físicos, dando paso a toda una serie de caminos, transeúntes y geografías que nos hablan de vidas urbanas que llevan consigo la salsa, pero no de la manera en la que generalmente ha tendido a pensarse: viven de ella, pero no de bailarla; la coleccionan, pero no la de la Fania ni la de las orquestas “muertas”; la bailan, pero no a 45 rpm; la escuchan en la radio, pero consumen producciones nuevas, “latinas” y no- latinas, de cualquier lugar de donde lleguen.

La tradición existe, pero reconfigurada, espacial y temporalmente, reescrita en la música que se oye y que se está dispuesto a oír, y conserva los recuerdos de explicaciones causales y románticas sobre la conexión insondable entre música y ciudad, que produjo y sigue reproduciendo sujetos, prácticas, melodías, rumbas callejeras, estereotipos, quintaesencias, en últimas, vidas.

61 Ver Thompson: (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación*.

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos estado hablando acerca de la existencia de una tradición musical. La pregunta de investigación que motivó este trabajo desde el comienzo versa sobre *la forma en la que nos nuevos coleccionistas, mediante la utilización de medios de comunicación virtuales, crean mecanismos que reproducen la tradición musical de la salsa en Cali*. La construcción de este interrogante que me guió, establece una serie de presupuestos que buscaban ser demostrados a lo largo de la pesquisa: primero, denota la existencia de un “anterior” grupo de coleccionistas de música, que puede o no relacionarse con el “nuevo”, compuesto por una población distinta. Segundo, da por sentada la existencia de dicha tradición musical y se indaga por su ‘continuidad’, procurando abrirse paso a través de los antecedentes para demostrar su existencia. Finalmente, establece como posible que sea precisamente el ‘uso’ de los medios de comunicación virtuales lo que se encarga de brindar dicha “sensación” de continuidad al hablar de la tradición musical local.

Lo anterior se abordó, entonces, desde diversos frentes: establecer quiénes son aquellas personas que se están denominando como “nuevos” coleccionistas, clasificar los medios de comunicación que utilizan para su labor, mostrar las diversas formas de subjetivación y apropiación de estas virtualidades y, finalmente, explicitar qué tipo de usos permiten, en efecto, la reproducción de una tradición salsera. Cada uno de estos puntos de análisis fue abordado metodológicamente de manera diferenciada, a partir del diseño y la implementación de una encuesta que arrojara datos generales sobre toda la población que compone el grupo de bloggers o coleccionistas virtuales; la elaboración de una base de datos que clasificara los portales de internet con más uso y público; el proceso de un análisis discursivo que diera cuenta de las formas (diversas) en las que el blog como espacio se piensa y se asume, así como arrojar datos sobre las percepciones y uniones entre el oficio del coleccionista y el contexto caleño; y, entrevistas a profundidad y observaciones participantes que dieran cuenta de cómo estas percepciones y representaciones, conjuntamente con la conformación de una comunidad virtual, daban paso, cabida y continuidad a la tradición de la música salsa.

Como pudimos ver a lo largo de la descripción etnográfica, se estableció una temporalidad sobre la ‘herencia’ de la labor del coleccionista, ubicando y analizando una de las principales figuras del coleccionismo local en la ciudad: Gary Domínguez. Si bien es cierto que para considerar como “nuevos” a los actuales coleccionistas hay que pensar como anteriores a sus predecesores, no puede establecerse una continuidad lineal entre unos y otros. Se mostró como el

ejemplo concreto y más visible de la figura de Gary no representaba un eslabón o un punto de unión para todos los involucrados. La división generacional que se estableció entre unos y otros nos permitió ver cómo algunos, por su edad, estaban imposibilitados para establecer este tipo de relaciones, y otros por el contrario las asumían como paternas, a la vez que se puede adivinar que esta falta de conexión no está representada de manera unívoca en la diferencia etaria. Algunos otros factores como el género de la colección, el lugar de origen, los contactos establecidos previamente a través de familia o amigos, o el descubrimiento tardío de la música y el desarrollo de la colección, también se mostraron como eventos contingentes que impiden a todas luces decir que la tradición musical es fácil y evidentemente identificada como un producto de la herencia. Pero sus matices y su existencia son un tanto más complejos.

Encuentros y Desencuentros con la teoría: aciertos y/o fisuras en la aplicabilidad del enfoque “tradicionalista” a partir de Thompson y Williams.

Desde Williams, consideramos la noción de tradición como una asociación intencional entre el pasado y el presente, codependientes y determinados entre sí. A su vez, y a partir del uso de Thompson, pensamos la tradición como una serie de conductas y formas de leer el mundo que se transmiten generacionalmente y que se dan por sentadas. Si bien el caso de la salsa en Cali, o al menos este ejemplo específico, representan un lugar en el que las prácticas se transmiten de unos a otros, la relación no es lineal y muchas veces es el propio contexto y las representaciones que lo circundan el que se encarga de crear cierto tipo de sujetos. En un caso tal en el que el coleccionismo no se haya descubierto sino hasta la adultez, y en donde no se identifiquen los nexos con el “pasado” configurativo a través de personas específicas, ¿podríamos estar hablando de tradición? La respuesta otorgada a partir de la experiencia etnográfica es que sí.

La sensación de ‘continuidad’ de la que Thompson habla está cifrada en clave de una transmisión directa a partir de las relaciones sociales construidas con un determinado grupo de personas. En los casos que aquí estudiamos, aunque algunas veces se cumple esa premisa, en otras ocasiones no, y no por ello es menos “tradicional”. Es la identificación colectiva erigida a partir de la pertenencia hacia Cali, y no hacia individuos concretos lo que reifica, reproduce y continúa la existencia de la tradición. Es el contexto ‘general’ y no particular de la familia o de las relaciones de amistad, las que contienen el germen y la justificación de que el coleccionismo musical se siga realizando, y que a partir de él se enuncie una imagen local asociada a la música. El uso hermenéutico de la tradición propuesto por Williams resulta para este trabajo, por tanto, parcialmente funcional. Las formulaciones y bases teóricas que el autor utilizó para su producción intelectual

no pueden ser equiparadas de manera idéntica al caso caleño. La tradición entendida como discursos, prácticas, imaginarios e ideas sobre alguna acción cultural que sobrevive en el tiempo trasciende por mucho en el caso de Cali y la salsa, el establecimiento de vínculos y puntos de encuentro entre grupos de personas con un interés común. En muchas ocasiones, como aquí también se citó, es el encuentro de perspectivas disímiles (como la postura de la alcaldía frente a la de los bloggers sobre los lugares de consumo) lo que permite que dicha tradición sobreviva, asumiéndose desde diversos frentes de forma simultánea.

En este punto es mucho más fuerte el uso identitario de la tradición que el mismo autor propone. Apela a un sentido de la colectividad que en el que se juega la pertenencia, la sensación de continuidad, en donde el hecho de formar parte de un determinado grupo le otorga al mismo una *historia* común y un *destino* colectivo, no sólo en referencia a la existencia de una colectividad particular, sino en términos generales del contexto en el que se inscriben. La tradición dota a la asociación colectiva del material simbólico procedente del pasado y que se asume como cierto para construir una identificación grupal. El nexo con el pasado resulta independiente del grupo mismo y está ubicado en la atmósfera que lo contiene, dotándolo de sentido.

Lo asumido como una herencia que podía venir de unos u otros, o del mismo contexto, revela y contesta a la primera parte de la pregunta formulada, sobre la existencia de un nuevo coleccionismo musical en la ciudad. A nivel metodológico, esto se indagó tanto en la encuesta como en las entrevistas a profundidad, a partir de las preguntas relativas a “cómo se había llegado al coleccionismo”, “quiénes eran asumidos como los ‘mentores’ o los portadores de la tradición”, o si la actividad musical se había desarrollado de manera independiente, resultados que presentamos en los apartados anteriores.

Las preguntas sobre “quiénes son estos nuevos coleccionistas” y “qué medios utilizan para coleccionar”, fueron abordadas a partir de dos ejes diferentes. La inmensidad que constituye definir ‘quién es’ alguien -imposible de responder en éste y cualquier trabajo- fue planteada como una serie de pistas o indicios acerca de la historia personal de los entrevistados, que nos dejaran entrever varios detalles: su lugar de origen, su nivel de formación educativa, el barrio en el que residen, su trabajo, y sus historias subjetivas sobre el coleccionismo y la salsa en Cali, que aparecieron transversales a cualquier tipo de interrogante que se realizaba. De nuevo, la tradición se identificó como conductas y creencias procedentes directamente del pasado que justificaban la acción.

El vínculo entre Cali y la salsa, explicitado en la historia local a partir de lo consignado en los antecedentes, cala también en el discurso de los bloggers o coleccionistas virtuales que dan fe de su labor a partir de una imagen coproductora de sentidos: la caleñidad y la música, la veracidad del barrio, la

asociación entre lo popular, lo barrial y lo colectivo, y la sensación de que la salsa habla y enuncia cosas de la vida propia que otras músicas parecen incapaces de demostrar. El coleccionismo de “objetos” o de músicas, asimilado en el sentido en que Baudrillard lo propone, como un proceso subjetivo que define al sujeto mismo y que lo ubica en el lugar de la ‘comunidad’ que inviste de realidad su práctica, se encuentra también en las propuestas realizadas por Thompson sobre la tradición y la identidad. Para el blogger resulta imposible pensar su actividad por fuera del contexto de la ciudad, aún cuando discrepa de muchos de los lugares que también dicen poseer la “veracidad” de la salsa. El barrio como tópico recurrente, sintetiza la imagen preconcebida sobre los espacios salseros de la ciudad para esta comunidad en especial, en donde la socialización cara a cara de la que Thompson habla se encuentra reificada.

No es, por tanto, absolutamente aplicable, el segundo de los presupuestos abordados por el autor. Si bien es cierto que aquí demostramos cómo la transición del formato físico al digital y la experiencia virtual modificaron las formas de coleccionar, los públicos, el acceso a la música y las relaciones con la comunidad, no puede llegar a afirmarse que la virtualidad desplace o reemplace la interacción física, el menos no para este caso. El autor enfatiza en lo siguiente:

La tradición se desritualizó; perdió sus lazos con la experiencia de la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, el desarraigo de las tradiciones no les privó del sustento. En vez de ello, preparó el camino para ampliarlas, renovarlas y reincorporarlas en nuevos contextos y unidades espaciales que se encontraban más allá de la –interacción cara a cara- (1998:239)

El caso del coleccionismo musical, sin embargo, presenta diferentísimas acepciones. Aunque la tradición tenga que ser pensada como reinventada por la intervención paulatina de los media, de ninguna manera perdió por completo su carácter ritual. Aunque evidenciamos cómo se ha modificado la experiencia de la colección, dejando de lado (al menos parcialmente) el dogma de la exclusividad y el celo y aprovechando el formato digital para enunciarse como “democrática”, y hemos visto cómo el acceso facilitado a la música y a su distribución le ha otorgado a las “nuevas” generaciones una cierta y decidida independencia de sus predecesores (puesto que prácticamente no se necesita de un intermediario “pasado” para conseguir la música, dado que ésta se puede encontrar online), también podemos ver cómo se van construyendo lugares de socialización especializados en el tipo de música que se colecciona, actuando así de manera selectiva frente a lo que se considera “salsa para turistas”.

Aunque el público que asiste a las fiestas que aquí se mencionaron es mucho más grande que el que podría haber estado presente en algún encuentro exclusivo de coleccionistas o melómanos, no podemos decir que el radio de permeabilidad de estos eventos sea excesivamente grande. Aquellos que han decidido hacer parte de un consumo “no tradicional” de salsa y que se enuncian a sí mismos como

amantes de una música que “no ha muerto”, dejan de visitar y frecuentar los otros sitios que continúan con esta temática. Son, por tanto, parcialmente exclusivos, y las características de su consumo (salsa nueva, salsa extranjera, salsa underground), le otorga a su “exclusividad” un carácter ritual.

Si bien es cierto que los *lugares simbólicos* en los que ocurre esta continuación de la tradición van más allá de la territorialidad inmediatamente física, como anuncia Thompson, no pueden para este caso, en nada, ser pensados por fuera de ella. Thompson recurre a enunciar que la tradición “ha perdido los vínculos con los espacios compartidos de la vida cotidiana”, y que se re arraigan a partir de “nuevos contextos y nuevos tipos de unidades territoriales”. El blog, concebido como una unidad simbólicamente territorial, hace las veces de mecanismo en el cual la vida cotidiana entre en juego. No podemos arriesgarnos a comprender que la cotidianidad está inmanentemente atada a observarnos frente a frente, o a estar en un mismo recinto. El poder de la virtualidad reside en que nos comunica en tiempo real y de forma inmediata, garantizando así un vínculo comunitario y cotidiano entre las personas que se encuentran ‘en línea’ ya sea en el juego del blogger, o de internauta que visita la página. La cotidianidad de la que Thompson nos habla, parece, entonces, un poco escueta, y directamente subsumida a las propiedades físicas de los objetos, los lugares, y la gente. Estas historias han demostrado cómo en Internet también se puede ser cotidiano, y cómo la construcción del territorio, simbólico o no, pasa por un circuito en donde se abandonan o reinventan antiguas prácticas, mutan a partir del uso de lo virtual, se “cotidianizan”, y vuelven a territorializarse en los encuentros físicos (fiestas, rumbas) en un orden de cosas no lineal y coexistente.

La tradición musical de la salsa en la ciudad, que también cobija la experiencia de este grupo, fue expresada en los presupuestos de Alejandro Ulloa sobre su manifestación y arraigo, así como en otras fuentes menos académicas, como la literatura local. Las historias de Andrés Caicedo y de Umberto Valverde nos muestran una cara de la salsa ampliamente publicitada y difundida, cuyos orígenes en el tiempo parecen perderse con nuestra “esencia local”. El discurso de la *latinidad* que une a los sujetos de todos los rincones del Caribe encuentra, al menos para Ulloa, eco en las condiciones particulares de nuestra existencia singular en Cali, algo de lo que ya hemos hablado largamente. La identificación de ‘lo latino’ pasa entonces por una serie de elementos naturales y culturales que nos hacen ser partícipes de un fuerte proceso de arraigo en donde derroteros como ‘el barrio’ al que se hace referencia a lo largo del texto es pensado a través de la hermandad, la buena música, el sabor, y la africanidad. Sin embargo, y distanciándonos de posturas unificadoras, si bien una idea que sitúa a la salsa en el lugar de la tradición ha tenido bastante acogida, esta es asumida diferenciadamente desde muchos frentes.

El punto de vista institucional, desde el cual se ejerce una mercantilización de estereotipos culturales que rozan la existencia de aquellos que caben en sus

definiciones, y que ahora muestra un singular interés por exportar la figura del bailarín como el mejor ejemplo de lo *nativa* que puede llegar a ser la salsa, se distancia y mucho de las percepciones que los propios bloggers tienen sobre su experiencia salsera y barrial. La “museificación de las músicas locales”, como bien lo dice Ochoa, representa uno de los más interesantes puntos de la inserción de las manifestaciones populares en el capitalismo: se negocia con lo identitario, se transforma y se esencializa, se vende y se publicita, tratando de abarcar en una sola explicación a todos los sujetos rozados por una u otra razón por el relato salsero.

Las diferencias en el consumo, como ya anoté, nos habla de preferencias distintísimas entre sí, a la vez que aluden a ‘otras filosofías’ sobre la música. En un extremo de la ciudad tenemos la “ruta” que se resiste a dejar morir la gloriosa década de los setenta, mientras que al otro lado una geografía dispersa y que no se deja encasillar nos habla de un público que aclama una salsa nueva, reinventada, actual. Es salsa, y es en Cali, claro que sí, pero son muchas salsas y muchos sentidos sobre Cali de lo que estamos hablando.

Los cambios en el consumo son precisamente los que explican (y de manera mucho más clara que las divergencias en cuanto al origen y el arraigo de la música) las transformaciones en los medios utilizados para el coleccionismo, así como el surgimiento de los “nuevos” lugares. Las dinámicas cerradas, exclusivas y excluyentes de un grupo de coleccionistas en formato físico, que presentaban una manera diferente de compartir y difundir su música, (o que, en su defecto no la compartían, y la difundían únicamente en sus lugares de socialización), terminó por volverse obsoleta y por dejar de representar una acción posible para la supervivencia de la salsa. Si bien la Taberna Latina y sitios similares hacen parte de algunos de los grandes hitos de la ciudad, y son pensados por algunos de los coleccionistas actuales como los lugares míticos en donde aprendieron gran parte de lo que ahora ejercen, su impacto a nivel general no puede pretender abarcar a un porcentaje alto de la población de Cali. Aunque la “herencia” cultural que dejó la Taberna Latina se lee en muchas personas, incluso en aquellas que no son coleccionistas ni melómanos pero que tienen un latente interés por la salsa, podemos anotar como necesario un cambio en las dinámicas y en los medios de la colección para que este tipo de manifestaciones (tradiciones) pudiera llegar a sobrevivir.

La forma en la que las audiciones “realmente libres” como las describe uno de los bloggers, o las fiestas temáticas en las que se regalan los cds quemados que contienen la música en mp3, o los links de descarga gratuita que se ubican en los blogs salseros, así como la propia existencia de SalsaRed como emisora virtual que transmite todo el día su programación, constatan una tangible transformación en la difusión y en la colección musical, así como en el circuito de consumo musical en la ciudad. Como se dijo, muchas de las canciones “underground” que no encuentran cabida inicialmente en la radio, son “pegadas” en el barrio por los

bloggers y comienzan a circular, de modo que tarde o temprano y sin necesidad de la conocida “payola” (o el pago de dinero al dj de la emisora para que transmita la canción o publicite al artista) las “otras salsas” aparecen en el panorama de un consumo verdaderamente masificado.

Usos y Acepciones de lo Popular como “lugar en el mundo”.

Uno de los puntos álgidos de esta discusión lo constituye el lugar y la definición de ‘lo popular’. Aunque su uso como término y no como concepto fue ahondado a lo largo de la descripción etnográfica, situado explícitamente en lo barrial y sus significados, las premisas que Canclini nos arrojó desde un principio sirvieron para pensar varios procesos. En primer lugar, el autor nos habla de una construcción de lo popular a partir de la apropiación *desigual* del capital cultural, de una interacción conflictiva entre actores disímiles. La disidencia entre unos y otros partidarios de la salsa puede ubicarse a lo largo de los relatos enunciados. El gobierno municipal, la intervención extranjera, la consolidación de las escuelas de baile y la profesionalización de los bailarines, el crecimiento de los eventos decembrinos, entre otros, se oponen en muchas ocasiones a los intereses de la comunidad que aquí se estudió. No hay, por tanto, una conformación de la cultura popular en la unicidad de un “sentir” local sobre la música, esencial a todos, sino un discurrir constantemente negociado entre unos y otros en donde se ponen de manifiesto las relaciones de poder. Como en todos los escenarios de la vida, la apropiación cultural de la salsa no está exenta de una lucha hegemónica por el significado.

Cartográficamente podemos ver esto en los mapas realizados: una ruta oficial, lineal y directa, desplaza de la centralidad “rumbera” y de la “veracidad” de la fiesta a los demás sitios que se quedan por fuera de su localización. No hay un reconocimiento oficial de esa otra salsa comerciada, producida, difundida y consumida en las comunas que se mostraron. No hay, tampoco, un interés manifiesto de apoyar económica o simbólicamente un colectivo como SalsaRed que tiene nexos con importantes artistas internacionales, y que contribuye, como todas las otras manifestaciones culturales que sí se tienen en cuenta, a dibujar un panorama en donde la gente recrea su identidad étnica y su pertenencia local. Este desplazamiento geográfico y esa invisibilización de los circuitos alternativos de dispersión y consumo que funciona en las dos direcciones que antes mencioné (por parte de una oficialidad que lo omite y por parte de ciertos colectivos que ya no quieren seguir adscribiéndose a la misma música y a los mismos sitios), son los que considero los detonantes para la existencia de una expresa centralidad del Barrio como la Verdadera Capital de la Salsa.

No pienso que sea algo esencial ni natural de las personas que viven en el oriente de Cali, o que la construcción simbólica de los discursos alrededor de la música y

de los sitios que frecuentan pase simplemente por su adscripción en un horizonte racial. Creo que lo que sucede, como lo describe Canclini, es precisamente una acción de carácter procesual, una metamorfosis continua de apropiaciones desiguales de los bienes y capitales culturales que se encuentran en pugna constantemente, y que son, como también lo dice Williams, actores de una lucha hegemónica en donde ese sentido de continuidad de la tradición (en este caso salsera) está dado por el silenciamiento paulatino de otras manifestaciones que no tuvieron tanto éxito.

Resulta entonces cierto que lo popular no es objetual, sino que resulta de una acción, de una posición en el mundo. Cuando se le pregunta a un coleccionista virtual sobre su origen, terminará indefectiblemente respondiendo, si es el caso, “yo nací en un barrio popular”. Este uso de lo popular, aunque nos hable de un término y no de un concepto, está diciendo cosas sobre la forma en que se piensa el barrio, y entre las asociaciones radicales que se hacen entre clase social y estrato socioeconómico. Decir que se pertenece a un sector popular resulta para ellos un adjetivo que les permite identificarse en las temáticas de la salsa y en el uso que se le da a la misma, en donde el ‘valor’ de lo popular está a la vez en su origen y en su lucha, y se va conquistando a lo largo de los encuentros y desencuentros en las relaciones sociales. Canclini nos habla de que es el uso y no el origen lo que le confiere la identidad popular a un acto o una manifestación cultural, en este caso, esa respuesta también resulta parcialmente válida. Es al mismo tiempo el origen, la instrumentalización de ese origen y el uso y la existencia de esa acción (el coleccionismo virtual) lo que les garantizan temporalmente su carácter popular. No puede ser unívocamente producto de una lucha que flota en el aire. La lucha por el sentido tiene a sus protagonistas situados a un lado y otro de la desigualdad, y ese origen no debe olvidarse, aunque sus usos cambien en el camino.

Respecto de la utilización de los medios de comunicación y de los mecanismos derivados de ello, las respuestas y reflexiones se relacionan con lo que mencioné antes. Existe, en primer lugar y de la mano de Baudrillard para entender el coleccionismo, una estrechísima relación entre el dueño y su “objeto”. Para este caso, la transición en los medios definitivamente cambia el carácter de la posesión, pero persiste el interés por la profundización en el conocimiento, por el aprecio sobre las producciones originales, y por el culto a la música. A su vez, las plataformas virtuales como espacios personalizables y como interfaces propias del modo en que Yúdice lo describe, brindan un lugar cómo para la subjetivación y la manifestación personal: reseñas sobre artistas, sobre canciones, opiniones sobre la ciudad, logos, nombres, charlas interactivas, etcétera, son las instancias que cada uno de los bloggers por separado utiliza para apropiarse de una determinada manifestación Cultural. Entre las acepciones que el término presenta, Canclini también nos menciona el uso de lo popular haciendo referencia a lo mediático. Pues bien, este es quizá uno de los más importantes para este ejemplo. La cantidad de amigos/suscriptores, visitas desde otros países y continentes,

facilidades para la descarga y el ávido consumo de la música, son la constatación de que el internet representa una instancia mucho más popular en el sentido en que llega a muchas más personas de manera simultánea.

Las facilidades y las transformaciones del coleccionismo y la melomanía a través del internet son descritas por los entrevistados y encuestados como ‘democráticas’ en el sentido en que ya no están inscritas en una lógica exclusiva de la imposibilidad de conseguir música nueva: todo está allí, listo para ser escuchado. La subjetivación como uso de los medios de comunicación nos habla de lo que Arturo Escobar mencionaba como el carácter heterogéneo de las interpretaciones inscritas en las nuevas tecnologías. No hay, por tanto, un solo tipo de apropiación del blog (unos escriben y otros no, unos permiten descargar música, otros lo censuran), ni un sólo sujeto blogger, sino múltiples formas divergentes de hacer uso de la plataforma virtual.

Una de las diferencias más notorias respecto de las generaciones anteriores radica en la disociación de música y territorio. El apego manifiesto a la salsa no se encuentra amparado bajo el pensamiento de que la única buena música es producida en Colombia por el Grupo Niche o Guayacán, o en las Antillas, o en Venezuela, o en algún lugar latinoamericano. Lo que define a una melodía salsera como “buena y digna” de colección no pasa por su lugar de origen sino por la calidad de su sonido e interpretación, dejando de lado un paradigma esencialista en donde si la salsa se consume en la latinidad y por los latinos sólo puede ser hecha por ellos. En absoluto. En las fiestas a las que tuve la oportunidad de asistir constaté una colección profundamente internacional, en donde se hace consciencia del hecho de que la producción local es realmente baja y que si la adoración a la música sólo pasara por esa instancia, ya habría desaparecido hace un buen tiempo. Sí existe, en realidad, una asociación entre la ciudad y la salsa que ya se ha explicitado largamente, y este es un punto en el que el argumento de Ochoa se reifica. El vínculo permanece, pero se reinventa continuamente, y la música que lo alimenta no comparte el mismo destino de procedencia. Aunque la salsa se asocie con Cali o con esta región del mundo no tiene que devenir de ella.

La virtualidad y la digitalidad han pasado a tomar el papel de la “intermedialidad” (Ochoa, 2007), en donde si bien los nexos entre música, memoria y territorio dejan de ser evidentes y obvios, el lugar de la música está en la trasmisión de un mensaje de relativa “localidad”, pero a partir de iniciativas que nos permitan llevarla prácticamente a cualquier parte: sentirla, vivirla, hacerla, de modo “auténtico”, sin que ello implique el estar irremediamente atado a un territorio. Así, las músicas locales están intermediando en lugares interculturales (en donde radica la importancia de su carácter popular) relacionamente políticos, económicos y estéticos. Finalmente, los mecanismos que, en mi juicio, de hecho permiten, garantizan y recrean la continuidad de una tradición salsera a partir del uso de los medios de comunicación y que se anunciaron a lo largo del texto son enfáticamente los siguientes:

- **[Asociación colectiva, comunidades virtuales y trabajo conjunto]** Primero, presenciamos un uso identitario de la tradición en el que la asociación colectiva, ejemplificada en la existencia de SalsaRed, nos habla de un sentido de pertenencia, tanto del grupo en sí, como del mismo hacia la comunidad que lo contiene. (Ya dije antes que la mayoría de las personas entrevistadas encuentran en su labor musical una forma de supervivencia, lo que nos habla de un “trabajo cultural”.) Dicha pertenencia resume las representaciones y las ideas preconcebidas (tradicionalmente preconfiguradas) sobre la ciudad y la salsa, y hace tangible un vínculo que sigue reinventándose en el tiempo, a través del cambio de medios para su perpetuación. Sin embargo, a partir de la ciber-asociación, debemos repensar la noción de comunidad como algo inmediatamente ligado por una sociabilidad tecnificada, en donde las relaciones territoriales son modificadas, y en donde la interpretación de la realidad y la producción de sentidos acerca de las manifestaciones culturales está siendo coproducida tanto por la instancia intermedial como por la localización de sus sujetos en ciertas partes del mundo. La pertenencia a un barrio, a un determinado sector de Cali, y la adscripción a un movimiento virtual salsero, nos hablan de un lugar vital en el que la antropología debe centrarse: la comprensión de los usos de la tecnología como productores de ideas, contextos, relaciones sociales y prácticas culturales populares. No hay, por tanto, una instancia, última o primera, en donde dichas sociabilidades se produzcan. Coexisten sus iniciativas virtuales con sus encuentros en la cotidianidad, y es precisamente la posibilidad de esa coexistencia lo que garantiza, tanto la existencia de la comunidad (así repensada) como su carácter popular.
- **[Creación de lugares de esparcimiento e inserción en el paisaje de sujetos y geografías salseras alternativas]** En segundo lugar, además de la asociación virtual y colectiva por una causa común (continuar con el “legado” salsero y visibilizar a Cali como una ciudad que mantiene el ‘ritmo’), la creación y el mantenimiento de los sitios de socialización que se cartografiaron, a donde asisten no sólo los coleccionistas virtuales sino también todo el público que arrastran con la masividad de sus medios, es presentada aquí como el punto más importante sobre el que reposa la continuidad de la tradición. Tanto la asociación colectiva como los lugares de socialización son descritos por los sujetos de este trabajo como la Resistencia Salsera. Resistencia al mercado, resistencia a las “rutas” oficiales, resistencia a la salsa para turistas, en últimas, una apropiación disímil de otras, como ya lo discutimos. En la diversidad de apropiaciones en las que reside lo popular también se ubica esta Resistencia, que nos habla de nuevos sonidos, sujetos y espacios para transcurrir. El hecho de que exista en la ciudad una huella palpable de esos lugares creados a partir de la interacción virtual, que sean alimentados por su público, que escuchen su música, que puedan ubicarse en un mapa y que estén

dispersos por todo ese ‘barrio’ contenido mayoritariamente en el oriente caleño, representa el último eslabón y a la vez la respuesta a este trabajo:

Sí existe una tradición musical de la salsa, puesto que la historia de esta puede ser constatada, y la ciudad está constantemente renovando las huellas de su paso, reinventándola. Sí existen cambios en los medios para coleccionar, difundir y gozar la música, y por consiguiente, cambios en los sujetos que se dedican a ello. Con la transformación en los sujetos, generacional, espacial y numéricamente, hablamos de un fenómeno que busca continuar, pero de manera profundamente distinta con esa tradición de la que partimos desde un comienzo. La “comunidad” y sus formas se reinventan y mutan, la experiencia digital musical introduce nuevos paradigmas y lugares de enunciación, se hace más flexible, traspasa la barrera espacio-temporal a la vez que la reivindica. Con una manera de asumir la música que ahora apela a otros y muy distintos sujetos, las sociabilidades empiezan a construirse en la virtualidad, en donde las comunidades se desdibujan, aparentemente, pero para volver a reificar su existencia en el lugar de lo cotidiano. Etnografiar el día a día significa evidenciar cómo la mayor conclusión de esta hipótesis es que existen no sólo uno, sino muchos mecanismos tangibles, que ocupan un espacio en el paisaje de Cali, y que tienen un nombre propio: La Terrífica, La Mulenze, Nuestra Herencia, El Son de Pichar, La Casa Latina. Si la existencia de un lugar geográfico no denota a su vez la presencia de muchos lugares simbólicos que confluyen en él, entonces no podríamos hablar de tradición. En la coproducción entre la interacción virtual y la existencia de espacios físicos compartidos, radica la existencia de los mecanismos de los que hablo y que son, en últimas, los que permiten que hoy pueda asegurar que la tradición de la salsa sigue viva, por obvio que suene. A lo largo de este trabajo he procurado identificar a algunos de sus protagonistas, contar sus historias, encontrar el sentido de lo que dicen con tanta certeza sobre el barrio y su musicalidad, en donde se abre paso una caleñidad puesta en escena, un escenario en donde *siempre* disímilmente todos parecemos interactuar.

El interés por la música como un fenómeno social imprescindible para el caso de Cali, también radicó, desde el principio, en las entrañas de mi historia personal. Como ni el principio ni el final de esta historia tratan de mí, me detendré en la escritura de manera definitiva para expresar a través de palabras ajenas el insondable e inmortal vínculo que une mi existencia con la música.

“Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas e instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de los pies ligeros, la que no descansa, la de misión terrible; recógeme en tus brazos cuando me llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere, tráeme nuevos ritmos para mi convalecencia, preséntame a la calle con fuerzas renovadas en una tarde de un collar de colores, y que mis aires confundan y extravíen: yo luzco y difumino tus

aires, para que pasen a ser esencia trágica de los que me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos.” Andrés Caicedo, ¡Qué Viva la Música! [1977]

Referencias

- Baudrillard**, Jean (1994) *The System of Collecting* en *The Cultures of Collecting*, Elsner y Cardinal (Ed). Harvard University Press.
- Belting**, Hans (2009) *Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate*, en Hans Belting y Andrea Buddensieg (Ed.) *The Global Art World*, Ostfildern. Disponible en: <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>
- Caicedo Estela**, Andrés (1977) ¡Qué viva la Música! Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Escobar**, Arturo (2005) *Bienvenidos a Cyberia: Notas para una antropología de la cibercultura*, Revista de Estudios Sociales, N° 22.
- García-Canclini**, Néstor (2002). *Culturas Populares en el Capitalismo*. México D.F, Ed. Grijalbo
- Hall**, Stuart (1985) *Popular Culture as a factor of intercultural understanding: the case of Reggae*. United Nations.
- Ochoa Gautier**, Ana María (2007). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Norma.
- Salvador**, Rocco (2010) Estado Actual sobre el uso de métodos cualitativos de investigación en Internet. En VI Jornadas de Etnografía y Métodos Cualitativos, Rosana Guber (Coord.) IDES, Buenos Aires.
- Thompson**, John B. (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría social de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Ulloa**, Alejandro (2008) *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Cali, Ed. Universidad del Valle, escuela de Comunicación Social.
- (1988) [Tesis de Pregrado] *La salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Universidad del Valle. (Ed.)
- Valverde**, Umberto (1995) *Bomba Camará*. Bogotá, Arango Editores.
- (2001) *Quítate de la Vía Perico*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A

Waxer, Lise (2002) *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Wesleyan University Press.

- (2000) *En conga, bonga y campana: the Rise of Colombian salsa*. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 21, No. 2 (Autumn - Winter, 2000), pp. 118-168 University of Texas Press

- (2001) *Las Calenas Son Como Las Flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia*. En *Ethnomusicology*, Vol. 45, No. 2 (Spring - Summer, 2001), pp. 228-259. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

- (2001) *Record Grooves and Salsa Dance Moves: The Viejoteca Phenomenon in Cali, Colombia*. En *Popular Music*, Vol. 20, No. 1 (Jan., 2001), pp. 61-81. Cambridge University Press

Williams, Raymond (1977) *Marxismo y Literatura*. Oxford University Press.

Yúdice, George (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona, Ed. Gedisa.

Blogs consultados:

www.solarlatinclub.com

www.acalibre.blogspot.com

www.elkillerdelasalsa.tk

www.gonikus.blogspot.com

www.salsamagistral.blogspot.com

www.timbacandelo.com

www.muralladebronce.blogspot.com

www.salsasontimbacali.com

www.mulatasalsera.tk

www.salsadelsolar.blogspot.com

www.juliantabasalsa.blogspot.com

www.lospichy.tk

www.salsotecaeltrabuco.blogspot.com

www.agozarlatino.blogspot.com

www.familialatinacali.blogspot.com

www.defendiendoelson.blogspot.com

www.lostafur.blogspot.com

www.pipesolosalsa.blogspot.com

www.salsaytumbao.blogspot.com

www.klanlatinos.blogspot.com

www.timbaenel23.blogspot.com

ANEXO 1

Entre la etnomusicología, el folclore y la masificación mediática: un acercamiento a la llamada “*antropología de la música*”.

Introducción:

Como si la antropología no se hubiera peleado nunca con la *historia*, o como si el debate estuviera ya resuelto, pareciera que todas las cuestiones que cruzan nuestra disciplina y nuestro método nos llevaran a hacer un viaje obligatorio al pasado: unos lo llaman huir del anacronismo, otros, responsabilidad académica, otros *contextualización*, o sencillamente *génesis*. Algunos, también, lo explican como una suerte de *deuda* con el pasado con nuestra propia y gran máter, llamada antropología.

Que no se quede sin nombrar el pasado teórico y práctico de la antropología en todos sus acercamientos o intentos (en este caso frente a la música); porque como el resarcimiento de mi culpa me lo demostró, las preguntas del *ahora* (con las que se emprende cualquier proyecto o cualquier fracaso) están indefectiblemente ligadas a un pasado que las hizo posibles. Otras muchas voces confluyen en los cuestionamientos que parecieran tan propios e inmediatos, otros muchos tiempos se urden y se suturan cuando un antropólogo o un estudiante cualquiera decide investigar, sobre, en últimas, cualquier cosa: no hay demasiadas cuestiones (ni siquiera podría nombrarlas) sobre las que la antropología no se haya preguntado, y en esta medida no hay (o casi nunca, dejemos el beneficio de la duda) preguntas nuevas.

Hay sujetos nuevos, tiempos nuevos, (músicas nuevas) que constituyen el paradigma de su novedad en una eterna reinención de las cosas.

Para acercarse, (puesto que no se puede hacer nada mejor) a algo que podríamos llamar “antropología de la música” (y me quemaré en el infierno por usar esta expresión), hay que considerar la variable del tiempo muy por fuera de su versión lineal o de causalidades: la antropología no descubrió la música, ni siquiera estuvo primero que los estudios sobre música, y, para ser sinceros, pareciera que lo que algunos llaman etnomusicología se adelantó a la antropología en lo que a la “desmitificación” del sujeto y la contextualización de la disciplina se refiere, puntos que trataré más adelante.

Es, en principio, un intento muy básico y hasta infértil el de describir lo que es la música o tratar ridículamente de ubicarla en una línea de tiempo. Hace poco me dijeron que para qué hacía este trabajo “triste” si lo que estaba procurando era la racionalización de la más “pura” de las pasiones humanas. Pues bien, no pretendo racionalizar una pasión que es también mía y que teje la historia de mi vida, tal vez con esto solo pretenda entenderla y darle un sentido por fuera de la fiebre que procuran las vibraciones del corazón con cualquier pulsión o cualquier acorde.

Después de más de un siglo de estudios supuestamente “científicos” o, cuanto menos, intelectuales, los antropólogos, sociólogos, etnomusicólogos, folcloristas y demás, siguen explicándose la música como el palpitar de la vida, como una forma de combinar silencios y sonidos más antigua que el lenguaje articulado, ondas y fuerzas que existirán mientras los seres humanos habiten la tierra.

Así estas explicaciones esencialistas y fácilmente criticables luego se articulen con propuestas más elaboradas...mercados, consumos, productos culturales, comunicación, estímulos, y demás, considero pertinente decir que ese será un complejo que jamás superaremos: que alguien me diga en tres líneas lo que es el arte y lo que no, lo que es música y lo que no es, que alguien me explique cómo es que el sonido de una conga o un himno nacional activan la serotonina cerebral y lo hacen a uno llorar o reírse. Por muchos intentos que hagan las ciencias sociales de purificar su conocimiento por fuera de toda emoción, me atrevo a decir que, al menos con la música, ese intento de racionalizar será siempre en vano.

No es gratuito que decida (involuntariamente) retornar una y otra vez a este tema, como un castigo autoimpuesto, como tampoco lo es que la antropología siga estudiando la música de una manera cada vez más compleja y relacionada con los efectos que esta produce en las personas, es decir, como una circunstancia social.

Como diría Peter Wade, a veces la *cultura*, una institución que pareciera tan impoluta, la mejor de las herramientas de trabajo para antropólogos y no antropólogos, es sencillamente una forma de estar vivo.

Lo que se quedará por fuera.

Emprender la tarea de revisar lo que la antropología haya dicho sobre la música tendría que pasar (primero por la locura, la esquizofrenia y la desesperación que produce una empresa así) por evidenciar las relaciones entre la disciplina y el Arte.

Reconstruir la relación entre antropología y música me llevó indistintamente a cuestiones como la musicología, la musicología comparada, la etnomusicología y el folclor, que, parecía, ya habían dado (o habían decidido omitir) el debate entre antropología y arte y comenzaban una tarea que requería de ciertos conocimientos “expertos” y saberes legitimados por la música como institución académica, y por los métodos antropológicos para la “indagación” cultural.

En ninguna de las fuentes que utilicé se hizo referencia a la relación entre la antropología y las artes, así que la música fue incluida como uno más de los aspectos culturales a estudiar por los antropólogos.

En este sentido, teorías como las de la *Escuela de Frankfurt*, que entiendo fundamentales para el tema del Arte en las ciencias sociales, y aunque influenciaron directa e indirectamente los supuestos de la etnomusicología y la antropología de la música, tendrán que ser postergadas para una próxima ocasión.

Dado que mi interés parte por comprender de qué manera los estudios antropológicos sobre la música enfrentan en la actualidad circunstancias y situaciones como las de las llamadas Industrias Culturales y la masificación musical, (tema que no se exime de un trabajo de génesis) me limitaré a esbozar el panorama de *cómo la antropología descubrió a la música*, o a los estudios que se venían haciendo sobre esta.

Una profundización intensiva en temas como el folclore tampoco podrá ser realizada en su totalidad. Al abarcar los estudios musicológicos en el campo de la antropología necesariamente se pasa por el folclore, sin embargo no pretendo hacer aquí una investigación exhaustiva de los aportes al tema. Me limitaré a observar cómo la investigación antropológica a nivel musical y en su método retoma el folclore como una herramienta para coleccionar y preservar rasgos esencialistas y característicos de ciertas músicas “no-occidentales”.

Como lo dije anteriormente, aunque mi pregunta de investigación se refiere a las dinámicas de producción cultural y masificación de la música, en este primer intento de realizar un “estado del arte” me veré obligada a limitarme a realizar un (necesario) esbozo sobre las relaciones teóricas y metodológicas entre la antropología y la música (a grandes rasgos cronológicos), y, aunque intento trazar el dibujo de un panorama de la “actualidad” (estudios culturales y de la música a través del saber antropológico), el “estado de la cuestión” sobre el consumo cultural de la música latinoamericana tendrá que ser dejado para después, muy a mi pesar.

Reitero, por lo demás, que este escrito no pretende ser ni la última verdad, ni una verdad cercana, ni una verdad somera sobre las aproximaciones que la antropología ha hecho hacia la música, como uno más de sus muchos campos de acción, sino más bien un acercamiento a tientas, guiado por una pregunta tanto disciplinar como personal que sigue aún sin resolver, pero que reconoce que para poder partir de donde parte o llegar a donde llegue, pareciera que se tiene que iniciar por una teleología de las cosas: reconocer lo dicho, lo que se ha dejado de decir, suturar esos silencios y esas voces y traerlas de nuevo a la existencia en una pregunta que no desconozca que ha salido de alguna parte.

Frente a la dificultad que constituye la creación de unas categorías precisas que den cuenta de lo que diversos autores de diversas escuelas ha dicho sobre la etnomusicología o antropología de la música, he decidido trabajar (un poco de manera arbitraria) cronológicamente de acuerdo a las tendencias metodológicas y epistemológicas del tema.

En primer lugar, utilizaré la figura de Béla Bartók para ejemplificar cómo el saber experto de la música académica se funde con el nacionalismo y el folclor para el estudio y la “recolección” de las músicas no-occidentales.

En la misma línea, y después de un paso tangencial sobre los primeros trabajos musicológicos (expertos) trabajaré a los autores de directa formación antropológica que inauguraron la etnomusicología, a la vez que introduciré los aportes que el estructuralismo levistraussiano le hizo a la etnomusicología.

Después, intentaré evidenciar las formas en las que la etnomusicología como disciplina

respondió a los cuestionamientos propios de la antropología sobre la exotización, la racialización y la objetividad científica del método, y cómo buscó, mediante estrategias muy similares a las de una antropología que se rehusaba a recibirla abiertamente en su seno, conciliar esa brecha que supone una construcción de conocimiento que parta de la lógica colonialista. En último lugar, (y, reconozco en la superficialidad en mi manera de abordarlo una necesidad de llegar al tema) quisiera, a manera de capricho, esbozar de qué manera la escuela de los estudios culturales en latinoamérica ha retomado la etnomusicología y el folclor para relacionarlos con temas como el Consumo Cultural y las Industrias Culturales.

2.

¿Cómo no enamorarse de Béla Bartók?

Recuerdo que tenía diez años cuando un profesor, con los pantalones hasta el ombligo, entró en el salón lleno de niños desordenados, y dijo: -hoy les voy a presentar al genio incomprendido, al maestro de Hungría, a alguien que comprendió que la música no sólo se hace en auditorios elegantes, sino también entre los campesinos y en las fronteras de la guerra.-

Por supuesto, nadie entendió mucho.

A mis diez años, sin embargo, conocí que Béla Bartók fue, algo así, como el Simón Bolívar de Hungría, un héroe nacional que enfundado en tweed recorrió las praderas y las villas gitanas y recopiló algo así como diez mil canciones autóctonas, el verdadero folclore, la verdadera música de Hungría.

Béla Bartók constituye un ejemplo perfecto: musicalmente hablando era un genio, no sólo tenía una impresionante capacidad como ejecutante del piano, sino que además era un compositor prolífico: operas, sonatas, estudios para piano, por no hablar del sistema diatónico y cromático, al que se le atribuye su autoría.

Sin embargo, esto no fue suficiente. Bartók desarrolló su trabajo de recolección de músicas a través de herramientas tan básicas como el fonógrafo y el gramófono, y en un contexto de guerra mundial. De las músicas ubicadas en la escala pentatónica (para el no instruido entiéndanse las teclas negras del piano), es decir, las músicas folclóricas que Bartók recolectó, muchas fueron transcritas al pentagrama occidental por él y sus discípulos, y presentadas al conservatorio y la academia de bellas artes, en donde las consideraron “imposibles de interpretar”.

A pesar de ser un conocedor experto de la música, Béla Bartók justificaba su labor a través de lo que denominó el “espíritu” de la música tradicional. Algo que, decía, no se podía traducir en palabras, ni valía en últimas la pena transcribir a un sistema cifrado completamente occidental. Los campesinos húngaros no aprenderían a leer el pentagrama porque no lo necesitaban para hacer su música, era una herramienta inútil que sólo le servía a Bartók para mostrarle “al mundo” las Otras músicas, las Otras formas de sentirla o de hacerla, bajo la metáfora del espíritu.

La figura de Bartók se justifica a sí misma, sin embargo, en que su formación es netamente musical: nadie le enseñó a hacer etnografía (que apenas si se estaba

nombrando), nadie le dijo que tal vez su curiosidad respondía a una exotización del Otro, el sólo se limitaba a maravillarse con aquello que no cabe en la academia ni en las claves de sol, que maravillosamente puede prescindir de ello.

Como sostiene Mineo Ota en su ensayo *Why is the "Spirit" of Folk Music so Important? on the Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music*, Béla Bartók constituye una paradoja para los estudios etnomusicológicos, puesto que reivindica una postura nacionalista y de rescate, al mismo tiempo que ejemplifica una postura "moderna" que rechaza la academia ilustrada de las "bellas artes" y las orquestas sinfónicas, para adentrarse en una cuestión que el artículo bautiza como de –identidad étnica–.

Bartók era tan húngaro como todos los campesinos a los que visitó, y aunque el siglo XX en el que vivió comenzaba a mostrar músicas propias de las dinámicas urbanas, este las desechaba diciendo que las melodías de los campesinos y gitanos eran la *verdadera* música, la que construía la identidad nacional de los húngaros.

A partir de su mistificación de la música Otra, la narrativa musical que buscaba recopilar propendía por una reivindicación nacional, una unión de todos los ciudadanos húngaros que pudieran encontrar en esa música un ejemplo perfecto de lo que es la identidad colectiva, por eso el "espíritu" de la música que estudió que, según decía, no podía traducir a las palabras, era una cosa indecible, una pulsión (vuelven a jugar las pasiones), un llamado interno, un espíritu presente en todas las personas sin excepción, que debía ser descubierto o redescubierto y legitimado por personajes como Bartók.

Así, aunque Bartók haya roto las normas de una academia musical eurocentrista, basada en el rigor absoluto de la métrica, y eso constituya un paso enorme para los estudios de las músicas populares a lo largo y ancho del mundo, su fetiche por la museificación y la reificación de esa diferencia (musical y cultural) como una cuestión de identidad homogénea de la Hungría del siglo XX, identifica la manera en como empezaron a operar, no sólo la etnomusicología tradicional, sino también la antropología en sus tiempos más adolescentes. Béla Bartók fue el Malinowski de la etnomusicología: ya existía una disciplina que se ocupaba de la música (la musicología), pero sin ninguna clase de contextualización: se estudiaba la música per sé, aislada de sus contextos de producción y de ejecución, del material de sus instrumentos, de las personas que la hacían, de lo que procuraba en sus oyentes, de los temas de los que hablaba. Se establecía una crítica, una sistematización del conocimiento, hasta que llegó Béla Bartók, se puso sus botas blancas y se fue al Trobriand de Transilvania.

Pueden achacársele muchas inocencias y olvidos, pero finalmente también puede reconocérsele al húngaro el haber abierto un horizonte relativamente nuevo, en donde el compositor se quitó el frac y se dispuso a conocer un poco más allá de sus narices.

3.

De la musicología comparada a la etnomusicología.

Curiosamente y apartándonos del saber experto de la academia musical, en la consulta enciclopédica aparece, como primer “interesado” en la etnomusicología (o, mejor, en una experiencia de la música preocupada por su contexto), Carl Stumpf, psicólogo alemán interesado en temas como psicología musical y psicoacústica, y que junto con Erich Moritz von Hornbostel desarrolló un sistema de clasificación de instrumentos musicales que, dicho sea de paso, aún continúa vigente.

Los estudios de Hornbostel y Stumpf sobre la música africana, los llevaron a una tarea de recolección y transcripción para el Archivo Fonográfico Alemán, en donde se buscaba recopilar la mayor cantidad de músicas y géneros posibles con el fin de resolver problemas disciplinares propios de la música y ahondar en cuestiones y experimentaciones llevadas a cabo en el campo psicológico.

Los estudios realizados sobre la percepción tonal en los individuos, empezaron a demostrar un creciente interés sobre el contexto en el que las músicas se producen y se oyen, aunque los aportes de Stumpf y Hornbostel no son muy claros al respecto.

En teoría, podríamos decir que el trabajo realizado por estos y que comprende los años entre 1920 y 1938, es más bien un trabajo de musicología comparada: ambos compartían un saber musical experto que buscaban combinar con su disciplina social para una labor de mera clasificación, o, en el caso de Stumpf, de acción-reacción.

Así, dado que sus estudios se realizaron en África, estaríamos hablando de una musicología comparada: no sólo es menester profundizar en un conocimiento sobre la música y sus formas operativas, además hay que hacerlo en la armonía de lo exótico. La musicología comparada se ocupa, entonces, de recopilar y sistematizar las variables estructurales de una música bastante apartada del contexto alemán en el que está siendo estudiada

El primer musicólogo (músico de formación) que se volcó, o que quiso traer a la música otros campos del saber fue Charles Seeger, interesado ampliamente en lo que denominó la –música americana- o la música tradicional de Norteamérica, mientras otros discípulos de la escuela musical psicológica pensaban en emprender largas excursiones al Sahara.

Music can, we all know, communicate in its own way. But the attitude toward what music says for itself, the frame in which it appears to us, the reactions from it, and above all the general social organization in which it flourishes, are largely matters of speech. (Seeger, 1941: 17)

Seeger consideró pertinente que la música, como lenguaje universal y en su más plausible versión comunicadora, fuera considerada cualitativamente adentro y afuera de Norteamérica. Sorprendentemente dilucidó los peligros del exotismo diciendo que, aunque no todo estuviera cifrado en un pentagrama, la cuestión no era ni de adoctrinar ni de traducir, sino de conocer, y que para ello (y a través del primer journal que se encargó de las cuestiones etnomusicológicas, “*The Music Educators Journal*”) invitaba a otras disciplinas a interesarse en este tema, puesto que consideraba oportuno, antes que ocuparse de los otros, el explorar el folclore y las manifestaciones populares propias de su país:

...It would be more comfortable, undoubtedly, if we could have a few decades in which to

become more at home with our own music, our folk music and our brilliant popular music, with which most of us professional musicians find adjustment difficult. (Seeger, 1941: 65)

Así, el llamado fue efectivo. Hacia Octubre de 1945 el Royal Anthropological Institute emitió un comunicado que inicia de la siguiente manera:

“Music is an anthropological phenomenon. A tune is much a human fact as a ritual dance or cranial measurement. It can be collected, recorded and docketed like any human fact.” (Howes, 1945: 107)

Y el folklore, que se ocupa de estos casos, también es importante puesto que, se justificaba, fenómenos como la religiosidad, la magia y la ley estaban contenidas en las canciones tradicionales.

La antropología encuentra pues, (y como lo había sugerido el particularismo boasiano), en la música, un elemento que le permite conocer ese –todo integrado- de la cultura a través de sus manifestaciones más prístinas.

Boas lo dijo, la música puede constituir un elemento de estudio interesante, que reflejará muchas de las formas en las que interactúa una sociedad, pues bien, de acuerdo a las tradiciones de la época, los antropólogos decidieron ir integrando a sus conocimientos un saber musical.

Sin embargo y antes de continuar con los aportes antropológicos a la escuela etnomusicológica, quisiera reseñar algo para que no se quede en el olvido.

Antes que la antropología y de la mano de una “sugerencia” (muy similar a la de Boas) de Weber, la sociología había llegado a la música.

En el ensayo *Problemas de una sociología de la Música* de Meyer-Serra, expuesto en el Primer Congreso Nacional de Sociología de la Universidad Autónoma de México en 1951, el autor reclamaba por un estudio sociológico de la música.

No estamos hablando de Alemania, ni de Inglaterra, sino de México, y cuando la antropología apenas se debatía entre la etnomusicología y la musicología comparada, la sociología ya estaba llegando peligrosamente a un debate sobre la importancia de la música en el quehacer sociológico.

La Música reclama un estudio Sociológico. Mientras muchos otros aspectos de la música, fuera del estrictamente histórico y técnico, han sido objeto de investigaciones científicas, entre ellas la psicología, la acústica; la pedagogía, la literatura, sus orígenes en la comparación de las manifestaciones musicales de los pueblos primitivos, la estética, sus relaciones con las demás artes e incluso su significación social, no existe todavía un estudio sistemático de sus problemas sociológicos. La razón para esta sorprendente laguna en la moderna musicología se halla posiblemente en el hecho de que, por lo general, los musicólogos no tienen una formación científica como sociólogos así como, por otra parte, los sociólogos, pese a la afición que prevalece entre ellos por la música, no tienen una suficiente base profesional para su

conocimiento científico del arte musical y sus problemas históricos. Por este motivo se frustró una de las más valiosas aportaciones a este tema, emprendida por Max Weber, a pesar de las muchas ideas interesantes que contiene su librito. (Meyer-Serra: 1951)

La sociología comienza a interesarse en temas como la influencia del “ambiente social” en la biografía de un determinado compositor, la individualización de la producción musical ejemplificada en Beethoven, las formas en como el “auditorio” asume la pieza musical, etc. Sin embargo, esta preocupación sociológica (no olvidemos el adinículo de mexicana) peca por arribista: considera pertinente estudiar la música de las Bellas Artes, no el rumbón de esquina ni las danzas tribales, porque eso, como podemos deducir, se le puede dejar tranquilamente a la antropología.

En adelante y a partir de 1955, la etnomusicología empezó a vislumbrarse como una opción disciplinar que intentaba fundir las herramientas de una “antropología cultural” y las que otorgaba la musicología comparada respecto a los saberes musicales expertos y las indagaciones en músicas no-occidentales.

En el artículo *Definition of Ethnomusicology*, Willard Rhodes propone que las herramientas que la antropología ha venido utilizando para el estudio de los pueblos sean aprovechadas por una etnomusicología que busque establecer categorías, dándole al tema un tratamiento casi etnológico en su versión más reducida:

The linking of ethnology to musicology in the new name emphasizes a phase of the science that has long been recognized but often neglected. With the re-christening of this established discipline it seems timely to survey the achievement of the past, re-examine the boundaries of its field of inquiry and methods of investigation, and project a program of study for the future. (Rhodes, 1955: 459)

Sostiene además que es necesario comprender que si se reconoce una disciplina como la etnomusicología, debe empezarse por entender que esta debe abarcar todas las músicas del mundo, no restringirse a las no-occidentales, sino superar el complejo de exotización y reconstruir una memoria musical (folclore) de los propios contextos de producción.

Así que la etnomusicología reconoció bastante antes que la antropología en su más pura disciplinariedad que la exotización no era el camino, al menos en teoría.

We need to be more imaginative and creative in the interpretation of our material. Such an approach, while calling for a more sensitive insight and understanding, implies no relaxation of rigorous scientific methods. Self-criticism is already arising in our ranks. Musicology has been mainly absorbed with the mechanics of ethnic music, its collection, classification and analysis from a purely musical-technical point of view. The investigation of music as an emotional expression must go beyond this”. Let us not become narrow in the pursuit of our special field. If ethnomusicology is to achieve its rightful place among the social sciences and humanities it must contribute more generously of its knowledge, insight, and ideas to anthropology and historical musicology. (Rhodes, 1955: 462)

La etnomusicología directamente ligada al conocimiento antropológico, comienza por el final: se intenta despojar de los complejos eurocentristas y de “descubrir al otro”, y reitera la validez y la necesidad de estudiar la música en general, no sólo más allá de su visión académica, sino también trascendiendo los límites de lo exótico para redescubrir lo propio.

La tarea no es sencilla, y puesto que se unen con la “cientificidad” que caracteriza a la musicología y a los estudios especializados sobre la música, el “rigor” del método debe ser todo menos abandonado: replanteado, sí, reformulado, también, pero siempre consciente del prominente carácter científico de las ciencias sociales.

De la etnomusicología como disciplina ya establecida, hacia la década del 60 se destacan dos autores principales: Alan P. Merriam y Mieczyslaw Kolinski, uno antropólogo y otro músico y ambos etnomusicólogos, (entre otros) fundadores de la Society for Ethnomusicology en 1953.

Kolinski, en su ensayo *Ethnomusicology: its problems and methods*, es quien introduce la resolución entre la cuestión confusa entre la etnomusicología y la musicología comparada, términos que para la época parecieran coexistir indistintamente. La musicología comparada es el antecedente de la etnomusicología, no su determinante actual, dice, puesto que la etnomusicología deja de partir del supuesto que se deben estudiar sólo las músicas por fuera de Europa y Norteamérica, para empezar a trabajar por una teoría musical generalizada.

Alan Merriam, por su parte, empieza por la problematización de las definiciones: hacia 1960, lo que le ocupa principalmente es el concepto de *campo*, cómo puede definirse este a nivel metodológico y teórico. Comparando el fenómeno de “aislamiento” que sucede con la etnomusicología con el que vive la arqueología, Merriam reclama una contextualización de los estudios etnomusicológicos (no vaya a ser que nos pase lo que a los arqueólogos):

Our awareness of the history of ethnomusicology as a discipline has shown us a changing emphasis on what is considered to be our "proper" field of study, and, it is clear that like archaeology, we have been moving steadily toward a consideration of broader and broader problems, not so much of definition of music styles as of an understanding of music as a human phenomenon. In this we have perhaps not yet come so far as archaeology, but the movement of our interests is inevitably in this direction. Thus we come to a point at which it seems wise to discuss and attempt to define the field of our concern once again, and in broader terms than has characterized most such discussion in the past. (Merriam, 1960: 107)

El estudio de la música no debe limitarse, en palabras de Merriam, a su forma aparente y a su análisis descriptivo, puesto que eso solo refleja el conocimiento de un saber que se vale y se basta a sí mismo, y que está muy lejos de integrarse a las intenciones antropológicas de *conocer* y *aprehender* la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones.

La definición del campo, entonces, pasa por la comprensión de las dimensiones de la etnomusicología: sesgarla a un estudio de músicas locales es un esfuerzo que no aporta a una causa que pretende estudiar una manifestación artística que vive y siente la humanidad entera. El estudio puede ser intensivo, claro está, pero los resultados terminarán siendo a largo plazo lo deseado: un estudio de la música en su totalidad.

In other words I believe that music can be studied not only from the standpoint of musicians and humanists, but from that of social scientists as well, and that, further, it is at the moment from the field of cultural anthropology that our primary stimulation is coming for the study of music as a universal aspect of man's activities. To define ethnomusicology in this way is in no way to deny its primary connections with the aesthetic and the humanistic, but it is to say that our basic understanding of the music of any people depends upon our understanding of that people's culture, the place music plays in it, and the way in which its role is played. (Merriam, 1960: 109)

El –contexto- del que la sociología hablaba someramente hacia 1950, fue redescubierto por Merriam hacia el 60, bajo la argumentación de que una teoría –material- de la cultura no llevaba realmente hacia ninguna parte, o mejor, hacia caminos no indicados. Aunque reconoce que la recolección, la sistematización y la integración de los “datos” etnomusicológicos es esencial, considera que aislarlos de su contexto de producción constituye una paradoja inútil que anula el trabajo realizado. La relación no sólo debe establecerse entre el contexto en el que la música se hace, también debe relacionarse con las “artes” en general, con las condiciones materiales de existencia, con la *cultura* como un –todo- relacional.

It is perhaps at this point that we are least clear in the field of ethnomusicology; our work has proceeded without much clearcut definition of what we are trying to achieve or how we are to achieve it. It is for this reason that I have defined ethnomusicology as the "study of music in culture," and that I believe our objectives are to a considerable extent coincident with those of cultural anthropology. Our interests, I believe, should be directed toward the broader understanding of music, not simply as a structural form, not in terms of particular areas or peoples, and not as an isolate, but as a creative human phenomenon which functions as part of culture. In thus defining the field I have tried to make it as clear as I can that I by no means exclude the purely historic, the purely structural, the purely aesthetic from equal consideration with the ethnological. The point is that the clear understanding of the historic, structural and aesthetic is intimately connected with an understanding of the cultural back- ground in which these aspects operate. (Merriam, 1960: 112-113)

Paralelo a esto y revisitando la etnomusicología en 1969, y después de sugerir su modelo de “Music *in* culture” en el libro *Anthropology of Music*, Merriam se encargó no sólo de estudiar el sonido, su conceptualización y sus efectos, sino también de la unión de ambos aspectos: qué simboliza la conceptualización del sonido y de qué manera podemos hacer, (como diría después) no música *en* la cultura, sino música *como* cultura (music *in* cultura- music as culture).

4.

Aportes del estructuralismo levistraussiano a la etnomusicología: la homología entre música y mito.

El estructuralismo antropológico hecho carne en Lévi-Strauss buscó, a través de un exhaustivo trabajo de investigación etnológica de hechos particulares, dar cuenta de la común pluralidad del pensamiento “cultural” de los seres humanos.

De lo más destacable que se le atribuye a su trabajo antropológico, están sus Mitológicas, o sus incansables volúmenes sobre los mitos, estructuras lingüísticas particulares que evidencian en su singularidad la existencia de unas invariantes de la mente humana, al igual que la música. Aunque los autores etnomusicológicos realicen la homología entre mito y música en Lévi-Strauss, hay que reconocer que también fue el propio autor quien trabajó, en años muy posteriores, el pensamiento musical.

La herramienta fundamental de la que se sirve para demostrar sus hallazgos estructurales en música, es la comparación de la misma con la lingüística estructural. Todas aquellas indagaciones hechas en lingüística son asimiladas por el autor en la música: la subdivisión en unidades que permitan comprender como se hilan las cosas. Frases, palabras, sílabas, fonemas. Sujetos y predicados, verbos y adjetivos, adverbios de lugar y de modo. Aquí y ahora, pronto, después, quizá.

El lenguaje musical también puede ser fragmentado hasta encontrar frases, y sonemas. Lévi-Strauss se encuentra con el problema de que en el lenguaje de la música, la comparación solo puede ser exitosa si se considera la variable de que en la música no existen las palabras. Al contrario que en las lenguas, la gramática musical no admite células intermedias entre el sonema y las frases, es la continuidad musical atribuida a la melodía la que le da coherencia al “texto”, musicalmente hablando.

En este último punto podemos encontrar también una similitud con el análisis en la lingüística, y es que tanto los fonemas como los “sonemas” (o las notas, gráficamente hablando, si se quiere) carecen de cualquier sentido si no están “contextualizados” o hilvanados en una frase.

De esta manera, el estructuralismo ayudó, digamos normativamente, a la investigación etnomusicológica de corte etnológico, en lo que a la clasificación de datos con un solo patrón común se refiere. El sonema es en la música lo que el “mitema” en el mito, es decir, la unidad básica y angular que se encuentra en todas las variaciones.

Sin embargo y como buen estructuralista, Lévi-Strauss no se preocupó de las variaciones, sino de la generalidad que estas procuraban. Así, en la etnomusicología, una vez que la estructura común y su teoría fueron insuficientes, y aún reconociendo el aporte a la disciplina, el estructuralismo tuvo que caducar.

Los cuestionamientos fueron mucho más que evidentes: ¿hasta qué punto la recolección de los datos con un único fin general se convierte en un direccionamiento premeditado? ¿Hasta qué punto la derivación del mito o la música en estructura se transforman en la máquina hacedora de mitos y músicas de Lévi-Strauss frente a los mitos y las músicas de otros? Así, atribuirle a la música un carácter estructural e infinito la saca de las

dimensiones de lo humano, la mayor de las críticas a Lévi-Strauss: no se puede escapar de la estructura, pareciera que está lejos de toda materialización, se transforma todo en un sinsentido.

La etnomusicología reconoce así el inmenso trabajo del estructuralismo, y los adelantos que para su método y su teoría supuso el pensamiento levistraussiano.

Ross-King en su revisión de las Mitológicas, aplaude la manera en cómo Lévi-Strauss resuelve el problema de lo –común-, pero rechaza su forma de asumir lo inevitable de la variación:

Functionally, music and myth appeal to mental structures that different listeners have in common. The particular structures are cultural to Levi-Strauss but the presence of structure and its basic binary arrangement are universal. He also considers music to be the mediation between nature and culture thus affecting simultaneously the mind and the senses [...] Music is a very special form of communication in which, taking man as a whole, the original composer has an infinite number of sounds out of which to construct his music. But then so does the speaker of a language. At times it is not certain if Levi-Strauss speaks of the whole of mankind or of the individuals of particular cultures. (Ross-King, 1974: 106).

A una etnomusicología de la década del 70 comienza a molestarle el estructuralismo, aunque en el texto *Contemporary Sociological Theories and the Sociology of Music*, Mendoza de Arce nos permite ver cómo precisamente el estructuralismo en cabeza de Lévi-Strauss el que hace posible que la etnomusicología como estudio antropológico de la música trascienda metodológica y conceptualmente la idea del “estímulo” psicológico para profundizar en sus dimensiones sociales y sus “poderes” de dinamización y expresión, tanto subjetiva como colectiva.

La forma y el contenido cambiaron como expresiones al introducirse conceptos como símbolo y signo, además de la dimensión comunicadora de la música. A pesar de los aportes, pesa más la necesidad del estudio etnomusicológico de la variación que la permanencia de una visión estructuralista del estudio musical. Tal y como Lévi-Strauss la asume, la variación no es más que una posibilidad de la estructura, no algo trascendente que demuestre realmente nada, así que en última instancia un estudio sobre la música tendría que estar plantado sobre el germen de las diversas formas de hacer, oír y sentir música, no en una poesía de las generalidades.

In sum, for Levi-Strauss structuralism is the order behind the detail. Structure sets the patterns and limits of behavior. Within these limits occur great variations but a hidden possibility of the destruction of structure is there also. But structure brings potential variation within bounds supportable by man. Structure once translated into verbalization or any other specific no longer performs its role. Once translated it is transformed. He sees structure change but there is the constant fact of structure, non-transformable. In a viable society there is always structure but through time structures are substituted not translated to different circumstances. (Ross-King, 1974: 109)

Mientras el estructuralismo encontró su fecha de vencimiento, el cuestionamiento de la etnomusicología a nivel metodológico se reencontró con sus raíces: el folclore. Paralelo a una forma de hacer antropología a través del folclore, muchos etnomusicólogos se preguntaron si su tarea no era un folclorismo disfrazado de academia, y así, aunque siguieron estudiando músicas (especialmente latinoamericanas, como veremos más adelante) relativamente lejanas de su campo de producción intelectual, el –giro de la mirada- antropológico también se dio en la etnomusicología.

5.

Folclore, antropología y tendencias etnomusicológicas:

Es de antemano difícil definir qué es el folclore, sin embargo vamos a suponer que se corresponde a su método: trata de recopilar y recolectar expresiones culturales de grupos particulares, con el fin de reconstruir o mantener ciertas tradiciones que considera importantes. Entre estas, la tradición oral, el baile, la música, etcétera.

El trabajo de la antropología más básica puede considerarse folclore, en la medida en que recolectó informaciones para archivarlas y preservarlas en el tiempo, lo mismo que los primeros trabajos etnomusicológicos de registro y sistematización.

El folclore sería entonces, un hijo bastardo de estas dos disciplinas: pareciera no querer redimir su complejo de lo exótico sino mantenerlo hasta el final, tanto así que algunos folcloristas pretenden enseñar antropología *a través* del folclore, para que así la antropología aprenda a coleccionar invaluable datos etnohistóricos.

En su artículo *Teaching Anthropology through Folklore*, Bonney hace una suerte de guía para el –performance- de la enseñanza de la antropología. Sustenta que nuestra disciplina jamás conocerá el Otro punto de vista si no se inmiscuye directamente en las dinámicas culturales: hay que bailar como los indios, vestirse como ellos, cantar sus canciones, para así comprender de qué es que se tratan las cosas.

Hace, además, una especie de manual para etnomusicólogos en donde procura incentivar la *simulación* de las experiencias musicales con el fin de conocerlas más a fondo.

Sin embargo, no todo son disonancias: la etnomusicología y el folclor vuelven a tejer sus vínculos en el tema de lo pedagógico. A falta de adeptos y con una notoria marginación de los trabajos etnomusicológicos por parte de la antropología disciplinar, la etnomusicología se adentra en un campo que pareciera exclusivo de los folcloristas: la educación.

Los retos de la etnomusicología empiezan a cruzarse con la pedagogía de la música: ¿se imparte en las escuelas una cátedra de música? ¿Qué músicas se enseñan? ¿Qué teorías musicales se aprenden? ¿Cómo?, el razonable punto de partida, como lo señala Berger en su artículo *Ethnomusicology: past and present* es que si se han superado los paradigmas de la musicología comparada, estos deben de ser enunciados y evidenciados a través de lo que se hace en la pedagogía musical, porque (y he aquí el detonante que luego motivará algunas investigaciones propias de los estudios culturales en latinoamérica), tanto el folclore como la etnomusicología han trascendido el carácter –

rural- de la música, y ahora se interesan por el campo de lo *urbano*.

De nuevo, y apelando a un conocimiento experto, la música ya no está contenida en el gramófono, sino que está sufriendo un proceso de transformación, “*un arte íntimamente relacionado con el ritmo de la vida*”, como diría Wagner.

Y Kolinski reaparece. En su *Recent Trends in Ethnomusicology* insta a sus colegas a realizar un trabajo que dé cuenta de las transformaciones sociales de su era: ¿bajo qué mediaciones producen música los hombres? ¿sigue siendo una cuestión de escala pentatónica o se ha transformado en algo distinto? ¿qué ha descubierto el folclore al respecto?

Se hace necesaria, entonces, una etnomusicología disciplinar, no basta con el saber que la antropología otorga y bajo el que la antropología opera, hay que volver a la academia musical, hay que investigar lo que ha hecho el folclore, hay que averiguar si la sociología sigue siendo tan elitista, hay que *complejizar* la forma en que la música está siendo producida y consumida.

Es precisamente por estas razones por las que la etnomusicología se encuentra con la pedagogía, en últimas, por engendrar la cuestión de cómo impartir el conocimiento etnomusicológico, y de qué disciplinas pueden atender sus necesidades.

Al respecto, en su ensayo *Ethnomusicological research and Anthropology*, McLeod trata de direccionar las muchas vías que la investigación etnomusical ha tomado: desde el folclore más puro, hasta los grandes tratados musicológicos y las inquietudes antropológicas por las músicas y fenómenos urbanos, advirtiendo el peligro de recaer en el estudio de una música aislada de su contexto, y además con la creciente necesidad de articular *todo lo dicho* alrededor de la relación entre antropología y música (McLeod: 1975)

El propósito de la etnomusicología en adelante, sostiene la autora, debería ser la nueva ritualización de la música, la valoración de las músicas populares y el estudio de las nuevas tecnologías que modifican la experiencia de hacer y oír música, a partir de los años 70.

A continuación, y antes de un apresurado final, quisiera mencionar algunas de las formas y momentos en los que (considero) la etnomusicología llegó a Latinoamérica, bien sea para estudiar nuestras formas musicales y legitimar su saber, bien sea para instaurar una suerte de producción e institucionalización de estas investigaciones desde un campo regional.

6.

La etnomusicología viajó a Latinoamérica:

En 1963 se celebró en Cartagena la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, con ponentes tan importantes como Seeger, Rhodes y List, quienes encabezan la lista de trabajos a presentar.

Los debates, por aquel entonces, se centraban en la relación entre la etnomusicología y la

musicología comparada, y si la etnomusicología debía preocuparse sólo por las músicas tribales de pueblos iletrados, o también por la música “cultivada, elegante y fina”, y todo tipo de cuestiones que ya hemos discutido.

Lo importante aquí es que, en primer lugar, los estudios de caso a los que se refieren los trabajos musicológicos están ubicados en las Antillas, Colombia o Brasil, y que la conferencia se celebra precisamente en Cartagena, en palabras del autor que realiza la inauguración de la conferencia: Los trabajos presentados en este certamen vienen a conformar un texto de estudio y consulta para el mejor conocimiento de la cultura de nuestro continente a través de su música tradicional, y, de singular valor, para el caso de aquellos países de los cuales contamos con muy escasa bibliografía e información. (Merino de Zela: *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de Febrero de 1963*)

Otro documento que vale la pena mencionar es el de la Comunicación Inicial del Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folclore, fundado en 1964, creado inicialmente como departamento de la Universidad de América.

Los estudios realizados bajo la tutela del instituto son sobre cancioneros, poesía, y folclore musical colombiano, en donde se pretende rastrear las características propias de la –colombianidad- en las diversas formas de expresión artística. George List (*Ethnomusicology in Colombia, 1966*), otro notable etnomusicólogo, centra gran parte de su campo de acción en el contexto colombiano. Analiza e investiga de qué manera organismos como el Centro de Estudios Folclóricos, el Instituto Popular de Cultura y el Instituto Colombiano de Antropología (este último posee la mayor colección de música colombiana en grabaciones originales hasta la fecha) legitiman y regulan la práctica etnomusicológica a nivel nacional. De hecho, si se revisan las tesis y disertaciones sobre etnomusicología en Colombia, la mayoría de ellas estará encaminada hacia los ritmos tradicionales (o que la academia consideró tradicionales) como el vallenato, el currulao y la cumbia. Las publicaciones de esos trabajos, además, estaban a cargo de la Revista Colombiana de Folclor (a cargo del Instituto Colombiano de Antropología) y la publicación Páginas de Cultura (a cargo del IPC y a la cabeza de Enrique Buenaventura).

7.

Nuevas tecnologías: masificación, percepción e Industrias Culturales.

Con la siempre presente preocupación por el contexto de producción musical, el tan mentado contexto empieza a urgir por ser reinventado en otros términos. Las tensiones entre lo local y lo global están allí donde se las quiera ver, ya no puede asociarse una sola música a un solo lugar, de modo que las tendencias y prácticas etnomusicológicas comienzan a ser un poco obsoletas, como lo advierte Nketia en *Contextual Strategies of Inquiry and Systematization*: Contextualization, however, demands more than just describing the social contexts of music, for it is also an analytical and evaluative process and should clarify how a people conceptualize their music not only in terms of ideas concerning "music sound" and "music behavior" (Merriam 1964:14) but also in respect of

their approach to music and music making since patterns of sound and behavior characteristic of a music culture tend to recur. (Nketia, 1990: 85)

El problema de la música empieza a convertirse en una cuestión de *producción* de la cultura, desde unas condiciones materiales determinadas pero que, a su vez, no se sujetan ni a un solo lugar ni a un solo tiempo. La música tiene entonces una función determinada en esas dinámicas productivas, y es en la complejización de estas relaciones en donde se teje su importancia como circunstancia social:

Social theories of music deal with the role and function of music and music making in the context of social relations, with particular reference to the variability of forms and structures in music arising from the bonds that link music, music makers, and music users, and the social perceptions that govern the performative and presentational choices that are made. This area of theory is critical for understanding the communicative potential of music as social experience. (Nketia, 1990: 92)

La música es, entonces, un lugar de transformación social en donde los individuos producen y viven la cultura, mediante procesos, relaciones, discursos y prácticas complejos, a veces hasta contradictorios. Lo que a la antropología le compete, en su versión etnomusicológica latinoamericana o no, o hacia los estudios culturales preocupados por las dinámicas de la comunicación, es cómo esa transformación y esos lugares de enunciación son posibles y plausibles, de qué manera la etnografía o la escritura antropológicas están irremediabilmente ligadas a la experiencia de un mundo globalizado, saturado mediáticamente, con estremecimientos vertiginosos.

En el seno de estas discusiones encontramos a una ya no tan reciente escuela latinoamericana de estudios de los productos culturales, encabezada por García Canclini y Martín Barbero, quienes aunque hayan aportado inmensamente a la causa etnomusicológica con sus teorías sobre los medios de comunicación y la antropología urbana, no se ocupan directamente del caso de los estudios musicales.

No creo que mi exculpación de omitirlos de este panorama sea muy buena, sin embargo, en lo que concierne a los estudios musicológicos retomo a dos autores fundamentales para el estudio de las músicas populares en la actualidad (con esto estoy tratando de no olvidar mi interrogante inicial, que no se me pierda en la génesis): el chileno Juan Pablo González y la colombiana Ana María Ochoa.

Del primer autor revisé dos textos. El primero habla de una cuestión primordial para la etnomusicología actual: el fenómeno del World Music como un reencauche o un reciclaje de las reivindicaciones étnicas nacionales.

Las industrias culturales y la música como proceso performativo y creativo, han sufrido una dislocación, tanto en su consumo como en la manera de ser producidas (González:2001), debida a un proceso de –glocalización–: las fronteras entre lo que es local y lo que es global son cada vez más difusas, así que el estudio de músicas y géneros particulares va perdiendo el sentido.

Prima entonces, el estudio de la cuestión de la –transnacionalidad– de la música, del etno-

urbanismo y de las nuevas fusiones entre la reivindicación de la música popular y lo que la academia etnomusicológica permite.

El segundo texto, perteneciente al III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) y en donde se presentan las ponencias y los propósitos llevados a cabo en el congreso, busca trazar un mapa descriptivo y crítico de las preocupaciones, digamos, más actuales de la etnomusicología: ¿hasta qué punto es necesario un saber experto de las nuevas tecnologías? ¿Cómo se arma y se desarma el tejido musical a través de la grabación en diferentes pistas que puede repetirse incansablemente hasta la eternidad? ¿qué espacios y que identidades está definiendo una música que ya dejó de pertenecer a un solo lugar?

González intenta abordar el problema metodológico, puesto que pareciera que para el trabajo etnomusicológico no basta ya con una etnografía urbana o rural, o ninguna etnografía por excelencia: hay que hacer algo más, hay que profundizar en un conocimiento analítico de esa música, para comprender los efectos que está teniendo, las tradiciones que está reinventando, los paisajes que está descubriendo, y, sobre todo ¿cómo es que se está impartiendo la educación etnomusicológica en Latinoamérica? (González: 2001)

De Ana María Ochoa, ponente en el congreso citado anteriormente, y activa participante del debate etnomusicológico a nivel latinoamericano, tomaré en primer lugar el texto *El sentido de los estudios de Músicas Populares en Colombia*, en donde su debate se torna mucho más teórico que práctico. Ochoa reconoce que, dada la preocupación de la etnomusicología por –integrarse– a un conocimiento sobre la –cultura– que la antropología brinda, todo debería comenzar por un replanteamiento del término cultura, y la pregunta sobre si realmente todas las cuestiones que la etnomusicología abarca son descritas total y fielmente por el término cultura.

Ochoa hace énfasis en una etnomusicología que (por fin) llegue a la deconstrucción del término, puesto que la peligrosidad del término descansa en la pluralidad de usos y de disciplinas que se lo atribuyen con tanta facilidad.

Subsanado el impase, Ochoa propone un nuevo acercamiento a las músicas populares, desde las dinámicas de lo urbano que de alguna manera reivindican lo rural y apelan a una identidad colectiva, y que están atravesadas por el carácter, siempre presente en nuestros tiempos, de la masividad.

El tema lo considera imprescindible, además, puesto que aunque existe la academia musicológica, soportada en una teoría antropológica, hasta la fecha, el estudio de las músicas populares parece seguir relegado a un campo exclusivamente folclorista:

[...] En América Latina no ha habido una aceptación a nivel universitario del estudio de las músicas populares como un objeto válido de ser estudiado: ni las tradicionales, ni las nuevas formas urbanas, ni en los departamentos de música o de antropología. La inserción del tema en tramas universitarias frecuentemente ha estado liderada por individuos que lentamente han ido construyendo el campo a contrapelo de las decisiones institucionales y, más

recientemente, por estudiantes que desean abordar, en sus tesis, los fenómenos actuales de las músicas populares. (Ana María Ochoa, Actas de la IASPM, 2001)

Otro de los muchos elementos que Ochoa introduce en su estudio etnomusicológico es el del carácter foráneo de las músicas populares colombianas: casi ninguna de las músicas que se escuchan actualmente en las ciudades es hecha en Colombia o habla sobre Colombia, sin embargo (como en el caso de Cali y la salsa), una inmensidad de relaciones y representaciones de la identidad colectiva se tejen en torno a estas.

En Colombia no existe un solo proyecto nacional –aquel promovido por el estado y la conceptualización de las culturas regionales. En Colombia históricamente han competido varios proyectos nacionales con tramas políticas, sociales y culturales diversas que hoy se transforman al entrar en movimiento a través de nuevas formas de circulación que contradicen o acentúan antiguas formas de movimiento cultural. El surgimiento del estudio de música popular en Colombia y su diversidad de productos también está marcado por esta historia de la completa relación entre rutas migratorias y exclusiones de la multiplicidad de lo nacional. Incluso, hoy en día, decir Música Colombiana es decir cierto tipo de música de la región andina. (Ochoa, 2001: 8)

Así, para la cuestión que en un principio me ocupa, el trabajo de Ochoa da muchas luces. La reivindicación del estudio de la música popular desde la academia y el trabajo de asimilación del carácter masivo y mediatizado que condiciona su producción, desdibuja las barreras tejidas alrededor de lo que constituye un objeto musical de estudio, a la vez que inserta su importancia dentro de una inexorable contextualización de un mundo musical globalizado.

Aunque las disertaciones sobre el tema estén muy lejos de agotarse, prefiero dejar otras reflexiones para una posteridad (que tal vez nunca llegue, porque tal vez yo no sobreviva a este día) que se nutra de otros tiempos de localización musical.

En último lugar, quisiera mencionar un texto de Jesús Martín Barbero en coautoría con Ana María Ochoa, titulado *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*, en donde los autores pretenden abordar el cuestionamiento teórico de cómo la cuestión de lo –cultural- se vuelve un sentimiento académico urgente para los intelectuales del tercer mundo.

La contextualización en paisajes globalizados no deja de ser una cuestión de hegemonía: siempre unos saberes y formas se imponen sobre otros, y pareciera que en panorama actual la lógica del –desarrollo- y la creciente necesidad de modernización, deslegitimaran tradiciones y costumbres que aún persisten entre las personas y que son, consideran ellos, objetos valiosísimos de estudio.

La figura de la comunicación mediatizada que permea las músicas y los productos culturales “tradicionales”, si bien amenaza sus contextos de producción “originales”, abre otras puertas para la globalización de esas localidades.

La incertidumbre que conlleva el cambio de época añade a la crisis de los

mapas ideológicos una fuerte erosión de los mapas cognitivos que nos deja sin categorías de interpretación capaces de captar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos. Ello es visible especialmente en la profunda reconfiguración que atraviesan las culturas tradicionales – campesinas, indígenas y negras– por la intensificación de su comunicación e interacción con las otras culturas de cada país y del mundo. Desde dentro de las comunidades esos procesos de comunicación son percibidos como otra forma de amenaza a la supervivencia de sus culturas –la larga y densa experiencia de las trampas a través de las cuales han sido dominadas carga de recelo cualquier exposición al otro– pero al mismo tiempo la comunicación es vivida como una posibilidad de romper con la exclusión, como una experiencia de interacción que si bien conlleva riesgos también abre nuevas figuras de futuro. (Barbero-Ochoa, 2001: 112)

Las relaciones pues, son siempre relaciones de poder (...y entonces la etnomusicología llegó a la politización de la cultura!), y los contextos en los que los productos culturales son elaborados no están exentos de esa realidad. La academia, entonces, no puede limitarse a cuestiones elaboradas sobre la identidad musical, o el estudio aislado de las producciones audiovisuales, sino que tiene que explorar en ese mismo campo cuáles han sido las transformaciones de la estética y porqué han acontecido, quiénes son los sujetos detrás de una –política cultural- del arte, quiénes son los organismos detrás de las industrias de producción cultural.

Como los autores sostienen:

Pero estas transformaciones de la memoria en la estética musical no sólo cruzan los modos en que lo local se globaliza, sino además los modos en que lo global se localiza. Los relatos de lo global localizado y de lo local globalizado se encuentran en el modo en que allí se entrecruzan las políticas de la autenticidad. Hoy en día los relatos de la autenticidad han pasado a habitar las nuevas formas de narrar la identidad. Lo interesante del traslado del relato de la autenticidad (históricamente ligado al folklore o a las músicas eruditas) hacia las músicas masivas es, precisamente, el modo en que interactúan tecnologías, mercados e imaginarios de tal manera que los nuevos géneros musicales híbridos nos proveen claves sobre las relaciones de poder entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria y el mercado. (Barbero-Ochoa, 2001: 120)

El problema de la masividad se traslada a la academia, no sólo para un trabajo teórico que verse sobre las complejidades de la globalización, sino en lo que a las dimensiones políticas y prácticas de la cultura se refiere. El estudio de la música, popular o no, antropológico o no, es menester puesto que alrededor de ella se teje una de las más grandes industrias, que no sólo produce efectos sonoros: en esa música y en esa forma de –objetivación- de la cultura habitan personas, descansan identidades colectivas o formas de asumir la subjetividad, se venden imaginarios nacionales, ideas de ciudadanía, corporalidades, narrativas personales.

Así, como dicen Barbero y Ochoa, campos como la etnomusicología o los estudios sobre

los medios de comunicación, deberían dejar ya de lado el antiguo modelo antropológico de lo popular, lo exótico y lo folclórico, para sumergirse en debates sobre las nuevas experiencias (ya no tan nuevas) y las transformaciones de todos esos productos sociales en nuestros tiempos de globalización.

...La identidad cultural de los pueblos podrá entonces continuar siendo narrada y construida en los nuevos relatos y géneros audiovisuales sólo si las industrias comunicacionales son tomadas a cargo por unas políticas culturales capaces de asumir lo que los medios masivos tienen de, y hacen con, la cultura cotidiana de la gente. (Barbero-Ochoa, 2001: 122)

Lo que he querido decir aquí no llega ni siquiera a la mitad de algo que ni siquiera sé si existe: la antropología de la música. Quiero creer que lo hace en la medida en que se acerca a una disciplina académicamente ajena, pero no por ello sensible a las manifestaciones humanas. La relación entre ambas se ha ido complejizando a la vez que sublima intereses y atisba otros paisajes de futuro. No sé si se ha hecho, o si se vaya a seguir haciendo la *antropología de la música*; sé, cuanto menos, que interrogantes como los míos sobre músicas populares en tiempos de globalización, deben pasar necesariamente por el trabajo etnomusicológico y su curiosidad por la inmensa complejidad del mundo musical.

Dejé de nombrar a centenares de personas de las que ni siquiera recuerdo el nombre, sin embargo, espero haber sido medianamente justa en mis intenciones con los autores citados, y, sobretodo, espero haberme hecho entender en mi propósito de dar un – panorama- general que nos conduzca a latinoamérica y sus músicas.

Algún otro día retomaré lo olvidado.

Referencias:

Barbero, Jesús Martín; **Ochoa**, Ana María (2001) *Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular*, en *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*; Daniel Mato (Compilador), Colección Grupos de Trabajo de CLACSO.

Berger, Donald (1968) *Ethnomusicology Past and Present* en *Music Educators Journal*, Vol. 54, No. 7, publicado por The National Association for Music Education.

Bonney, Rachel (1985) *Teaching Anthropology through Folklore*, en *Anthropology &*

Education Quarterly, Vol. 16, No. 4, Teaching Anthropology, publicado por Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association.

Brandt, Max (1984) Revisión del trabajo: *Music and Poetry in a Colombian Village. A Tri-Cultural Heritage by George List*, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 5, No. 2, publicado por University of Texas Press.

Comunicación: *Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folclore en: Anuario*, Vol. 1 (1965), pp. 137-138 Publicado por: University of Texas Press

Deschenes, Bruno (1998) *Toward an Anthropology of Music Listening*, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 29, No. 2 [Croatian Musicological Society]

González, Juan Pablo (2001) *Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*, en *Separata de la Revista Musical Chilena*, LV, Enero-Junio, N° 195.

---- (2001) *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)*, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 22, No. 1, publicado por University of Texas Press.

Howes, Frank (1945) *Anthropology and Music*, en *Man*, Vol. 45, publicado en Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable

Kolinski, Mieczyslaw (1957) *Ethnomusicology, Its Problems and Methods* en *Ethnomusicology*, Vol. 1, No. 10, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

---- (1967) *Recent Trends in Ethnomusicology* en *Ethnomusicology*, Vol. 11, No. 1, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

List, George (1966) *Ethnomusicology in Colombia* en *Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

Mc Leod, Norma (1974) *Ethnomusicological Research and Anthropology*, en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 3.

Mendoza de Arce, Daniel (1974) *Contemporary Sociological Theories and the Sociology of Music*, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 5, No. 2. [Croatian Musicological Society]

Merriam, Alan (1969) *Ethnomusicology Revisited*, en *University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology*.

----- (1960) *Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field* en *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 3, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Meyer-Serra, Otto (1951) *Problemas de una Sociología de la Música* en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 13, No. 1, publicado por Universidad Nacional Autónoma de México

Moore, Robin (1993) *Directory of Latin American and Caribbean Music Theses and Dissertations since 1988*, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 14, No. 1., publicado por University of Texas Press.

Miñana, Carlos (2000) *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia*, en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11, Universidad Nacional de Colombia.

Nketia, Kwabena (1990) *Contextual Strategies of Inquiry and Systematization*, en *Ethnomusicology*, Vol. 34, No. 1, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Ochoa, Ana María (2001) *El sentido de los Estudios de Músicas Populares en Colombia*, disponible en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>

Ota, Mineo (2006) *Why is the "Spirit" of Folk Music so Important? on the Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music*, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, No. 1. [Croatian Musicological Society]

Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de Febrero de 1963. Trabajos Presentados. Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1965. (Suplemento del Boletín Interamericano de Música.)

Rhodes, Willard (1956) *Toward a Definition of Ethnomusicology* en *American Anthropologist*, New Series, Vol. 58, No. 3.

Ross-King, Arden (1974) *Review Essay: Claude Lévi-Strauss: Les Mythologiques*, en *Ethnomusicology*, Vol. 18, No. 1, publicado por University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

Seeger, Charles (1941) *Inter-American Relations in the Field of Music* en *Music Educators Journal*, Vol. 27, No. 5, publicado por The National Association for Music Education.

ANEXO 2

La Salsa en Cali: ¿Industria Cultural y Memoria Musical? -Apuntes y aproximaciones hacia una *antropología de la salsa*-

La salsa, ritmo afrocaribe nacido en el barrio latino de Nueva York entre las décadas de 1950 y 1960, y definido musicológicamente como la prolongación urbana del son cubano y la *bomba* y la *plena* de Puerto Rico, puede ser también comprendido como un fenómeno social, tanto en su apropiación como en su producción, en ciertas ciudades del Caribe antillano.

Para el caso de Cali, geográficamente distante de la producción puertorriqueña y neoyorquina, la salsa puede ser pensada como un elemento primordial para la construcción de identidades colectivas alrededor de un discurso de la –latinidad–, así como también del relato identitario sobre la ciudad como –capital mundial de la salsa–.

A modo de análisis exploratorio, buscaré:

1. Establecer una pequeña cronología del nacimiento de la salsa, así como elementos para analizarla como expresión de la música popular urbana.
2. Recurrir a la utilización de las nociones teóricas de Consumo e Industria Cultural⁶² para pensar la producción y la apropiación de la salsa como un fenómeno social particular en Latinoamérica, tomando como eje principal a Cali.
3. Introducción de hipótesis y dilemas para pensar el fenómeno de la salsa en Cali como una cuestión que produce, reproduce y legitima identidades colectivas en el

⁶² Recurriré a las propuestas teóricas desarrolladas por Martín Barbero, García- Canclini, Sunkel y Mato, para referirme a la conceptualización del consumo y la industria como categorías de análisis para los –productos culturales–. Aunque reconozco que he dejado por fuera la discusión de la Escuela de Frankfurt y los aportes de los E.E.C.C al respecto, me permito argumentar que las nociones propuestas por los autores mencionados, en cierta manera recogen las disertaciones que les preceden, integrándolas a su producción teórica.

tiempo. Esto es, pensar a Cali como la ciudad de una memoria de la música popular, que aún no se agota en su relato.

Música y Lugar: la salsa como manifestación de la música popular afrocaribeña en contextos urbanos.

¿Qué es la salsa?

“Creo que esa es mi onda, tú sabes, yo canto lo que veo, toda esa serie de personajes que son los mismos, igualitos, en toda latinoamérica. Como conozco a algunos de ellos, porque más o menos te puedo decir que los he tenido cerca desde la infancia y la juventud, sé lo que piensan, lo que les duele, lo que añoran. Si yo soy un cantor popular tengo que cantarles a ellos, para bien o para mal, ellos son parte del mundo que uno conoce. Y mira que no se trata de elogiarlos, de ponerlos como héroes, no, se trata solamente de decir lo que ellos son. Tú sabes.”⁶³

Esta pregunta, aparentemente tan sencilla para cualquier espectador que respondería – un género musical-, es la base sobre la cual se cimientan todos los estudios sobre el tema. Definir la salsa, musicológicamente, plantea un problema de orígenes, de raíces musicales en donde afirmar que pertenece a un lugar o a otro pareciera, para el juicio de algunos, una especie de traición.

Técnicamente, la salsa alude a una figura rítmica en la que el compás, de cuatro tiempos, se distribuye en golpes de clave, entre el segundo y el tercer tresillo de cada compás. Lo anterior, alusivo a una forma cifrada de comprender la melodía, hace referencia a un estilo musical profundamente híbrido:

El ritmo base de la salsa se compone de los principales elementos del son cubano y el cha cha chá, los ritmos puertorriqueños conocidos como bomba y plena, y una orquestación de instrumentos de viento otorgada por el jazz norteamericano.

En términos sintéticos, la salsa no procede exclusivamente de ningún lugar. Su nacimiento, en el barrio latino de Nueva York, y liderado por músicos puertorriqueños y cubanos, estuvo determinado por la hibridación de ritmos y sonoridades que

⁶³ Entrevista Rubén Blades, realizada por Rondón y citada en su Libro de la Salsa (Pág. 388).

contribuyeron a su formación. Los cubanos, defensores de la onda *matancerizante*⁶⁴, consideraron durante mucho tiempo que la salsa no era un género musical *original*, sino más bien una especie de burla de los ritmos tradicionales cubanos, modificados por el proceso –industrial- mediante el cual la salsa fue producida, desde el principio.

La salsa deriva entonces, de la combinación de tradiciones folclóricas de Cuba y Puerto Rico, ocurridas en un contexto urbano; esta última característica es la que determina el principal punto de partida para pensar la salsa no sólo como un género musical, sino como un proceso social de producción de formas culturales (músicas) que transforman las tradiciones en el espacio y en el tiempo. Así, plantearse la cuestión como un simple asunto de géneros musicales, es considerado como una reducción excesiva del fenómeno al que asistimos:

La salsa jamás pretendió erigirse como ritmo específico, todo lo contrario: si la salsa ha de ser la música que representa plenamente la convergencia del barrio urbano de hoy, pues entonces ella ha de asumir la totalidad de ritmos que acudan a esa convergencia. La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene porqué tenerla. La salsa no es un ritmo y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva. (Rondón, 1978: 50)

La salsa es lo que resulta ser por su lugar particular de nacimiento: Nueva York. Y recoge lo que recoge porque deviene de lugares distintos, en cierta medida, antagónicos a NY.⁶⁵

En los inicios de una posible –conceptualización antropológica- de la salsa, el puertorriqueño Jorge Duany anotaba lo siguiente:

Salsa is an amalgamation of Caribbean folk traditions, musical styles, and rhythms. Its most characteristic trait is precisely this transculturation of songs, instruments, and dances from various groups of Caribbean migrants to the United States. The North American contribution should also be noted in the influences of jazz and soul, especially. Salsa thus represents a new phase in the evolution of Afro-Hispanic culture: that of the urban-industrial working class. The backbone of salsa music is the Puerto Rican proletariat-and its counterparts in other major Caribbean cities-which uses the Cuban son, the Dominican merengue, or the Puerto Rican plena to represent symbolically the

64 Para una ampliación del término véase Rondón, Cesar Miguel (1978) –El libro de la salsa-, en donde se explica porqué diversas “ramas” de la producción salsera mantienen un sonido –propio- de la Sonora Matancera, sin integrarse con la conocida Salsa Brava, propia de la instrumentalización puertorriqueña y de los aportes del Latin Jazz.

65 Al menos musicalmente, una serie de figuras rítmicas tradicionales e instrumentos autóctonos: bongó, tumbadora, etc.

multifaceted universe of the urban ghetto. The best salsa songs voice the problems of this disadvantaged class. Scarcity, violence, inequality, marginality, and desperation are translated into the words and music of the popular singers and performers from the barrio. Street fights and love affairs marked by treason and suspicion have replaced the romantic themes of the jibarito and the coquí and the smell of freshly ground coffee from the mountain as meaningful reference points. Instead, the world of salsa is full of allusions to the factory, the supermarket, welfare programs, or urban decay. Musically, salsa is as far removed from the cha-cha-cha as is the trombone from the violin: the carefully arranged sound of the latter has yielded to the violent orchestration of the former. The pace of life has quickened, and so has the rhythm of the music. The traditional genres of Puerto Rico have been urbanized along with the other customs of rural migrants. Some salsa groups have even begun to experiment with the electric piano, thus increasing the distance from those simple trios of guitars and guiros that sang Christmas aguinaldos and love serenades from door to door. In short, salsa communicates, reproduces, and elaborates the social order in which the Puerto Rican urban proletariat is inserted (Duany, 1984: 206)

Lo anterior esboza un doble panorama para pensar la salsa en su contexto: lo urbano y lo barrial. Urbano, puesto que se desarrolla en la principal ciudad de Estados Unidos, y responde ciertamente a las características que determinan la vida de los seres a los cuales la salsa les habla, o los seres que producen⁶⁶ la salsa: marginalidad, desigualdad, racismo, exclusión, y sobre todo una marcada expresión de lo que significa, para un latinoamericano, ser inmigrante en Norteamérica.

La reivindicación de la imagen del barrio latino como el –mito fundacional-, tanto en las líricas de la salsa como en la producción académica sobre ella, nos lleva al segundo punto: la importancia del –barrio- en la consolidación de la salsa como música y, sobretodo, en la repercusión que esta tuvo para las ciudades latinoamericanas que la acogieron como una más de sus manifestaciones musicales.

Si bien se dijo que pensar la salsa no puede desligarse de su localización en Norteamérica, lo anterior tampoco puede ser comprendido si no se analiza la dinámica de –barrio- que la salsa buscó afanosamente legitimar. Apelando a una *latinidad* que desbordaba los límites geográficos y simbólicos de NY como epicentro, las temáticas más recurrentes de la salsa hablan de la vida del ciudadano latino, no sólo en la diáspora, sino también en su lugar de origen: costas y puertos, soles recalcitrantes, mulatas contoneándose por las calles del barrio, símbolos religiosos tradicionales (sincretismo para ser precisos) como changó, yemanyá, babalú, y el infaltable Todopoderoso, y un sinfín de elementos que aludían, no al contexto neoyorquino exclusivamente sino a las –particularidades- de las ciudades latinas, especialmente las caribeñas.

⁶⁶ Entendiendo al productor, en este caso, como el autor de la música.

La salsa, desde el comienzo, no sólo buscó la forma de reivindicar una raíz común como lo dije anteriormente, sino que también la trajo a la existencia, la reinventó para el caso del latino en NY: muchas de las canciones hablan de la situación del migrante, de su imborrable marca de clase, de la miseria, la explotación y la exclusión a la que se ven sometidos, es decir, poco puede apartarse de las condiciones sociopolíticas del momento de su producción.

En su texto *El libro de la salsa*, Rondón realiza una cronología de las músicas urbanas del Caribe antillano para descubrir cómo estas desembocan finalmente en la consolidación de la salsa como la expresión, por excelencia, de la música afrocaribe. Así, aunque en la misma Norteamérica hacia la década del 30 podemos ubicar grupos puertorriqueños y cubanos que de alguna manera incidían en la escena musical urbana de NY, su manifestación artística se encontraba decididamente lejos de ser salsa, era lo que se conoce más bien, como el inicio de la pachanga, o una música mucho menos – problemática- en términos políticos, que sólo buscaba integrar las bases rítmicas del son cubano con líricas que discurrían alrededor del –amor-, con el único propósito de entretener.

La aclaración anterior es importante, porque es precisamente y como lo justifica Rondón, en un contexto de –elitización- de la música antillana en el cual la salsa nace. Es en el Waldorf Astoria y en club Palladio en donde Tito Puente toca por primera vez sus timbales, y en donde se da a conocer Joe Cuba, con su famoso formato de sexteto.

La lógica del mercado y la industrialización en la que la salsa se inscribe por su ubicación, y la caracterización de su sonido (en formato orquestal), son argumentadas por Rondón, como elementos que permiten descifrar el giro de 180° que sufre la música antillana en NY: pronto, las orquestas de pachanga y de charanga comenzaron un vertiginoso descenso: su público no era lo suficientemente amplio y, lo más importante de todo: no hablaba español. De esta manera, como música con ínfulas de triunfar y de enriquecer a unos cuantos, la salsa, o lo que luego se llamaría así, empezó a ser pensada para públicos muchos más amplios. Para el caso de los intérpretes, y contando unas pocas excepciones⁶⁷, el referente principal en cuanto a audiencia, eran sus países de procedencia, o el barrio latino en el que crecieron, ambos ambientes de marginalidad, exclusión, y demás características antes nombradas.

Antes de la Fania, existían ya casas disqueras de renombre que buscaban –patentar- una música que prometía el éxito, por lo menos entre las clases populares de inmigrantes latinos en NY y ciudades afines. Sin embargo, fue la comercialización de un “producto” alusivo a la latinidad (a una supuesta latinidad), lo que lanzó a la Fania y sus estrellas a la fama. Se buscó, aprovechando el elemento del *barrio*, característica primordial, absolutamente indiscutible para pensar el fenómeno de la salsa, un *punto de sutura* que permitiera sacar al mercado una música con la que muchos, no sólo unos pocos, se

⁶⁷ Recordemos que Tito Puente, Richie Ray y Ray Barretto fueron educados bajo el riguroso canon académico, los dos primeros en Julliard (tal vez la más costosa de las escuelas de música del mundo) y el tercero en un conservatorio en Alemania.

sintieran identificados. Así, no solo se urde la promesa de una exitosa industria cultural, sino que también se articulan con ella los sentires y saberes propios del barrio latino, tratando de comprender lo anterior como elementos comunes a ciertas ciudades latinoamericanas, ubicadas en la salsa como epicentros.

Como lo argumenta Rondón:

[...] la salsa, exhibiendo espontaneidad y consecuencia a toda prueba, se convertía en el mejor representante del nuevo sentir popular. Nunca hubo impostura en el joven de Catia que se identificó plenamente con Eddie Palmieri que cantaba *Busca lo tuyo*, jamás, en la cerrada clave cultural que supone el barrio, resultó extranjero cantar eso de “el niche que facha rumba, lo atara la araché”, o bien, aquello de “a las seis es la cita, no te olvides de ir/ tengo muchas cositas que te quiero decir/ no es por ná ni ná/ la calle está durísima...”. Para fortuna de todos los hombres que habitan en esta parte del mundo, el barrio es el mismo, es idéntico y, de alguna manera, es único; la unidad es verdadera y ella es espontánea, natural; las condiciones que moldean la vida diaria son las mismas y, por tanto, la música se parece, se identifica. El personaje del barrio puede caminar por las múltiples calles del Caribe con la felicidad que le da su autenticidad.” (1978: 65)

Uno podría también, asumir junto con la aceptación de esta hipótesis, una postura crítica frente la aparente naturalización con la que Rondón asume la internacionalización de la salsa, en especial para San Juan, Caracas, Cali y Lima, mediante el instrumento de la identificación: si bien es cierto que las temáticas musicales (no sólo en su ritmo) aluden a elementos comunes, la estrategia de Rondón resulta de una suerte de *explicación* al porqué del éxito de la salsa en otros lugares diferentes a los de su nacimiento. En el mismo naturalismo recae Alejandro Ulloa, el *gurú* de la salsa en Cali, al argumentar que el elemento de la latinidad de la *Salsa Brava*, no es una impostura sino un hecho concreto, verificable y constatable en los sujetos que se apropian de ella. (Ulloa: 2008)

La explicación que Rondón otorga, aunque similar a la de Ulloa, pareciera un poco más sensata en cuanto a su magnitud: si bien se reconocen los elementos que podrían conducirnos a pensar en una –identidad en la convergencia-, y aunque se pretende que dicho proceso identitario sea –idéntico- en todos los lugares, no se explica la llegada de la salsa a otras latitudes como un golpe de suerte, o una bendición, o una lluvia de música sagrada (Waxer: 2002) sino como una construcción de la cotidianidad de esas escenas afines:

La expresión que nació de manera rudimentaria en Nueva York fue rápidamente asumida por los barrios de las grandes ciudades del Caribe en un proceso bastante espontáneo, hecho al margen de alardes publicitarios y modas: Y esta identificación ocurrió, simplemente, porque el barrio latino de Nueva York era muy semejante a un barrio de una ciudad caribeña. En ambos

casos había miseria y marginalidad, en ambos la violencia y lo agrio de la vida eran una constante. La necesidad de identificación cultural que sentía el latino de Nueva York frente a toda esa avalancha que estaba más allá del barrio era básicamente la misma que sentía el ciudadano del barrio caraqueño o bogotano, carente de una expresión que lo representara. [...] La situación era la misma, y la salida, por tanto podía ser idéntica en cualquier caso. No importaba, entonces, que la música no fuera cualitativamente solvente, sino que fuera consecuente con la cotidianidad.” (Rondón, 1978: 47)

El proceso de “sincretización” de las expresiones populares que la salsa condensa no puede, en todo caso, ser atribuido al momento particular en que esta es reconocida “oficialmente” como un ritmo distinto de otros, presuntamente nuevo⁶⁸, sino que se debe comprender en toda su magnitud como un largo, lento proceso de articulación de músicas de distintas procedencias, casi todas de profundas raíces africanas: es una mezcla de mezclas, como cualquier música de cualquier lugar del mundo, que no implosiona en un momento particular para convertirse en un –género-, sino que su debe su consolidación al transcurso del tiempo.

Abran paso: la salsa como elemento diferenciador (¿marcador de clase?) en la ciudad latinoamericana.

Las distinciones sociales, ejemplificadas en el –relato salsero-, en las construcciones literarias de las canciones, y en los principales exponentes del género (su procedencia, sus filiaciones políticas, sus denuncias) son pensadas, en un intento de teorización, como los mecanismos mediante los cuales se establece una diferenciación de clase en las distintas ciudades que acogen la salsa como expresión artística.

Ulloa, por ejemplo, considera pertinente al reflexionar sobre la cuestión de clase, abordar el tema de la –africanidad- para una ciudad como Cali, en donde este elemento sería una más de las posibles explicaciones de cómo la salsa *llegó a ser* en este lugar particular.

Lo que Ulloa denomina la “herencia africana” que sobrevivió a la colonia y que en cierta forma se reificó a través del modelo de hacienda vallecaucana, es lo que permite que la salsa se instaure como una música común a gran parte de la población afrodescendiente de la ciudad, que se sentía identificada, no sólo con su forma sino también con su fondo.

Ahora bien, si lo pensamos a la luz de un –orden racial- en donde la diferenciación no sólo estaba presente en el mensaje que la salsa (la mayoría de la producción salsera) llevaba como bandera, sino también en sus intérpretes, en los lugares de escucha y en sus públicos. El sentimiento expresado que se le adjudica, la promoción de una –latinidad- que hermanaba a los sujetos, tenía como base la alusión a elementos característicos de las poblaciones afrodescendientes en Cuba y Puerto Rico: las dinámicas de la plantación y la hacienda esclavistas, el “sabor” o el “swing” del mulato latino, la representación femenina, lejos de cualquier expresión que tendiera al –blanqueamiento-, y, sobretodo, un particular “estilo de vida”, en el que se combinan

68 Tanto Duany como Rondón lo calculan hacia 1963-64

tradiciones, formas de trabajo y prácticas religiosas que pertenecen, según se entiende, a una clase popular.

De esta manera, para el mundo de la salsa Ismael Rivera representa todo lo que – debería- encarnar un sonero que transmite un mensaje diferenciador para los sujetos de clases populares y distintivamente afrodescendientes: llamado el Sonero Mayor, Rivera se desempeñaba como albañil antes de ser “descubierto” como el majestuoso cantante que llegó a ser, conquistando definitivamente el éxito con canciones como El Nazareno (en donde Cristo es un “negrito lindo”), Borinqueniando (en donde se reafirman las costumbres del pescador) y El Incomprendido (una corta oda a la desgracia del mulato). Allí, Rivera plasma lo que después remasterizarán Willie Colón y Rubén Blades: la salsa como recurso para la denuncia de ciertas condiciones sociales, allí sí, comunes a muchos países latinoamericanos, antes y después de la década del 60.

Como lo expresa Ulloa, en un afortunado parafraseo de Ángel Quintero Rivera en su libro *Salsa Sabor y Control: sociología de la música popular*.

La latinidad era una noción indefinida, que de todos modos aludía a la diferencia y la otredad de los no americanos, pero no a todos, si no, específicamente, a los inmigrantes que venían del patio trasero. [...] Efectivamente, en esta representación de la otredad, hay varias concepciones en juego. Porque antes que en un sentido de identidad nacional, la salsa desarrolló un imaginario de hermandad e identidad latina; un imaginario de latinidad extraterritorial y extra nacional, circunscrito de todos modos a otras fronteras geopolíticas y no como una abstracción universal, o una entelequia global. La salsa promovió una imagen del ser latino, a través de un relato verbal acompañado de ritmo y melodía; en una de sus vertientes, fortaleció un sentido colectivo de la latinidad. (Ulloa, 2008: 174)

Es así como se conceptualiza, más allá de las explicaciones por las “herencias africanas”, (aunque presentes a lo largo y ancho del continente) el hecho de que la salsa se internacionalice con tanta fuerza en los países antillanos de habla hispana y en los casos más representativos de Colombia y Venezuela.

Otro punto importante para destacar, resulta de aclarar que la salsa no llegó a Colombia, en especial a Cali, cuando ya era una música de vieja data en su existencia, o cuando ya tenía varios años de conformada: fue el mismo proceso de –exportación- de la salsa como producto lo que la institucionalizó como género, es decir, la consolidación de la salsa y su arraigo en otros lugares se dieron de manera simultánea, se coproducen.

En Cali, más que en ningún otro lugar, se produjo un proceso de –apropiación- del mensaje salsero, tanto en sus vertientes políticas como en su horizonte étnico, actuando, (como lo dice Ulloa hacia la década del 80)⁶⁹ en primer lugar, como un

69 Para extenderse en la explicación que el autor otorga remitirse a La Salsa en Cali (1988)

elemento diferenciador de clase. Lise Waxer, (quizá la etnomusicóloga que más se ha ocupado del tema de la salsa, teniendo como estudio de caso esta ciudad,) encuentra dos momentos clave para pensarla como un elemento que identifica a unos y a otros no, así como el momento de su “generalización”:

El primero, la realización de los Juegos Panamericanos, instaurando así una tradición mediante la cual la salsa, con una marca institucional, se promueve como un elemento para la diversión y el entretenimiento de las clases populares. Es en esa misma década donde se acuña la frase –Cali, la capital mundial de la salsa- teniendo como referencia (y como el mismo Ulloa lo enuncia) las “tertulias” salseras en la Plaza de Caycedo y los lugares de “baile”, ubicados en el mismo sector y hasta 1971, marginales.

El segundo, el florecimiento de dos corrientes distintísimas: la primera, el “culto” a la salsa, o la salsa de los coleccionistas, con un alto impacto entre las “clases” intelectuales y universitarias desde la década del 80; y el segundo, la producción local de la Salsa Romántica o la Salsabalada, que establece una estética musical muy particular, atribuida especialmente a Cali, que comienza a ser identificado no sólo como centro de consumo y recepción sino también de producción musical.

El proceso de la salsa de “culto” está perfectamente ejemplificado en la apropiación que la canción El Ratón, tuvo entre los intelectuales y universitarios de diversos lugares de latinoamérica e, incluso de los Estados Unidos.

Alrededor de una canción metafórica, se construyeron una suerte de interpretaciones. La primera y más básica, un paralelo entre el gato y la marihuana: un gato que quiere salir de su cotidianidad y busca una forma de divertirse, y un ratón que actúa como *censura*, contándole a la gata, todo lo que el ratón hace.

La segunda, un tanto más compleja, iguala al ratón como el agente del imperialismo, que quiere tener al gato condenado a la dictadura de la gata, impidiéndole escapar bajo cualquier medio.

Una anécdota para recordar, cuenta cómo en una entrevista se le preguntó a Cheo Feliciano, el intérprete de la canción, cuál era la *verdadera filosofía del Ratón*, a lo que contestó:

“¿Filosofía? ¿Cuál filosofía? Eso es sólo una historia de amor. Allí todo lo que hay es un gato, su gata y un ratón...”

Lo anterior permite pensar la cuestión diferenciadora de clase de una manera mucho más amplia, no como Ulloa lo hace parecer a través de sus hipótesis para reafirmar que el asunto fue, hasta 1987 para ser precisos, una Salsa Brava propia de las clases populares. Si así lo fuera, el mismo autor no podría estar escribiendo bajo su notable erudición sobre el fenómeno de la salsa, dado que, claro está, no pertenece a ese –lugar social- que la música reivindica como de “obreros”, afrodescendientes y, sobretodo, pobres.

El horizonte se expande porque aunque se considere fundamental el hecho de que la salsa transmite un mensaje claro y que alude a ciertos sujetos, su proceso de

apropiación es diferente, y no se encauza exclusivamente a un solo sector de Cali. Su importancia resulta, entonces, de la apropiación de esta música desde muchos lugares distintos y bajo las condiciones socioeconómicas y los patrones culturales de sujetos disímiles, pero que cohabitan en un mismo espacio y a los que los une, en últimas, un relato común.

Cali: entre la memoria musical y la diversidad de apropiaciones.

Aunque he tratado de establecer un panorama de la –apropiación- salsaera en Latinoamérica, sus motivaciones y sus explicaciones, quisiera concentrarme especialmente en el caso de Cali, como lugar privilegiado para un estudio de la salsa, no sólo por las explicaciones, antes mencionadas, de los orígenes de su llegada, sino también por lo que su permanencia y recurrencia en el relato identitario de la ciudad simbolizan.

Como introducción para pensar la cuestión de la salsa en Cali, Waxer anota:

[...] popular culture in Cali is based on the localization of salsa music, a widespread Spanish Caribbean dance style developed in the 1960s by Puerto Ricans in New York City, based upon the afro Cuban and (to a lesser extent) Puerto Rican roots known in Colombia as música antillana. Since the late 1960s, salsa's centrality in local culture has been particularly visible in the week-along bout of collective merrymaking known as the Feria de la Caña de Azúcar. Highlighted by live performances by international and local salsa bands, salsa dances, bullfights, neighborhood festivities, and huge gatherings by local salsa record collectors, the Feria is Cali's largest event of the year. [...] the embrace of salsa en Cali has been so strong that by the late 1970s, Caleños began asserting that their city was the "world capital of salsa". (2002: 20)

Cali, entonces, no fue llamada la Capital Mundial de la salsa por nadie más que por lo mismos caleños, que, como lo dice Waxer, reafirmaron la fuerza de esta música con esa premisa, a partir de la consolidación de la Feria de Cali como el carnaval más importante del año, y con la temática salsaera recurrente en todas y cada unas de las presentaciones del mismo carnaval. Pensar a Cali como la capital de la salsa implicó, entonces, que las diversas formas de apropiación empezaran a ser entrecruzadas con intentos locales de producción musical. Si bien orquestas como Fruko y sus Tesos llevaban ya varios años produciendo una salsa enteramente local, el molde bajo el cual producían la música pertenecía al canon neoyorquino, y no permitía identificar a Cali bajo un sesgo particular.

Antes de las exploraciones de forma musical, existía ya un sello singular de la ciudad respecto a la apropiación salsaera que aún hoy pervive: el baile.

El llamado "pasito caleño" que Waxer explora en las viejotecas, constituye una forma –enteramente caleña-, si es que esa frase puede ser dicha, de sentir y de

manifestar la música. Ni Puerto Rico ni Cuba, y mucho menos Nueva York, se destacaban por tener formas particularmente espectaculares de bailar. En Cali, se desarrolló un estilo de rápidos movimientos que exigía una destreza que sólo compañías artísticas como el Ballet de la Salsa (1970) con sus bailarines profesionales, podían ejecutar. Al estilo de baile, acuñado en la ciudad, se le denominó el “estilo de barrio”, generalmente teniendo como protagonistas, de nuevo, a bailarines afrocolombianos.

Waxer se interesa en disertar sobre cómo la inserción de la salsa en la cultura popular caleña, es decir, el nexo entre la música y la memoria de la ciudad, permite hacer una aproximación a las experiencias de la modernidad en las ciudades latinoamericanas. Lo anterior, haciendo hincapié en cómo esos puentes construidos entre música y relatos de la memoria permiten indagar en la construcción de las identidades subjetivas y colectivas alrededor de la identificación de la salsa. (Waxer, 2002)

La salsa, por supuesto, no estuvo en Cali desde siempre, y para ser analizada como una manifestación de la cultura popular de la ciudad, a juicio de Waxer, debe ser comprendida en su génesis. La principal variable para analizar el fenómeno, además de la fuerza que tenían otros géneros asentados previamente, es, de nuevo, la cuestión de clase. Así, los sujetos que se apropian de la salsa en un primer momento, identificados como una “clase trabajadora afrodescendiente” (Waxer, 2002) son los que se encargan de –dislocar- el relato musical, hasta el momento dominado por los sonidos músicas tradicionales (gaitas, cumbias, porros y el muy famoso *chucu-chucu*). Dice Waxer:

When salsa arrived on Colombian shores in the 1960s, a strong national style, música tropical already existed. Música tropical, a cosmopolitan ball room sound based on the traditional cumbias, gaitas, and porros of Colombia's Atlantic Coast was an important vehicle for transitions in images of culture and race at the national level during the mid-twentieth century (Wade 1998). Although salsa's predecessor, música antillana (music of the Spanish Antilles) had already established a strong Colombian audience for Cuban-based sounds, the majority of Colombian popular musicians in the 1960s performed música tropical. (2000: 120)

En términos generales, la salsa que comenzó a ser escuchada en la ciudad, fue, en principio, no la que las bandas locales componían, puesto que la generalización de esta música vino tiempo después, sino los “covers” de canciones famosas que interpretaban las orquestas de barrio. Así, Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades y Pete el Conde Rodríguez, fueron imitados durante varios años. Como lo explica Waxer, el –performance- de la salsa en la ciudad, el momento en que esta se transformó en una verdadera meca de –consumo- de la música como producto de una industria cultural, no se dio sino hasta la mitad de la década del 70, cuando el dinero del narcotráfico hizo posibles esos “lujos”.

Los artistas nombrados anteriormente, tuvieron sus respectivas presentaciones en la ciudad, en eventos privados y en la feria decembrina, inicialmente auspiciados

por el empresario Larry Landa. La unión entre la –economía del narcotráfico- y el auge de los espectáculos de salsa, es descrita por Waxer:

During the late 1970s and into the 1980s, Cali's live scene grew considerably, under the aegis of an empresario named Larry Landa. A fashion boutique owner who became involved in the cocaine trade during the mid- 1970s, Landa is fondly remembered as a Robin Hood sort of figure who ploughed most of his illicit profits into promoting famous New York salsa orquestas in Cali and nearby Buenaventura. He was responsible for the debut of the Fania All-Stars in Colombia in 1980, and he also brought several top New York artists to Cali, including Eddie Palmieri, Hector Lavoe, Willie Colón, Ruben Blades, and more. Before Landa appeared on the scene, few salsa artists had performed in Cali: only Richie Ray and Bobby Cruz (1968), Ismael Miranda (1972), and El Gran Combo (1975). Besides these visits, however, the sole contact that Caleño aficionados had with the New York and Puerto Rico scene was via recordings. (2000: 119)

La salsa llegó por el Puerto, en discos compactos. La experiencia de ser escuchada en vivo, la tradición del espectáculo de las –casetas-, fue algo que, para la autora, sólo puede ser pensado a través de la plusvalía ocasionada por el tráfico de drogas. La misma Waxer en su introducción, al realizar una categorización de la ciudad, establece como punto primordial para pensar a Cali, además de sus fronteras geográficas, la demografía de su población, entre otras, la suprema importancia que tiene el narcotráfico como dinámica que permite, nada más y nada menos, la creación y el funcionamiento de una –industria cultural- *propia*.

De las formas de subsistencia regionales que coadyuvaron en el proceso de crear una industria cultural, Waxer destaca dos “polvos blancos”: el azúcar y la cocaína, como los coautores del proceso y como principales aportantes a la causa. Además de esto, Waxer introduce la problemática del conflicto armado colombiano, para pensar las migraciones afrocolombianas a Cali. Esto, no sólo por el proceso de apropiación por parte de las clases populares que ya se mencionó, sino por la *mano de obra* de la industria salsera: bailarines y cantantes de la escena local (en especial de los reconocidísimos Guayacán y Grupo Niche), en su mayoría, son inmigrantes del puerto de Buenaventura.

Paralelo a lo anterior, los dos pilares de Waxer para pensar el asunto de la salsa en la ciudad, además de establecer una génesis de su llegada, son: la temática de género, no sólo en las canciones sino en la especial abundancia de orquestas femeninas de salsa, un género tradicionalmente masculino.

Al respecto, la autora enfatiza:

In an international scene dominated by male performers and producers, Cali's all-women salsa bands constituted a unique phenomenon. Referred to locally as orquestas femeninas, Cali's all-women salsa bands mirror important shifts

for women in Colombian society during the late twentieth century. The image of Caleña women as beautiful flowers, as depicted in "Las Caleñas Son Como las Flores," presents a traditional patriarchal attitude in which women are objects of aesthetic and sensuous contemplation. Using new economic and social opportunities open to them, however, Calena musicians appropriated this gaze to their own benefit, successfully gaining access to the male-dominated sphere of salsa performance (2000: 228)

Paralelo a esto, se inscribe el estudio de las *viejotecas* como el lugar de la memoria en donde se –inscribe- la historia de la salsa en la ciudad, en donde se perpetúa el –pasito caleño- como el modo legítimo de bailar y en donde, paradójicamente, también se alberga a las generaciones de jóvenes que buscan rendirle tributo a esta música.

El lema de Changó, la viejoteca, lugar privilegiado del trabajo de campo de la autora, se enuncia de la siguiente manera:

Disfrutar recordando tiempos de ayer al compas de música aprendida a fuerza de bailarla...Revivir la emoción de aquellos Momentos inolvidables y sentir que somos los mismos...

La viejoteca es un lugar especial, porque allí se urden muchos tiempos: el de una “salsa vieja”⁷⁰ que busca ser reinventada, el de sus “primeros” escuchas, que hacen alarde de épocas doradas (“golden oldies” como los llama Waxer), siempre recalando que –la salsa no volverá a ser igual-, y nuevas generaciones, que intentan encontrar en la viejoteca, una especie de cámara del tiempo.

Así, se tiene que desde 1970, la viejoteca ha sido el lugar en donde la memoria salsera se construye, no sólo por la música escuchada allí sino también por su público, casi siempre el mismo. En este caso particular, uno puede llegar a pensar la viejoteca como un importante lugar de producción e intercambio simbólicos, en donde el valor de uso de la salsa está subordinado al significado que transmite. Sin embargo, sea en la viejoteca o en un club nocturno de alta tecnología, lo que se modifican son las –apropiaciones-, mediaciones diría Barbero, y no el producto cultural en sí mismo.

Cali como centro de producción: el tiempo del *oiga, mire, vea*.

⁷⁰ Rondón aclara que el término inicial fue Salsa del Ayer, o Rumba del Ayer, y que erróneamente fue interpretado como –salsa vieja-, puesto que se estaba produciendo en el mismo momento en que fue acuñada la expresión.



Probablemente la cultura salsera es la más visible y la más importante en términos simbólicos porque desde los años 70 ha sido asociada a la imagen de la ciudad, a su identificación estereotipada en los medios de comunicación... Como tal, ha sido incorporada a la representación oficial de Cali y promovida también institucionalmente con connotaciones políticas por algunos agentes sociales bajo la consigna de “Cali capital mundial de la salsa.”. (Ulloa, 2008: 252)

Cuando pensamos en Cali como la –capital mundial de la salsa-, no sólo evocamos la música que se escucha sino también en la que se hace aquí. Para eso, resultan infaltables tres canciones: Cali Pachanguero, Cali Ají y Oiga Mire Veá, todas del Grupo Niche. No del grupo que conocemos ahora, en el que la mayoría de producción se centra en la salsa balada, sino en el que trataba, siguiendo el canon neoyorquino, de tener un sonido –propio-. La temática más recurrente: los himnos a la ciudad.

En términos musicales, podríamos decir que, al menos el Grupo Niche, abusó por completo de su “musa” Cali, hasta el punto de terminar produciendo canciones que ya nadie quería escuchar. En el principio, sin embargo, y aún hoy71, los himnos

71 El lector puede imaginar a un caleño en la helada Suecia, supongamos que en una

compuestos a la ciudad, resultan muy importantes para pensar la producción local, sus temáticas, y sobre todo, el desarrollo del estilo particular.

Niche y Guayacán, las dos orquestas más importantes de todo el período de la consolidación de la salsa producida en Cali, fueron fundadas por Alexis Lozano, oriundo de Quibdó, y quien se encargó de componer muchas de las canciones que hoy son hitos de ambos grupos. Entre ellas Buenaventura y Caney, que significó para el puerto lo que Cali Pachanguero para esta ciudad. Aunque en un principio el estilo de estas orquestas buscaba imitar el golpe tradicional de campana, una vez asumida la dirección del primer grupo por Jairo Varela⁷² las estéticas musicales comenzaron a cambiar.

Así, Waxer explica la producción de un estilo particular, no sólo como una búsqueda identitaria de una ciudad que se llamaba a sí misma la capital de la salsa, sino también la configuración de un producto cultural, auspiciado por una industria local, que quería insertarse en el mercado, bajo la lógica de crear aquello que el público quería y necesitaba oír. ¿Y qué era esto? Pues salsa que aludiera directamente a Cali, a sus mujeres, a sus paisajes.

De esta manera y según Waxer y Ulloa, podemos llegar a medir la importancia que la dinámica generada por la salsa produce en la ciudad. No sólo desde el punto de vista musical, sino a nivel identitario: aunque sea inoportuno afirmar que todos los caleños bailan salsa o que todos en Cali quepan en el relato de una historia común, sí vale la pena resaltar la importancia que esta música ha tenido para la ciudad, en cuanto a las construcciones de identidad colectiva que se han desprendido de ella, en todo su valor simbólico. Por lo demás y como Waxer lo explica en su libro, la – industria de la salsa- en Cali ha sido una fuente generadora de significados y de empleos, y, sobretodo, una *opción de supervivencia* a través de la instrumentalización de las identidades culturales.

Ulloa hace notar que:

Probablemente la cultura salsera es la más visible y la más importante en términos simbólicos porque desde los años 70 ha sido asociada a la imagen de la ciudad, a su identificación estereotipada en los medios de comunicación...Como tal, ha sido incorporada a la representación oficial de Cali y promovida también institucionalmente con connotaciones políticas por algunos agentes sociales bajo la consigna de “Cali capital mundial de la salsa”. (Ulloa, 2008: 252)

Si bien en este panorama general han sido desconocidas muchas de las orquestas caleñas que no caben en el molde del Grupo Niche, Guayacán y Los de Siempre,

discoteca, y si de repente suena Cali Pachanguero, la emoción será incontenible, sucede hasta con los que viven en la helada Bogotá.

⁷² Cabe la aclaración de que los temas nombrados al principio fueron producidos, igualmente, bajo la dirección de Varela.

por nombrar sólo algunas, y aunque habría que analizar un –posible- boom de nuevas orquestas y producciones locales (tanto desde la salsa de culto como desde la ya tradicional salsa romántica) , considero que estos ejemplos paradigmáticos, los que Waxer recoge en su trabajo, resultan fundamentales para pensar cómo es que no sólo la producción extranjera sino también la local, respondió a unas dinámicas y a unas coyunturas particulares de la ciudad, al mismo tiempo que contribuyó a la institucionalización del relato identitario de la salsa respecto a Cali.

Sobre la salsa como *producto cultural* y sobre las nociones teóricas de *consumo e industria*:

En primer lugar, acudí a la contextualización que realiza Lise Waxer en su trabajo *En salsa Bonga y Campana: the rise of Colombian Salsa*, sobre la importancia de pensar el fenómeno social y musical a través de las dinámicas de interconexión que la globalización permite. Como Ulloa lo argumenta, el proceso de llegada de la salsa es paralelo al de industrialización y mayor crecimiento urbano de la ciudad, elementos sin los cuales la salsa no hubiera podido encontrar ni el espacio ni la difusión que le permitió la ciudad.

Con lo anterior, me permití pensar el fenómeno de la salsa como algo que deviene, no en su totalidad pero si en una importante parcialidad, por un modo de producción de una – industria cultural- en la que no sólo entran en juego los valores de uso y del capital, sino también las formas mediante las cuales dicho producto es “apropiado”.

Para pensar las dinámicas del consumo, permitidas por la instauración de una industria cultural aquí o allá, me remití a la noción propuesta por García Canclini, en la que este se define como:

“Conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (Canclini, 1999: 42)

A partir de allí, considero, resulta posible pensar el fenómeno de la salsa, (si bien supeditado a un orden económico de industrias y multinacionales que –exportan- productos culturales) como algo que trasciende su significado como una mera manifestación artística, para tejer formas sociales en la vida de la gente, (para el caso de Cali, de los sujetos que ya hemos hablado).

Como lo explicita Martín Barbero:

El espacio de la reflexión sobre el consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto a lugar de interiorización muda de la desigualdad social, desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, del hábitat, y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable e inalcanzable. Pero

lugar también de la impugnación de esos límites, de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce. El consumo no es únicamente reproducción de fuerzas sino lugar de producción de sentido, de una lucha que no se agota en la posesión, ya que es el uso el que da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan las diferentes competencias culturales. (1999: 12)

De esta manera y como lo dice Canclini, una noción teórica como el consumo (y con él, la industria), con toda su carga economicista y su aparente lejanía de los intereses a los que las ciencias sociales se circunscriben, queda relativamente redimido. No es que se pretenda eliminar el peso que las relaciones basadas enteramente en el capital tienen sobre el consumo como conjunto de acciones, procesos y apropiaciones, sino que lo anterior es producto, o está supeditado a, ciertas condiciones sociales.

Aunque en el principio busqué aclarar que escogería esta noción, y aunque reconozco que su elección –en solitario- deja por fuera muchas reflexiones teóricas acerca del consumo, la industria y los productos culturales, me permito remitirme a las siguientes aclaraciones hechas por Sunkel en la introducción del libro: *El Consumo Cultural en América Latina*:

En primer lugar, en cuanto al estudio del consumo como fenómeno pensado desde los estudios culturales, es posible encontrar los dos principales desplazamientos metodológicos que permitieron esta coyuntura: el que va “*de la construcción discursiva del lector al proceso de decodificación*” y “*del proceso de decodificación al análisis del consumo*” (Sunkel: 1999). Es decir, se comienza a tomar como punto de partida el análisis de la respuesta, de las famosas –mediaciones- que acuña Barbero, siempre múltiples, siempre plurales, y nunca cifradas en un proceso unidireccional de los mensajes que las industrias transmiten y los receptores reciben, pasivamente.

Tanto Sunkel como Canclini están de acuerdo en que “no existe un modelo capaz de describir y explicar los procesos del consumo cultural, que son regulados por muy diversas racionalidades: económicas, políticas y simbólicas.” (Canclini, 1999: 26), sin embargo, pensar el consumo como una categoría de análisis, aunque reducida, implica indagar en los *usos populares de lo masivo*, en las formas en que una expresión u otra son apropiadas de distintas maneras.

Para el caso de la salsa en Cali, y de acuerdo a las reflexiones planteadas por Sunkel y Babero, consideré importantes las que hacen alusión a las dinámicas de poder o los procesos hegemónicos bajo los cuales son elaborados los productos culturales, (así como las formas en las que son consumidos) y la confusión generada por la supuesta función homogeneizadora que la comunicación, como un proceso de dominación, tiene.

Al respecto:

La masificación de de los consumos de los bienes de la industria cultural no implica la homogeneización de los públicos, sino más bien una estructura de consumo altamente segmentada en donde coexisten gustos, preferencias, y

hábitos dispares [...] mientras algunas prácticas son claramente interclasistas e intergeneracionales, otras son seguidas por grupos sociales muy específicos. Así, [...] la mediatización de lo popular también implica una readaptación, y por lo tanto una transformación que a menudo afecta la identidad de los géneros. (1999: 23)

El paradigma, por consiguiente, de que las dinámicas de consumo homogenizan a los públicos, está desmentida. Las posibilidades de adaptación, por ejemplo para el caso de Cali, si bien se derivan de una música internacionalizada, generalizada, y hasta con marca registrada en casi todos los casos, no suponen una igualdad de sentires, saberes y opciones, en cuanto a su consumición o a la producción de lo propio. El caso de la *salsabalada*, auspiciada, entre otros, por los dineros del narcotráfico, y proclamada como industria gracias a la masificación de su mensaje (al menos en términos locales), muestra cómo la recepción de un producto cultural determinado nunca es estática, sino que se está transformando constantemente, hasta el punto de encauzar –“nuevas” formas de creación de ese producto-.

En cuanto a la perspectiva de clase, Canclini logra anotar que el consumo es un espacio entre muchos, en el que las clases compiten, en términos de apropiación, diferenciación y, sobretudo integración, en un triple escenario: político, simbólico y comunicativo. (Canclini, 1999: 17) La interacción entre los sujetos, por lo demás socialmente construidos, se da entre los escenarios producidos y los escenarios de producción: el consumo es el lugar del poder, de la hegemonía, y como tal debe ser pensado entre las tensiones que se generan entre individuos y grupos sociales disímiles entre sí.

Entre los seis modelos que Canclini propone para pensar el consumo como una propuesta teórica, se destacan sus reflexiones alrededor del mismo como un espacio para comprender los conflictos entre las clases sociales, las disputas por la apropiación de los productos así como la posibilidad del acceso o no a ciertas distinciones simbólicas como gustos, preferencias y formas de comunicación. También, un lugar teórico privilegiado para comprender las dinámicas de la integración en tiempos de globalización y neoliberalismo, y cómo la posesión y el reconocimiento de ciertos significados, valores y posesiones comunes se pueden observar en las variaciones microgrupales, en los productos culturales como accesorios rituales que *generan sentido*.

Cada objeto destinado a ser consumido es un texto abierto, que exige la cooperación del lector, del espectador, del usuario, para ser completado y significado. Todo bien es un estímulo para pensar y al mismo tiempo un lugar impensado, parcialmente en blanco, en el cual los consumidores, cuando lo insertan en sus redes cotidianas, engendran sentidos inesperados. Es sabido que los bienes se producen con instrucciones más o menos veladas, dispositivos prácticos y retóricos, que inducen lecturas y restringen la actividad del usuario. El consumidor nunca es un creador puro, pero tampoco el emisor es omnipotente. (Canclini, 1999: 45)

Es así como considero que la noción de consumo puede funcionar para pensar el

fenómeno de la salsa en Cali, un –lugar antropológico- en donde se suturan muchas dimensiones de la vida social: desde los intercambios económicos (legales o ilegales, legítimos o ilegítimos), hasta las percepciones artísticas, desde las diferencias de clase hasta los relatos identitarios, desde la apropiación de un ritmo foráneo hasta la producción de música, baile y sonoridades “propias”.

Apuntes para comprender la importancia de la noción de Industria Cultural en el análisis de la música:

Pensar la industria cultural resulta de comprender la acción comunicativa de los – bienes culturales- bajo la lógica del mercado, en especial si estamos hablando de industria musical. Para el caso de la salsa, lo aclaro de una buena vez, consideré pertinente la reflexión sobre la industria, aunque sea bastante lógico que en sus presupuestos teóricos sea reducida, casi de manera exclusiva, a los espacios – macro- de producción de bienes culturales.

A mitad del camino y cuando ya era demasiado tarde, comprendí que para pensar la lógica del consumo de la salsa en Cali (un consumo redimido), la noción de industria se quedaba corta. Aunque se contienen entre ambas y una necesita de la otra, *lo que sea que suceda aquí* con la salsa, no está exclusivamente circunscrito a lo que la industria produce, es más, pensarlo de esa manera nos deja un poco ciegos. Las pequeñas dimensiones, las orquestas barriales que jamás llegaron a ser un éxito, las canciones que sólo saben unos cuantos, las audiciones del parque de la música y eventos y hechos que sencillamente no caben en una industria que se concibe masiva, son los que contribuyen a esbozar un panorama de la cuestión.

Sin embargo, y tomando como referencia la llegada de la salsa como producto internacional, y la emisión masiva de la salsa –made in Cali-, me decidí, por ahora, a utilizar las reflexiones sobre la industria musical como apartes que decididamente contribuyen a la comprensión del proceso, en especial aquel que relaté (no sé si de manera afortunada o no) sobre la llegada de la salsa a la ciudad, y sobre la producción local.

George Yúdice, autor que considero el más importante para entender los procesos de la industria musical, dice, a propósito de la lógica del mercado y el paradigma de la homogenización:

[...] suele pensarse que solo existe *un* mercado y que ese mercado sólo puede conducir a la perversión de la creatividad. Si bien es innegable que muchas de las manifestaciones tratadas -comercialización, segmentación de mercados, innovación tecnológica, dominio de las majors transnacionales, etc.- se deben a las estrategias de crecimiento de las disqueras y otros componentes de la industria, no por eso debe imaginarse que no haya otras opciones y posibilidades dentro de esa misma industria, desde la

supervivencia –y a veces la proliferación- de músicas locales no determinadas por el mercado dominante hasta el estímulo a músicas locales particulares. Esta última observación requiere repensar la noción de mercado, no como un circuito necesariamente controlado por el sector empresarial, sino como múltiples circuitos que a veces escapan al mercado dominante. (1999: 229)

Yúdice, si bien en teoría subsume a las nociones de industria y de mercado, en la práctica se dedica, casi con exclusividad, a estudiar el fenómeno de las majors transnacionales y su producción, no sólo de bienes culturales sino también de gustos determinados. Sin embargo, su mayor mérito radica en reconocer la industria cultural como un mecanismo básico mediante el cual se crean y se implementan políticas culturales, es decir, mediante el cual la cultura⁷³ se convierte en un recurso moldeable desde los diversos agentes que la conciben y la sufren.

La industria, concebida como un mecanismo para la acción, propone un modelo de inserción en donde resulta difícil estar al margen del mercado. Lo anterior funciona como pista para pensar de qué manera la –industria cultural- como “institución social” moldea identidades colectiva, y les permite a unos sujetos decirse en su relato, mientras que a otros no. La globalización, el libre mercado, y demás dinámicas, juegan un rol primordial para ayudarnos a comprender en qué consiste un sistema de –producción- de mensajes, cómo están comprendidas sus apropiaciones, y de qué manera lo global y lo local se interconecta:

“Ocuparse hoy de las identidades requiere hacer política sobre las industrias comunicacionales. En ellas se juegan las tensiones básicas entre lo nacional y lo global: por una parte, porque las industrias culturales favorecen la apertura de cada nación, la diversidad dentro de ella y la información recíproca con otras y, a la vez, están produciendo una concentración acelerada de los medios, la homogeneización de sus contenidos y el acceso desigual y asimétrico a sus bienes y mensajes.” (Canclini, 1999: 39)

El auge de la industria cultural, o mejor, el de la industria musical para este caso, no puede ser pensado ni en la más mínima de sus expresiones por fuera de las conexiones, integraciones y experiencias paralelas que la globalización como fenómeno (al menos como categoría) generalizada (con todo y las –diversas formas de globalizarse-), permite.

Finalmente, y después de llegar a la conclusión de que hay ciertas cosas que ninguna persona puede decir mejor que el autor, me permito ilustrar la importancia de pensar la industria cultural en latinoamérica, a través de la voz de Yúdice:

⁷³ Podría explayarme en las características específicas que tendría que tener un concepto de cultura determinado para caber dentro de la lógica de una industria cultural guiada y transformada por la acción de políticas públicas para su regulación, producción y consumo... pero no lo haré, excede mis límites.

[Sobre la música popular, los significados de la resistencia, la importancia de la industria cultural y la integración al mercado]:

No hay una única manera de producir música contestataria o repertorios desatendidos por la industria. Y para ello no hace falta estar al margen del mercado. Pueden y deben desarrollarse mercados múltiples, con la participación de las políticas culturales de gobiernos y del sector privado. Este último podría invertir en esta producción alternativa, cuyos públicos sustentarán mercados rentables. Hay muchos músicos que han logrado controlar algún aspecto de la producción, y se espera que haya aún mayor heterogeneidad en la distribución de la música con la incorporación de Internet (si bien este medio tiene una aplicación limitada). Al lograr la rentabilidad y hasta el éxito comercial, es posible y hasta probable que la industria busque absorber estos mercados alternativos, como ha hecho con la gran mayoría de las *indies* o casas discográficas independientes. Pero ello no significa la destrucción de estas músicas, sino la creciente diversificación de la música producida y distribuida por la industria de la música. Para concluir, es necesario recordar que las industrias culturales no sólo son instrumento de los conglomerados de entretenimiento que amenazan “aplanar” sonidos, estandarizar imágenes, coreografiar gestos, *logotipizar* la vida e imponer el inglés. Son también patrimonio histórico y vivo, y recurso que proporciona empleo e ingresos, actividad económica que produce retornos tributarios, pero sobre todo son medios para coordinar los deseos, aspiraciones y preocupaciones ciudadanas, de todo aquello que viene de fuera y queda al margen del espacio público, y así hacerlo asequible para que a partir de allí siga gestándose la creatividad, y transformándose en el combustible más importante de la nueva economía. Hoy en día no pueden crecer, recrearse o democratizarse las sociedades sin sus industrias culturales. (Yúdice, XXXX: 2002)

Lo anterior justifica las distintas mediaciones, interpretaciones, apropiaciones, que ha tenido el fenómeno de la salsa en la ciudad. Traído en sus inicios por una industria, habiendo producido sus mayores himnos locales bajo el peso de otra industria (diferente y en otros términos, pero industria), en fin, lo que ellas simbolizan, representan y permiten, logran establecer un parámetro para pensar la cuestión salsera en Cali, que no se agota en su relato, que aún no está extinguida, y de la cual este pequeñísimo trabajo no logra abarcar casi nada: las discusiones, allí sí, teóricas y metodológicas, sobre la construcción identitaria a partir del relato de la salsa, o sobre la actual existencia de una (¿otra?) industria cultural de la música afrocaribeña, tendrán que ser dejadas para después.

Conclusiones, desvaríos, interrogantes, dilemas:

En la actualidad, la máxima autoridad de la –sociología-de la salsa en Cali resulta ser Alejandro Ulloa. Aunque no es el sujeto de mis quereres antropológicos, debo empezar por reconocer la tremenda importancia de su trabajo de génesis. La formulación de sus hipótesis sobre la llegada y el arraigo de la salsa en la ciudad, debatibles o no, son un

primer paso que abre las puertas para pensar a Cali como un lugar especial de estas dinámicas sucedidas.

Cabe anotar, por lo demás, (y espero que esto no sea objeto de censura) que, guardadas las distancias, el señor Ulloa y yo somos presos de una sola pasión, de un solo amor incontenible hacia esta música.

Como caleño resulta difícil escapar a ese relato rumbero, ya sea porque se descubrió a través de Andrés Caicedo, o porque las prácticas cotidianas se circunscribieron a esas bandas sonoras, desde el principio de los tiempos. Cualquiera que sea la variable, y aún si uno no se siente identificado con aquello que la salsa expresa, o con eso que la salsa representa, lo cierto es que sus dinámicas de producción, consumo, e industria, su historia y su memoria, están escritas en este espacio, y en algunos de los cuerpos que lo recorren.

De este trabajo, pienso, no quedan conclusiones definitivas. Desde el principio hasta el final, lo que me acompañó fueron una serie de preguntas, que aún ahora no me abandonan, y que están allí, en mi cabeza y en el “papel”, esperando para ser respondidas algún día lejano.

Advierto que voy a iniciar con una serie de preguntas, a modo de letanías, sobre los temas o los dilemas que consideré importantes para pensar de aquí en adelante:

¿Cuáles son los sujetos de la salsa en Cali? En un espectáculo tan reciente pero tan exitoso como Delirio ¿qué vienen siendo los bailarines y los músicos? ¿Autores, consumidores tradicionales, obreros, artesanos, artistas? ¿Todas las anteriores?

¿Desde cuándo podemos rastrear una apropiación de la salsa como discurso identitario desde la institucionalidad? ¿Desde los Juegos Panamericanos? ¿Desde las lógicas del citymarketing y las restringidas nociones de consumo e industria cultural que proyectos como el liderado como el BID busca patentar?

¿Ha sufrido la salsa un proceso de elitización? ¿De qué manera ha modificado esto sus *mediaciones*?

¿Hasta cuándo la salsa?

Por ahora, sólo me resta anotar que están sucediendo muchísimas cosas. La cuestión de la salsa, aunque lejana en el tiempo, se está constantemente reinventando, renovando, su discurso se modifica, se transforma, se moldea, se asume desde distintos frentes y con distintos fines. A fin de cuentas, existe.

Para dar un último ejemplo de lo que se está pensando –académicamente- sobre la salsa en la ciudad, me remito al cierre del libro *La Salsa en Discusión*, en donde, sugiero, quedan dibujadas muchas futuras preguntas sobre la manera de asumir el fenómeno. O sobre cómo profundizar en el discurrir de la identidad cuando se hace parte de su devenir, de manera irremediable:

Tenemos el derecho a defendernos de la basura musical que a diario

producen las casas disqueras y reproducen muchas emisoras y la televisión; a confrontar la falsa erudición en que se apoyan los medios y la industria. Contra la tiranía del *mal gusto* establecido por la radio local y otros medios masivos, levantamos la bandera de querer escuchar, disfrutando, la música que nos gusta, teniendo como parámetros la calidad fundada en la riqueza polirítmica, en las descargas y en las improvisaciones, en los solos instrumentales, en los pregones repentinos, en los arreglos desafiantes que integran melodía, armonía y ritmo para la plenitud de los sentidos. Una bandera puesta en lo más alto de cada audición de la música y el baile que dejaron huella en nuestro cuerpo y en el cuerpo de la ciudad. Queremos reivindicar ese canto al goce y la alegría de vivir por encima de todas las vicisitudes y todas las miserias. Esas son las marcas que hicieron de la buena salsa, de la verdadera salsa, una música revolucionaria para el mundo. Esos son sus ingredientes fundamentales, los que le dieron el sabor y la sazón que la han hecho universal. La que no posea estos ingredientes no es salsa y no merece llamarse así. (Ulloa, 2008: 265)

Referencias:

Barbero, Jesús Martín (1999) *Recepción de medios y consumo cultural: travesías*. En **Sunkel**, Guillermo (Coord.) *El Consumo Cultural en América Latina*, Bogotá: convenio Andrés Bello.

García Canclini, Néstor (1999) *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En **Sunkel**, Guillermo (Coord.) *El Consumo Cultural en América Latina*, Bogotá: convenio Andrés Bello.

Duany, Jorge (1984) *Popular Music in Puerto Rico: toward an "Anthropology" of Salsa*. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 5, No. 2 (Autumn - Winter, 1984), pp. 186-216. University of Texas Press.

Garretón, Manuel Antonio (Coord.) (1999) *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado*. Bogotá: convenio Andrés Bello.

Rondón, César Miguel (1978) *El libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe antillano*. Caracas, Editorial B.

Sunkel, Guillermo (1999) *Explorando el territorio*. En **Sunkel**, Guillermo (Coord.) *El Consumo Cultural en América Latina*, Bogotá: convenio Andrés Bello.

Ulloa, Alejandro (2008) *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*. Cali, Ed. Universidad del Valle, escuela de Comunicación Social.

“ (1988) [Tesis de Pregrado] *La salsa en Cali*. Ed. Universidad del Valle.

Waxer, Lise (2002) *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Wesleyan University Press.

- (2000) *En conga, bonga y campana: the Rise of Colombian salsa*. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 21, No. 2 (Autumn - Winter, 2000), pp. 118-168 University of Texas Press

- (2001) *Las Calenas Son Como Las Flores: The Rise of All-Women Salsa Bands in Cali, Colombia*. En *Ethnomusicology*, Vol. 45, No. 2 (Spring - Summer, 2001), pp. 228-259. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

- (2001) *Record Grooves and Salsa Dance Moves: The Viejoteca Phenomenon in Cali, Colombia*. En *Popular Music*, Vol. 20, No. 1 (Jan., 2001), pp. 61-81. Cambridge University Press

Yúdice, George (2002) *Las Industrias Culturales: más allá de la lógica puramente económica al aporte social*. En <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a02.htm>

- (1999) *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*. En García Canclini, Néstor; Moneta, Carlos Juan: *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México, Ed. Grijalbo.

ANEXO 3

Procesamiento de datos de la Encuesta según las variables escogidas (solas y en cruce). Descripción Analítica de 8 Variables a partir de gráficos y tablas de frecuencias.



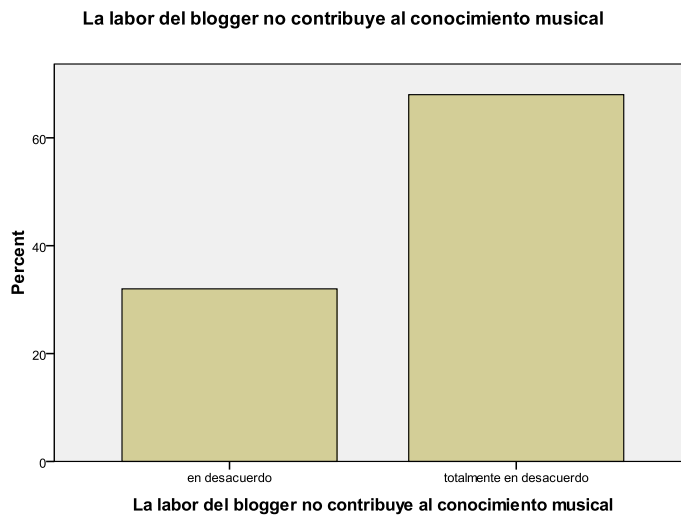
Ser blogger es una nueva forma de coleccionismo

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | totalmente de acuerdo | 17 | 65.4 | 68.0 | 68.0 |
| | de acuerdo | 8 | 30.8 | 32.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

Para el caso de la variable sobre la actividad del blogger como nueva forma de coleccionismo, que fue integrada al cuestionario a partir de una escala de likert, podemos observar datos interesantes: el primero, que de las otras opciones

expuestas en likert los encuestados sólo mencionaron, de manera indistinta frente a otras opciones, dos: totalmente de acuerdo, o –de acuerdo-, lo que denota una clara tendencia a la aprobación del supuesto de que la actividad del blogger constituye una nueva manera de coleccionar música. El porcentaje relativo de personas que se encuentran de acuerdo con este presupuesto asciende al 68%, mientras que aquellas personas que están solamente –de acuerdo-, tienen un porcentaje correspondiente al 32%, no tan significativo como el anteriormente nombrado, aunque sí altamente relacionado con una clara tendencia a la aprobación del supuesto que pretendía medirse mediante el uso de likert.

El comportamiento de la variable señala que las personas encuestadas se sienten identificadas con lo que las frases pretendían medir en una escala “positiva” en la cual se manifiesta su aprobación por el coleccionismo virtual, lo que responde a la pregunta de investigación planteada inicialmente.



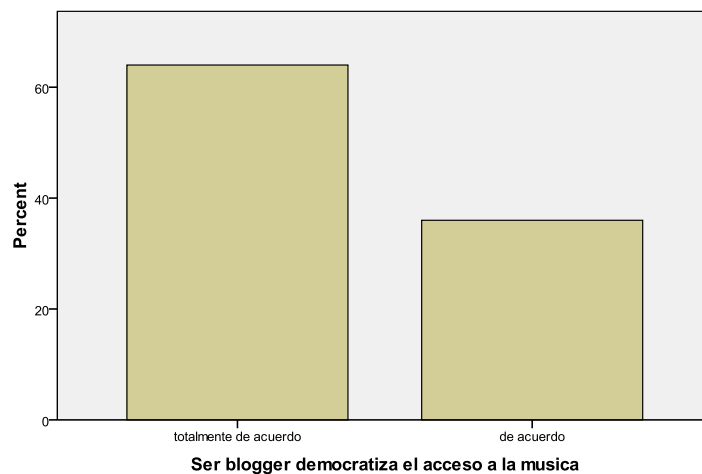
La labor del blogger no contribuye al conocimiento musical

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | en desacuerdo | 8 | 30.8 | 32.0 | 32.0 |
| | totalmente en desacuerdo | 17 | 65.4 | 68.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

Frente a la variable “la labor del blogger no contribuye al conocimiento musical”,

tenemos que, de nuevo, sólo dos opciones de la escala de medición se contemplan: -en desacuerdo- y -totalmente en desacuerdo-, lo que marca un comportamiento de desaprobación hacia el supuesto de que la actividad del bloggero no tiene relación con la tradición. Los porcentajes muestran que un 68% de los encuestados se encuentra “Totalmente en desacuerdo” mientras que un 32% de los encuestados, marcó “en desacuerdo”, ninguno de los sujetos marcó las otras opciones contempladas, lo que nos dice mucho sobre su percepción al respecto. De 25 sujetos en total y con un número de datos perdidos igual a 1, tenemos que los encuestados están decididamente en desacuerdo alrededor de la posibilidad de una inexistente relación entre los bloggers y la contribución al conocimiento musical, lo que deja en claro la tendencia que resuelve o contribuye a resolver la pregunta de investigación relativa a la tradición musical y los usos virtuales como mecanismos perpetuadores o continuadores de esta. Así, la labor del blogger es asumida por los encuestados como una actividad que decididamente contribuye al conocimiento sobre la música, tanto endogámicamente para el grupo, como exogámicamente en relación con los visitantes de estos espacios virtuales.

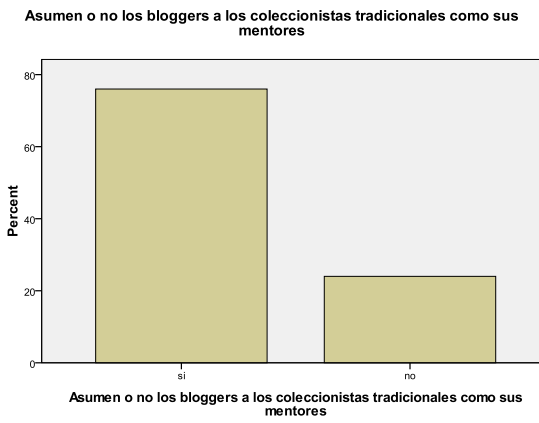
Ser blogger democratiza el acceso a la musica



Ser blogger democratiza el acceso a la musica

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | totalmente de acuerdo | 16 | 61.5 | 64.0 | 64.0 |
| | de acuerdo | 9 | 34.6 | 36.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

La percepción de los encuestados sobre la variable “Ser blogger democratiza el acceso a la música” es bastante diciente: un 64% de los usuarios se encuentra totalmente de acuerdo, mientras que un 34% de los usuarios está –de acuerdo-, con lo planteado. Se observa una percepción favorable hacia el ejercicio del blogger, y hacia la constitución de ese ejercicio como democratizador del acceso a la música, es decir, la idea de que las redes virtuales utilizadas constituyen un mecanismo favorecedor del coleccionismo, y al mismo tiempo democratizador del acceso, lo que conlleva a una aprobación de la labor y una complementariedad con el ejercicio planteado sobre la tradición musical y los nuevos medios. Pensar el internet como una plataforma democratizadora, nos habla de las condiciones de acceso a la música por parte de los bloggers, y de distribución de la misma a través de la plataforma virtual. Si bien en la descripción etnográfica tenemos dos posiciones encontradas respecto del rango generacional de unos y otros coleccionistas en la ciudad respecto de la idea de –compartir- la música, el procesamiento de los resultados de la encuesta nos muestra cómo el carácter digital y usualmente gratuito de los archivos de música, incide en la posibilidad de consecución de la misma, y cómo esto, en últimas, ha terminado por modificar las prácticas que permiten el coleccionismo musical, haciéndolas más “democráticas”.



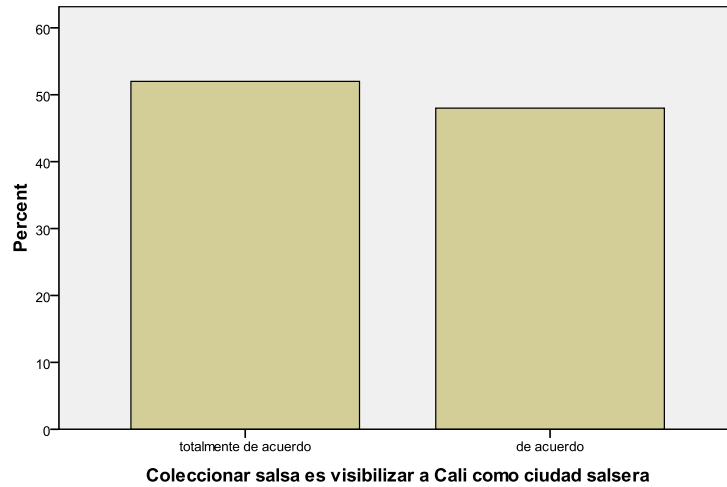
Asumen o no los bloggers a los coleccionistas tradicionales como sus mentores

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|----|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | si | 19 | 73.1 | 76.0 | 76.0 |
| | no | 6 | 23.1 | 24.0 | 100.0 |
| Total | | 25 | 96.2 | 100.0 | |

| | | | |
|---------|--------|----|-------|
| Missing | System | 1 | 3.8 |
| Total | | 26 | 100.0 |

La variable relativa a si asumen o no los encuestados a los coleccionistas tradicionales como sus mentores se resume así: Un elevado 73% de los encuestados asume que estos coleccionistas son sus mentores, mientras que sólo un 23% asumen lo contrario. Frente a la cuestión de la tradición musical y las prácticas relativas a un oficio heredado generacionalmente, o entre personas que comparten la práctica de la colección musical como un pasatiempo preferente frente a otros, el hecho de que los coleccionistas tradicionales no virtuales sean asumidos como mentores nos habla de la relación entre las prácticas aprendidas por terceros, la tradición musical en Cali, y las nuevas formas de coleccionismo, que no están separadas de las anteriores, físicas o en distintos formatos diferenciados del digital. Sin embargo, al ser un resultado cualitativo, la encuesta no nos permite dilucidar, como el trabajo de campo sí lo hace, los diferentes matices que tiene esta aseveración. Si bien para muchos de los coleccionistas virtuales figuras como la de Gary Domínguez son representativas en su labor, no todos pudieron vivir de forma presencial la experiencia de los lugares de socialización de los coleccionistas entre las décadas del 70 y el 80, dada su edad actual. Asumen, aunque no todos como podemos verlo a partir de los datos, que estos coleccionistas pertenecientes a una generación anterior, cimentaron las bases de esta práctica en la ciudad y que, por tanto, su actual labor no puede ser dissociada de estas personas. Otros, sin embargo, no reconocen en los coleccionistas anteriores la figura del mentor, dadas las condiciones de su vida particular, la imposibilidad de haberlos conocido por el contexto en el que se formaron como melómanos o como empezaron a coleccionar, o simplemente porque conciben haber heredado esta práctica de otros sujetos que no podrían ser catalogados como coleccionistas in stricto sensu (estaríamos hablando, de manera general, de miembros de la familia del encuestado).

Coleccionar salsa es visibilizar a Cali como ciudad salsaera

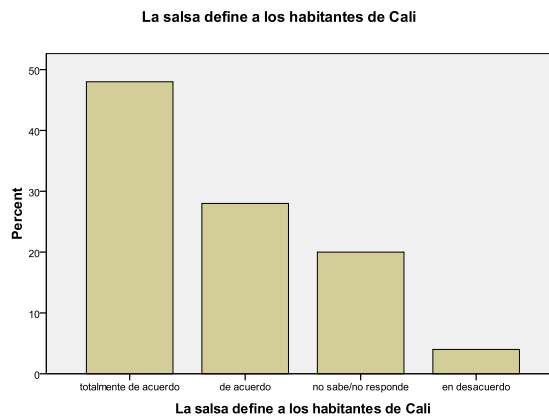


Coleccionar salsa es visibilizar a Cali como ciudad salsaera

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | totalmente de acuerdo | 13 | 50.0 | 52.0 | 52.0 |
| | de acuerdo | 12 | 46.2 | 48.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

La variable “*Coleccionar salsa es visibilizar a Cali como ciudad salsaera*” presenta un comportamiento que no fluctúa de gran manera. Aún cuando pretendía medirse en escala likert y sólo dos opciones (las de percepción positiva sobre la variable) fueron incluidas en las respuestas dadas por los encuestados, la variación entre la respuesta –totalmente de acuerdo- y –de acuerdo- no varía radicalmente. Un 52% de los encuestados está totalmente de acuerdo con el supuesto, mientras que un 48% está –de acuerdo-. Ambas percepciones son positivas y aprueban la frase que debían medir, lo que nos refleja que de 25 encuestados, 12 están totalmente de acuerdo y 12 están de acuerdo (la poca distancia entre ambas opciones puede verse mejor en las frecuencias que en los porcentajes) lo que nos indica una relación entre la imagen de la ciudad a través de la salsa, la preocupación por la visibilización de dicha imagen exteriormente, y el rol que los bloggers cumplen al respecto. El hecho de que una plataforma virtual represente el acceso a la –colección- musical allí contenida, no sólo desde el espacio geográfico que delimita dicha práctica, sino desde una escala global, simultánea y en tiempo real, nos

habla de un –tipo particular- de coleccionismo (el virtual) que no sólo está preocupado por la acumulación y el intercambio de música, sino también por el contexto en el cual su práctica se inscribe, y en aprovechar las opciones que dicha virtualidad ofrece para dar a conocer ese espacio en otros países. Uno de los bloggers encuestados se destaca por ser el único que anualmente emprende una gira alrededor de Europa, con el fin de difundir la música que integra su colección, visibilizar la labor del colectivo al que pertenece aquí en Cali y, también, conseguir nueva música que buscará integrar al consumo local. La imagen de Cali como ciudad salsaera, aceptada por parte del colectivo de bloggers como cierta, es exportada a través de dicha experiencia virtual hacia otras latitudes en donde hace eco la existencia de una cierta comunidad de coleccionistas. El público receptor a nivel externo, aunque no puede ser pronosticado en su totalidad, es, como los mismos sujetos lo enuncian, parte de otra serie de colectivos globales a diferentes escalas, dedicados también a la colección musical de lo que llaman –música afrocaribe- o –música afrolatina-.

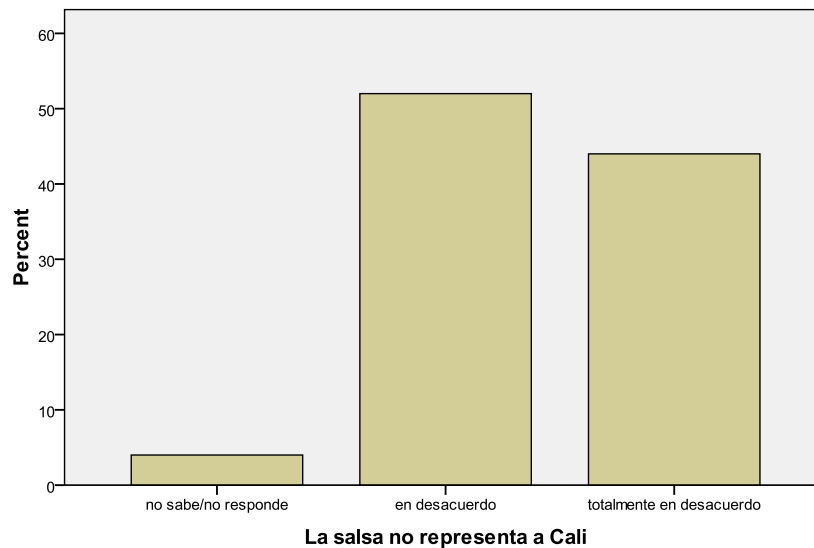


La salsa define a los habitantes de Cali

| | | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------------------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | totalmente de acuerdo | 12 | 46.2 | 48.0 | 48.0 |
| | de acuerdo | 7 | 26.9 | 28.0 | 76.0 |
| | no sabe/no responde | 5 | 19.2 | 20.0 | 96.0 |
| | en desacuerdo | 1 | 3.8 | 4.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

Frente a la proposición medida en Likert de que “la salsa define a los habitantes de Cali”, aparecen ya todas las opciones a marcar que se ofrecen en este tipo de preguntas. Un 48% de la población está totalmente de acuerdo, un 28% de la población está de acuerdo, un 20% de la población de abstiene de responder, y un 4% de la población está en desacuerdo frente a lo planteado. Aunque las opciones marcadas y las frecuencias en las que se presentan (12 para los que están totalmente de acuerdo, 7 para los que están de acuerdo, 5 para los que no saben o no responden y 1 para quien está en desacuerdo) tienen una tendencia marcada a aprobar que la salsa define a los habitantes de Cali, se tiene que tener en cuenta el alto porcentaje de abstenerse a responder por parte de los encuestados. Si bien muchos se identifican con la oración, y por consiguiente identifican a Cali de manera indistinta con la salsa, también otros no se atreven a enunciar dicha supuesta verdad, o a marcarla entre las opciones de la escala. Tampoco hay que desconocer que existe quien se encuentra en desacuerdo con la oración, aún siendo blogger, y allí radicaría la diferencia entre lo que se piensa sobre su propia labor y la percepción relacionada con la ciudad y la música. Las entrevistas a profundidad revelaron cómo ciertos bloggers expresan que, si bien la noción de –barrio- que ellos mismos manejan alberga a la salsa como su ritmo principal, esto no incluye a toda la ciudad, dadas las diferencias en la percepción de lo que para unos y otros significa la salsa que, como se ve en las entrevistas, no simboliza lo mismo para el bailarín que para el coleccionista, y hasta se puede observar un cierto sentido antagónico entre unos y otros, principalmente expresado en el cambio de las revoluciones por minuto (de 33 rpm en las grabaciones originales a 45 rpm en las modificaciones hechas a gusto del bailarín).

La salsa no representa a Cali

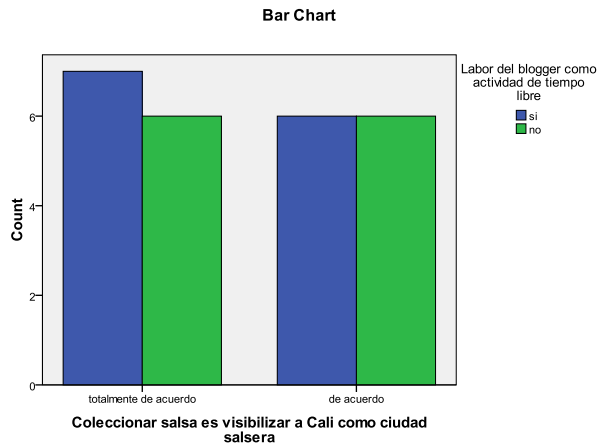


La salsa no representa a Cali

| | | Frecuencia | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------------|------------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | no sabe/no responde | 1 | 3.8 | 4.0 | 4.0 |
| | en desacuerdo | 13 | 50.0 | 52.0 | 56.0 |
| | totalmente en desacuerdo | 11 | 42.3 | 44.0 | 100.0 |
| | Total | 25 | 96.2 | 100.0 | |
| Missing | System | 1 | 3.8 | | |
| Total | | 26 | 100.0 | | |

La última variable a analizar resulta de otra escala de likert que se propone medir la percepción sobre si la salsa representa a Cali. Aparecen sólo tres opciones: no sabe o no responde, en desacuerdo, y totalmente en desacuerdo, que marcan la presencia de una tendencia negativa hacia la percepción de la frase que disocia a Cali de la salsa como relato. Un 4% de la población encuestada no sabe o no responde, un 52% de la población está en desacuerdo y un 44% está totalmente en desacuerdo. Existe entonces, una tendencia marcada a la asociación entre la ciudad y la salsa, direccionada a través del vínculo de la representación como factor clave. Aunque un bajo porcentaje no se siente aludido ninguno de los encuestados se abstuvo de responder, lo que muestra que las posiciones al respecto se asumen de manera contundente a favor o en contra de lo planteado.

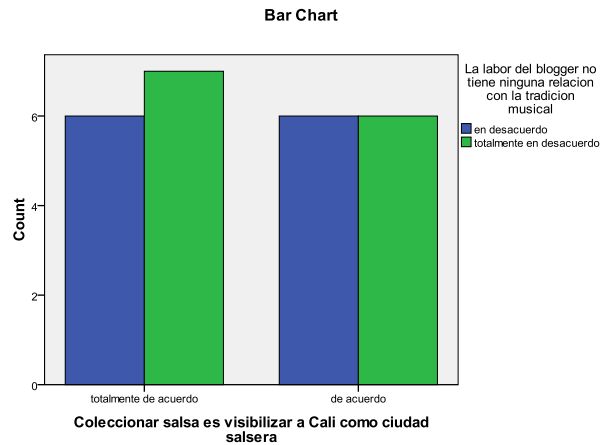
Cruces de cinco parejas de variables y análisis descriptivo.



Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) |
|------------------------------------|-------------------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|
| Pearson Chi-Square | .037 ^a | 1 | .848 | 1.000 | .582 |
| Continuity Correction ^b | .000 | 1 | 1.000 | | |
| Likelihood Ratio | .037 | 1 | .847 | | |
| Fisher's Exact Test | | | | | |
| Linear-by-Linear Association | .036 | 1 | .851 | | |
| N of Valid Cases | 25 | | | | |

Para la variable de percepción del coleccionismo y visibilización y labor del blogger como actividad del tiempo libre, tenemos que se da una dependencia definitiva con un valor para chi cuadrado de 0,037 a partir de la correlación. Se nos permite saber entonces que las variables están interrelacionadas. El coleccionismo percibido como visibilización está directamente relacionado con la actividad en la plataforma virtual y con el tiempo que se dedique a dicha actividad, de modo que el sujeto perciba que su acción se traduce en la visibilización de la ciudad como un ámbito salsaera, y que ello constituya un eje de acción de su labor de coleccionismo. Y aún cuando esto no es una actividad del tiempo libre como en cierto porcentaje de casos, el realizar dicha acción garantiza una relación entre coleccionismo y visibilización a través de la salsa, dada la inscripción de ciertos sujetos en las comunidades virtuales (lo que ya hablamos del acceso a internet y la posibilidad de ser –visitado- a escala global), o en el propio colectivo de bloggers, con su herramienta de la emisora virtual transmitiendo 24/7 en internet.

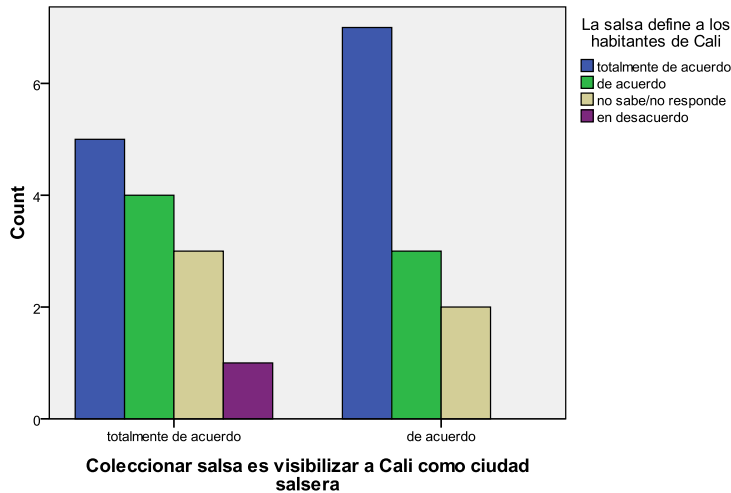


Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) | Exact Sig. (2-sided) | Exact Sig. (1-sided) |
|------------------------------------|-------------------|----|-----------------------|----------------------|----------------------|
| Pearson Chi-Square | .037 ^a | 1 | .848 | | |
| Continuity Correction ^b | .000 | 1 | 1.000 | | |
| Likelihood Ratio | .037 | 1 | .847 | | |
| Fisher's Exact Test | | | | 1.000 | .582 |
| Linear-by-Linear Association | .036 | 1 | .851 | | |
| N of Valid Cases | 25 | | | | |

El cruce de variables entre el coleccionismo y la visibilización y la labor del blogger y su relación con la tradición musical, arroja una interdependencia a partir del chi cuadrado con un valor de 0,037, lo que nos permite relacionar las dos variables de manera codependiente. El hecho de estar a favor de visibilizar a Cali como una ciudad salsaera a través de la música y la colección, está relacionado de manera directa con el coleccionismo virtual como práctica reproductora de la tradición musical particularmente involucrada con la salsa, como es este caso en especial. Este cruce de variables es uno de los más dicentes, puesto que muestra un sesgo de favorabilidad en una escala de medición subjetiva ante una asociación entre la imagen de Cali y la importancia de la salsa, a la vez que permite pensar esto a partir de la relación existente entre coleccionismo virtual y tradición musical, como actividades difícilmente indisociables del ámbito coleccionista de la música popular afrocaribe en Cali.

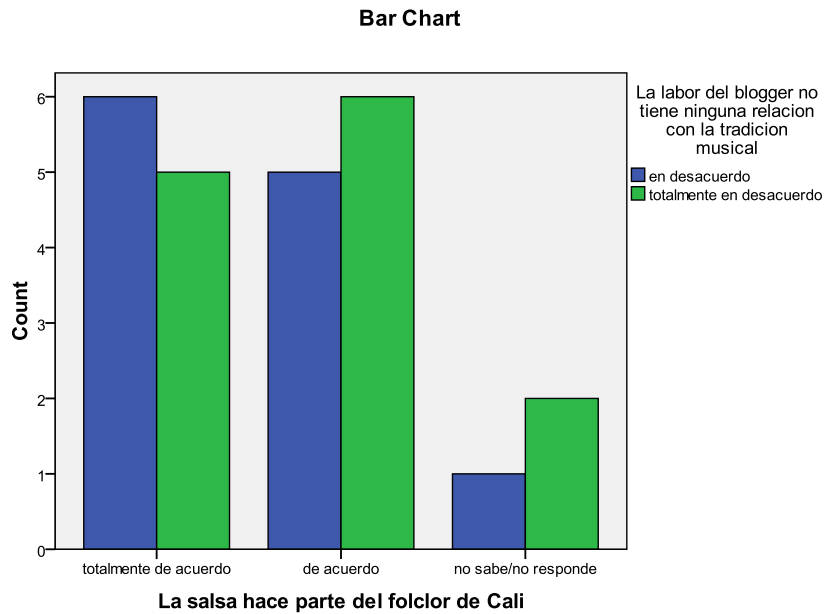
Bar Chart



Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) |
|------------------------------|--------------------|----|-----------------------|
| Pearson Chi-Square | 1.639 ^a | 3 | .651 |
| Likelihood Ratio | 2.026 | 3 | .567 |
| Linear-by-Linear Association | 1.300 | 1 | .254 |
| N of Valid Cases | 25 | | |

Frente a la variable visibilización de la ciudad versus la definición de los habitantes de Cali a partir de su relación con la salsa, se nos otorga una independencia dada por un valor para chi cuadrado de 1,639, en el que se sobrepasa por mucho la barrera del 0,05. Esta independencia, analizada por los cálculos realizados en el programa, nos habla de que las variables sobre la colección visibilizada y la salsa como definición de los habitantes no se estiman de manera codependiente. Esto puede asumirse así, aunque si se observan los gráficos se encontrará un sesgo marcado hacia la aprobación del enunciado sobre la definición de los habitantes de Cali a partir de su nexos con la música salsa, lo cual nos estaría indicando que los bloggers, que son quienes contestan la encuesta, están mayoritariamente de acuerdo con dicha posición, lo que determinaría su labor de manera directa o indirecta, de modo que la independencia no podría ser aceptada de manera definitiva.



Chi-Square Tests

| | Value | df | Asymp. Sig. (2-sided) |
|------------------------------|-------------------|----|-----------------------|
| Pearson Chi-Square | .476 ^a | 2 | .788 |
| Likelihood Ratio | .482 | 2 | .786 |
| Linear-by-Linear Association | .452 | 1 | .501 |
| N of Valid Cases | 25 | | |

En el último caso, tenemos un valor de chi cuadrado que indica independencia de las variables Salsa como folclor de Cali y relación con la tradición musical de la ciudad y la labor del bloggero. Como se analizó en los gráficos y las tablas de variables del punto anterior, existe la marcada tendencia entre los encuestados de rechazar la proposición de que la labor del coleccionista virtual está exenta de un significado para la tradición musical: así, asociar coleccionismo virtual con la tradición musical estaría unido de manera significativa con las percepciones relacionadas con la visualización de esa labor desde otros, y no correspondería a una independencia tan tajante como la muestra el resultado de la prueba de chi cuadrado. Se descarta, entonces, que el valor del chi cuadrado y su coeficiente de independencia para este caso, se apliquen a las percepciones sobre este grupo social alrededor de la relación entre la tradición musical y la ciudad, especificada para efectos de la pregunta como –folclor-.

Reflexión Final

En la teoría propuesta para este trabajo planteé la utilización de la música popular como concepto para pensar la salsa, así como la tradición desde Williams, no como un elemento antiguo o del pasado sin más, sino como un pasado preconfigurado en el presente que resulta útil por muchos motivos y que plantea un relato común a muchos sujetos que se identifican en él.

También procuré pensar los medios de comunicación virtuales, en especial los blogs, como espacios personalizables en donde el individuo coleccionista de música podía encontrar un espacio en el cual relacionarse con los demás a partir del relato de sí mismo, poner en juego percepciones e ideas sobre la cuestión de la salsa en Cali, y llevar a cabo un coleccionismo de música en formato digital a través de dichas plataformas. Lo popular de la música popular fue conceptualizado como un –lugar en el mundo- y no como una esencia directamente relacionable con ciertos sujetos. Fue entendida para efectos de este trabajo (la noción de lo popular) como algo que pasa por la masificación mediática y por el condicionamiento de ciertas condiciones de existencia de los sujetos que oyen dicha música, que se apropian de ella y que construyen un discurso alrededor.

La encuesta planteada buscó las siguientes cosas principalmente:

1. Caracterización sociodemográfica de la población a encuestar.
2. Indagar sobre prácticas de coleccionismo, número de años y nombre de las redes virtuales utilizadas.
3. Buscar la relación entre las formas de coleccionismo tradicional y las “nuevas”.
4. Indagar sobre las percepciones relativas a la asociación Cali-salsa
5. Identificar las formas en las que se asume el nuevo coleccionismo como una forma de reproducir la tradición.

Al respecto de lo encontrado en la encuesta, podemos reflexionar sobre varios elementos:

En primer lugar, la caracterización sociodemográfica arrojó que la mayoría de los encuestados se encuentra entre los estratos 2 y 3, seguido del 4, en último lugar el 5, y el 6 jamás aparece. El nivel educativo y la actividad principal demuestran que la mayoría de las personas ubicadas entre los estratos 2 y 4 han tenido acceso a una educación formal no profesional, mientras que aquellos que oscilan en el rango entre 4 y 6 han tenido mayores grados de especialización, incluso hasta llegar al posgrado. Si comparamos la información sociodemográfica con el discurso bloguero del “barrio latino” popular, tenemos como resultado que este está siendo asociado a ciertos sectores de la población en Cali, y no a todos de manera indistinta, de acuerdo a la procedencia de cada bloguero en particular. En segundo lugar está que los encuestados llevan más de un año en el coleccionismo de música, y que el rango más popular se encuentra entre los 2 y 5 años

dedicados a esta labor, que se identifica como aprendida –a través de otros– principalmente figuras familiares, así como también se distingue y especifica el número de años (2 en prácticamente todos los casos y menos de 2 en algunos) en los que se ha ejercido el coleccionismo virtual.

Las redes virtuales más populares son blogspot, blogsme y blogTk, teniendo como referente la posibilidad de personalizar el espacio de manera fácil y gratuita, y el creciente número de seguidores de los blogs. Sobre la relación entre las formas de coleccionismo actuales y las “tradicionales”, tenemos que todos los coleccionistas virtuales aprueban la labor de sus “predecesores” que el 73% los asume como sus mentores y que todos los encuestados piensan que esto constituye una tradición que debe mantenerse en la ciudad el mayor tiempo posible (likert). Esto nos da una pista sobre lo que se está pensando desde los bloggers como relevante para la relación entre Cali y la salsa, dado que en todas las escalas de medición subjetiva los resultados fueron con un amplio espectro de sesgo positivo hacia la identificación de la ciudad con esta música, y de sesgo negativo hacia frases que deslegitimaban o desmentían esta relación.

En último lugar, a partir de la encuesta podemos decir que el nuevo coleccionismo se está leyendo a sí mismo de una forma que puede interpretarse a partir de la definición de tradición propuesta: no como un pasado obsoleto sino como un presente preconfigurado a partir de dicho pasado, el vínculo entre esta ciudad y la salsa está siendo continuamente reinventado, resignificado, institucionalizado y reescrito a partir de prácticas como este tipo de coleccionismo, que buscan “perpetuar” una tradición musical en Cali con la salsa y ritmos afrocaribes afines, y que se inscriben dentro de un marco de antiguas tradiciones y otros discursos que les permiten existir.

Este trabajo concluye proponiendo un análisis que pretenda abordar de manera más profunda la generalización de las percepciones y naturalizaciones relativas a la asociación de la salsa como música popular y de Cali como “Capital mundial” de dicho ritmo. ¿Qué tipo de sujetos se tejen en dichos discursos? ¿Qué clase de prácticas están siendo gestadas y desde qué frentes? ¿Cómo está siendo asumida dicha relación desde la institucionalidad gubernamental? Estos y otros interrogantes, cuya motivación se vio reflejada en este trabajo, están siendo vislumbrados con la realización del mismo y procurarán ser dilucidados a lo largo de un mayor proceso de trabajo de campo.

ANEXO 4

Número de Encuesta:

Formato de Encuesta
Investigación sobre: Salsa, Ciudad y Tradición en Santiago de Cali.
Universidad Icesi

Esta encuesta pretende analizar el coleccionismo virtual en la ciudad de Cali a través del uso del blog, quiénes son las personas que se dedican a esta labor, sus motivaciones y percepciones sobre la tradición musical de la salsa, y las diversas formas de coleccionismo musical, en formato digital y físico.

1. Información Sociodemográfica:

| | | | | | | | |
|---|--|--------------|-------------|------|-----|--|--|
| 1. Según la factura de la luz, la vivienda en la que usted reside encuentra en el estrato: | <div style="text-align: right;"> (1) Estrato 1 <input style="width: 20px;" type="text"/> (2) Estrato 2 <input style="width: 20px;" type="text"/> (3) Estrato 3 <input style="width: 20px;" type="text"/> (4) Estrato 4 <input style="width: 20px;" type="text"/> (5) Estrato 5 <input style="width: 20px;" type="text"/> (6) Estrato 6 <input style="width: 20px;" type="text"/> </div> | | | | | | |
| 2. ¿Cuántas personas cocinan sus alimentos de manera conjunta y residen habitualmente en su vivienda? | <div style="text-align: right;"> (1) Una <input style="width: 20px;" type="text"/> (2) Dos <input style="width: 20px;" type="text"/> (3) Tres <input style="width: 20px;" type="text"/> (4) Cuatro <input style="width: 20px;" type="text"/> (5) Más de cuatro <input style="width: 20px;" type="text"/> </div> | | | | | | |
| 3. Género: | <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%; border: none;">Masculino(1)</td> <td style="width: 33%; border: none;">Femenino(2)</td> <td style="width: 33%; border: none;">Otro</td> </tr> <tr> <td style="border: none;">(3)</td> <td style="border: none;"></td> <td style="border: none;"></td> </tr> </table> | Masculino(1) | Femenino(2) | Otro | (3) | | |
| Masculino(1) | Femenino(2) | Otro | | | | | |
| (3) | | | | | | | |
| 4. ¿Cuántos años cumplidos tiene? | | | | | | | |
| 5. Actualmente usted está: | <div style="text-align: right;"> (1) Soltero <input style="width: 20px;" type="text"/> (2) Divorciado <input style="width: 20px;" type="text"/> (3) Unión libre <input style="width: 20px;" type="text"/> (4) Víudo <input style="width: 20px;" type="text"/> (5) Casado <input style="width: 20px;" type="text"/> </div> | | | | | | |
| 6. ¿Usted es colombiano? | <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 60%; border: none;">Si (1)</td> <td style="width: 40%; border: none;">No (2)</td> </tr> </table> | Si (1) | No (2) | | | | |
| Si (1) | No (2) | | | | | | |
| 7. De acuerdo con su cultura, pueblo, o rasgos físicos, usted se reconoce como: | | | | | | | |

| | |
|--|--|
| | Indígena (1) Gitano/Rom (2) Raizal del archipiélago de San Andrés y Providencia (3) Palenquero de San Basilio o descendiente (4) Negro, mulato, afrocolombiano o afrodescendiente (5) Mestizo (6) Blanco (7) Otro (8) No sabe, no responde (9) |
| 8. ¿Cuál es el nivel educativo más alto alcanzado por usted? | Preescolar/Básica Primaria (1) 1 2 3 4 5 Secundaria (2) 6 7 8 9 Técnico o Tecnólogo (3) 1 2 3 Universitario/superior (4) 1 2 3 4 5 6 Posgrado (5) 1 2 3 4 5 6 Ninguno (6) No sabe (7) |
| 9. Actualmente, su principal actividad es: | Estudiar (1) Trabajar (2) Oficios del hogar (3) Buscar trabajo (4) Incapacitado permanentemente para trabajar (5) Otra actividad (6) |
| 10. En el último año usted: | Trabajó (1) No trabajó pero tenía trabajo (2) Buscó trabajo, pero había trabajado antes (3) Buscó trabajo por primera vez (4) Estudió y no trabajó ni buscó trabajo (5) Realizó oficios del hogar y no trabajó por fuera ni buscó un trabajo aparte (6) Estuvo incapacitado de manera permanente (7) Vivió de jubilación o renta y no trabajó ni buscó trabajo (8) Estuvo en otra situación. (9) |
| 11. En ese trabajo era: | Obrero/empleador (1) Patrón/empleador (2) Trabajador por cuenta propia (3) Trabajador familiar sin remuneración. (4) |

2. Redes Sociales Virtuales (caracterización):

| | |
|--|---|
| <p>12. ¿A qué red social/comunidad virtual está suscrito/a actualmente?</p> | <p>(1) blogspot <input type="checkbox"/> (2) wordpress <input type="checkbox"/> (3) blogger <input type="checkbox"/> (4) blogsome <input type="checkbox"/> (5) blogTK <input type="checkbox"/> (6) Otro <input type="checkbox"/></p> |
| <p>13. ¿Cuáles de los siguientes identifica usted como los principales motivos para escoger dicho portal? [Se pueden escoger varias opciones]</p> | <p>(1) Popularidad <input type="checkbox"/> (2) Espacios personalizables <input type="checkbox"/> (3) Facilidad de acceso <input type="checkbox"/> (4) Diseño <input type="checkbox"/> (5) Facilidad para manejarlo <input type="checkbox"/> (6) Otro <input type="checkbox"/></p> |
| <p>14. ¿Es el blog al que usted está suscrito de carácter gratuito?</p> | <p>Sí (1) <input type="checkbox"/> No (2) <input type="checkbox"/></p> |
| <p>15. ¿Incide esto en la permanencia/continuación de su labor como bloggero?</p> | <p>Sí (1) <input type="checkbox"/> No (2) <input type="checkbox"/></p> |
| <p>16. ¿Cuáles de los siguientes aspectos, excluyendo los archivos de tipo musical, busca incluir en su blog?</p> | <p>(1) Información Personal <input type="checkbox"/> (2) Tendencia política <input type="checkbox"/> (3) Reseñas sobre artistas <input type="checkbox"/> (4) Programación de eventos privados/oficiales <input type="checkbox"/> (5) Otro <input type="checkbox"/></p> |
| <p>17. ¿Cuánto tiempo ha permanecido suscrito a su actual comunidad virtual?</p> | <p>(1) Entre 0 y 6 meses <input type="checkbox"/> (2) Entre 7 y 12 meses <input type="checkbox"/> (3) Entre 1 y 2 años <input type="checkbox"/> (4) Más de dos años <input type="checkbox"/></p> |
| <p>18. ¿Cuál es el número de</p> | <p>(1) Una entrada <input type="checkbox"/></p> |

| | | |
|--|---|--|
| archivos (entradas) por mes de su blog? | (2) Entre dos y cuatro (3) Entre cinco y diez (4) Más de diez | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> |
| 19. ¿Cuál es su número de amigos/seguidores? | Especifique el número: | |

3. Coleccionismo de Música, consumo y acceso:

| | | |
|---|---|--|
| 20. ¿Hace cuánto tiempo (años o meses) se dedica a la colección de música? | (1) Menos de un año (2) Más de un año (3) Entre dos y cinco años (4) Entre cinco y diez años (5) Más de diez años | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> |
| 21. ¿A través de quiénes aprendió/conoció esta práctica? | (1) Parientes (2) Amigos/conocidos (3) Lo aprendió por sí mismo. | <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> |
| 22. ¿Ha coleccionado alguna vez música en formato físico? | Sí (1) | No (2) |
| 23. ¿Cuáles de los siguientes géneros colecciona? (válido para formato físico o digital) | | |
| <p>(1) Música Clásica (2) Música colombiana (3) Canción social latinoamericana (4) Merengue/tropical (5) Vallenato (6) Reggaetón (7) Son Cubano (8) Latin Jazz (9) Salsa (10) Rock/Punk (11) Timba (12) Otro--- ¿Cuál? Pachanga</p> | | |
| 24. En los últimos doce meses, ¿consiguió música grabada? | | |
| Sí (1) No (2) (pase a la pregunta 25) | | |

- La compró en almacenes de cadena, lugares y eventos especializados (1)
- La compró en ventas ambulantes (2)
- La compró por internet (3)
- Se la prestaron (cd) (digital) (4)
- Se la regalaron (5)
- La consiguió por internet de manera gratuita (6)

4. Importancia de la labor del coleccionismo y relación con el contexto (Cali)

25. Percepciones sobre la labor del coleccionismo (independiente del medio de difusión usado)

A continuación, encontrará una serie de enunciados referidos a su opinión personal sobre el coleccionismo de música. Marque con una X su nivel de percepción en las opciones sugeridas:

| | Totalmente de Acuerdo (1) | De Acuerdo (1) | No sabe/No responde (0) | En Desacuerdo (2) | Totalmente en Desacuerdo (2) |
|--|---------------------------|----------------|-------------------------|-------------------|------------------------------|
| 1. La labor del coleccionista es importante porque se encarga de preservar el folclor de la ciudad | | | | | |
| 2. La labor del coleccionista es obsoleta | | | | | |
| 3. La labor del coleccionista no contribuye de manera significativa al conocimiento musical | | | | | |
| 4. Los coleccionistas | | | | | |

| | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|
| construyen el patrimonio musical de la ciudad. | | | | | |
| 5. La labor del coleccionista es primordial y debe mantenerse como costumbre el mayor tiempo posible. | | | | | |

26. Asociación entre el coleccionismo de música (salsa) e identificación con la ciudad:

A continuación, se presentan las opciones sobre la asociación entre la actividad del coleccionismo de salsa y su relación con la ciudad, marque con una X la que considere más acertada:

| | Totalmente de Acuerdo (1) | De Acuerdo (1) | No sabe/ No responde (0) | En Desacuerdo (2) | Totalmente en Desacuerdo (2) |
|--|---------------------------|----------------|--------------------------|-------------------|------------------------------|
| 1. La salsa no representa a Cali como ciudad | | | | | |
| 2. La salsa hace parte del folclor de Cali | | | | | |
| 3. La salsa describe perfectamente la realidad del barrio latino | | | | | |
| 4. La salsa define la identidad de los habitantes | | | | | |

| | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|
| caleños | | | | | |
| 5. La salsa habla escasamente de la cotidianidad de la vida en Cali | | | | | |

5. Coleccionismo, medios virtuales de comunicación y asistencia a eventos (blog)

| | |
|--|--|
| 27. ¿Desde hace cuánto tiempo se dedica a coleccionar música desde el blog? | (1) 0 a 6 meses <input type="checkbox"/> (2) 7 a 12 meses <input type="checkbox"/> (3) Uno a dos años <input type="checkbox"/> (4) Más de dos años <input type="checkbox"/> |
| 28. ¿Ser bloggero le representa algún tipo de remuneración económica? | Sí (1) (pase a la pregunta 29) No (continúe) |
| 29. ¿Definiría su labor de blogger como algo que realiza en el tiempo libre? [Si contesta Sí, pase a la pregunta 30] | Sí (1) No (2) |
| 31. ¿Por qué razones escogió este pasatiempo/actividad de tiempo libre de manera preferente frente a otros? | Tiene afinidad por las actividades de tipo musical (1) Tiene preferencia hacia la colección de música (2) Por recomendación de terceros (3) Su elección no tuvo ninguna motivación específica (4) |
| 32. En los últimos 12 meses, ¿usted asistió a cualquiera de las siguientes actividades: conciertos, recitales, presentaciones de música en espacios abiertos y cerrados (en vivo), y con qué frecuencia? | Sí (1) No (2) |
| (Continúe) | Por lo menos una vez a la semana (1) Una vez al mes (2) Una vez cada tres meses (3) Una vez cada seis meses (4) Una vez al año. (5) |

6. "Nuevos" coleccionistas frente al coleccionismo tradicional.

| | |
|---|---------------|
| 33. ¿Tiene usted algún tipo de relación con los "coleccionistas tradicionales" (música en formato físico de manera exclusiva) | Sí (1) No (2) |
| 34. ¿Aprueba la labor que estas personas realizan? | Sí (1) No (2) |
| 35. ¿Son los "coleccionistas tradicionales" como sus mentores? | Sí (1) No (2) |

36. Actividad del blogger y su relación con la tradición musical (salsa) de la ciudad.

A continuación, encontrará una serie de enunciados referidos a la relación entre su actividad como blogger y la permanencia o existencia de una tradición musical en Cali. Marque con una X su percepción al respecto:

| | Totalmente de Acuerdo (1) | De Acuerdo (1) | No sabe/No responde (0) | En Desacuerdo (2) | Totalmente en Desacuerdo (2) |
|--|---------------------------|----------------|-------------------------|-------------------|------------------------------|
| 1. Ser coleccionista a través del blog democratiza el acceso a la música | | | | | |
| 2. La labor del blogger tiene muy poca o ninguna relación con la tradición musical | | | | | |
| 3. Coleccionar salsa en internet es visibilizar a Cali como ciudad salsera | | | | | |
| 4. La labor del blogger contribuye | | | | | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| escasamente al conocimiento musical | | | | | |
| 5. Ser blogger es una forma innovadora de coleccionismo de salsa | | | | | |

37. A continuación, encontrará una serie de adjetivos que intentan representar la percepción sobre su blog personal. Marque con una X la posición que mejor describa las características del mismo:

| | | | | |
|-----------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|---------------|
| Innovador | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Conservador |
| Abierto | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Exclusivo |
| Auténtico | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Poco original |
| Diferente | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Tradicional |

7. Escogencia de las redes virtuales y efectos del mecanismo de difusión (percepciones):

38. Marque con una X el lugar que mejor describa los criterios de su escogencia del blog (internet) como medio de comunicación principal para su actividad:

| | | | | |
|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|----------------------------|
| Gratuito | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Costoso |
| Innovador | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Conservador |
| Masivo | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Selectivo |
| Facilita el coleccionismo | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | Dificulta el coleccionismo |

Observaciones y Comentarios Finales: