

**APROPIACIONES, NEGOCIACIONES Y ESPACIALIDADES DE LA SALSA EN  
MEDELLÍN: LAS COMUNIDADES DE SENTIDO COMO MARCO  
METODOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE MÚSICA EN CONTEXTOS  
URBANOS**

**MARILLY RENDÓN ZAPATA**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA  
MEDELLÍN**

**2016**

**APROPIACIONES, NEGOCIACIONES Y ESPACIALIDADES DE LA SALSA EN  
MEDELLÍN: LAS COMUNIDADES DE SENTIDO COMO MARCO  
METODOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE MÚSICA EN CONTEXTOS  
URBANOS**

**MARILLY RENDÓN ZAPATA**

**Trabajo de Grado para optar al título de  
Antropóloga**

**Asesor:**

**DARÍO BLANCO ARBOLEDA**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA  
MEDELLÍN**

**2016**

## AGRADECIMIENTOS

*Dedicado a mi parcerera del alma, Alejandra Jiménez, sin su motivación y apoyo, este proyecto no hubiera sido posible. Parcerera, esto es una muestra de que cuando se quiere, se puede. Dedicado también a mi gran amigo perruno, Zeús, que desde su invalidez acompañó mis días de escritura; él es un gran ejemplo del valor de la vida: cuando se quiere vivir, siempre hay que luchar para ponernos de pie. Sé que pronto volverás a caminar.*

Quiero agradecer primero que todo a mi familia. Mis padres Julio César y Luz Estela que, sin saber de qué se trataba toda esta aventura, decidieron confiar ciegamente en mí y apoyar incondicionalmente mi travesía. Padre y madre, después de siete años, hoy se ven los frutos de sus esfuerzos.

A mis compañeros de aula y de cerveza. Siempre tuvieron una sonrisa para ofrecerme; los admiro antropólogos: Sebastián Jaramillo, Daniela López y Juliana Toro.

A todos los que hicieron parte de este proyecto: los que sin interés llenaron la encuesta; y los que se atrevieron interrumpir sus rutinas para reflexionar conmigo sobre su cotidianidad: Alejandra Jiménez, Adriana Rojas, Alberto Herrera, Andrés Goez, Chechosalsa, Dairo Herrera, Daniel y su grupo Del Guateque, Danilo Duque, Diego Caribeña, Javier Jaramillo, Edgar Berrío, Andrés Saúl, Felipe Castaño, Gabriel González, Hoover Rodríguez, Jairo Pava, Juan Carlos Ángel, la Vieja Chila, Orlando Hernández, John Jairo Sánchez, Luchosalsa, Maurosalsa, Rubén, Yaré, Sebastián Ortiz, Sergio Santana,

Saoco, William Martínez, Yeelmar Puerta, Edwin Gaviria, el Flaco Trujillo, Yudi Castro, los amigos de San Javier La Loma, Sergio Rendón, Álvaro Arboleda, Julio Restrepo, Diego Aranda y Bernardo. Ellos, con su tiempo, le dieron luces a una idea que en un principio se mostró ambiciosa y frustrante: fueron ellos los que ayudaron a construir este relato que no es otra cosa que el espejo de lo que viven en sus realidades.

A los bares Bururú-Barará, El Son de la Loma, Rumba Club, Son Havana y El Suave, porque gracias a que me abrieron las puertas, tuve siempre un lugar de regocijo, rumba y reflexión. Y mucha, muchísima, salsa.

A Latina Stereo, porque siempre es incondicional para todo proyecto que promueva y explique el fenómeno de la salsa en Medellín. A sus directivos, locutores, programadores y oyentes, mil gracias. Desde hace más de 10 años me abrieron sus puertas, y no me las han vuelto a cerrar. Nunca me han dicho no.

Gracias a todos los que han dedicado su vida al cultivo de la salsa; sin esa parte viviente de Medellín, nada de esto tendría sentido.

Finalmente, mis agradecimientos muy especiales a mi asesor Darío Blanco; gracias profe porque con su paciencia, rigurosidad, empeño y dedicación, este proyecto tan difuso al principio, es hoy una realidad. Siempre aterrizó mis ideas, pero siempre permitió que volara libremente. Sus palabras: “usted es de las que hay que atajar, y no empujar...”. Gracias Universidad de Antioquia; a tu campus entró una persona, y hoy sale otra completamente distinta. Hoy, siete años después, puedo decir: valió la pena.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
1. MÚSICA, CULTURA Y CIUDAD.....	24
1.1. El cerebro y la música.....	25
1.2. Comunidades de sentido: apuntes para una relación entre música y cultura.....	30
1.3. Música y ciudad.....	42
1.3.1. Chechosalsa, el bailarín de la bicicleta.....	46
1.3.2. Javier Jaramillo, el único caleño nacido en Sopetrán, Antioquia.....	50
1.3.3. Alberto Herrera, La Fuerza de la 80 – “The Force of the 80”.....	52
1.4. Conclusiones.....	60
2. SALSA E IDENTIDAD.....	62
2.1. La música y su abanico significativo: interpelaciones, tendencias y roles.....	62
2.2. La salsa y su abanico significativo: redefiniciones para nuevos acercamientos a este género urbano. El caso de Medellín.....	77
2.2.1. Intuición uno: la salsa como gestora de múltiples interpelaciones.....	81
2.2.2. Intuición dos: la salsa como productora de cuerpos	

móviles.....	84
2.3. La salsa y su abanico significativo: redefiniciones para nuevos acercamientos a este género urbano. Otros contextos.....	89
2.3.1. Intuición uno: la salsa o la espontánea combinación de diversos ritmos.....	91
2.3.2. Intuición dos: el fenómeno de la salsa en Cali.....	93
2.3.3. Intuición tres: los circuitos rumberos de Bogotá.....	99
2.3.4. Intuición cuatro: la salsa en Popayán y la salsa en el Caribe colombiano.....	102
2.4. Conclusiones.....	104
3. SALSA Y GÉNEROS URBANOS.....	107
3.1. Cuerpo metodológico.....	107
3.1.1. Más allá de las generalidades: abrir la puerta al abanico significativo...	108
3.1.2. Formaciones: diálogos entre variables y tendencias.....	110
3.1.3. Comunidades de sentido: rutinas y habituaciones.....	131
3.2. Contexto: hacia una formulación de la esfera social.....	143
3.2.1. Contacto con la salsa.....	144
3.2.2. Percepción.....	146
3.2.3. Gusto.....	151
3.2.4. Aportes de la salsa.....	154
3.2.5. Imaginario sobre los demás actores.....	155
3.3. Otros géneros urbanos.....	161
3.3.1. El tango: una música muy sucia para una ciudad muy limpia.....	161

3.3.2. La cultura musical electrónica.....	165
3.4. Conclusiones.....	169
4. MEDELLÍN, LA CIUDAD SALSERA.....	172
4.1. La Ciudad Urbanista y las ciudades-otras: relatos y prácticas espaciales.....	173
4.2. Tejidos espaciales y paisajes sonoros: Medellín salsera como ciudad-otra.....	179
4.3. Conclusiones.....	260
5. CONCLUSIONES GENERALES.....	263
REFERENCIAS.....	275

## TABLAS Y ESQUEMAS

Tabla 1. Tendencias identificadas en el consumo de la salsa en Medellín.....	109
Tabla 2. Relación: nivel educativo por medio para escuchar salsa.....	124
Tabla 3. Relación: rango etario por medio para escuchar salsa.....	127
Tabla 4. Relación: género por medio para escuchar salsa.....	128
Tabla 5. Conteo llamadas al programa Domingo Latino de Latina Stereo.....	257
Esquema 1. Proceso cognitivo para la percepción musical.....	28
Esquema 2. Distribución territorial de los mecanismos para escuchar salsa.....	130
Esquema 3. Tejido espacial de las tabernas de salsa más representativas.....	197
Esquema 4. Tejido espacial de las discotiendas de salsa más representativas.....	204
Esquema 5. Tejido espacial del show de baile.....	213
Esquema 6. Tejido espacial de los encuentros de coleccionistas.....	215
Esquema 7. Tejido espacial de las páginas web.....	222
Esquema 8. Tejido espacial de los programas sobre salsa.....	230
Esquema 9. Tejido espacial de las bandas que tocan salsa.....	240
Esquema 10. Tejido espacial de los grupos que promueven la salsa.....	247
Esquema 11. Tejido espacial de los oyentes fieles de Latina Stereo.....	256



## RESUMEN

La presente monografía titulada: “Apropiaciones, negociaciones y espacialidades de la salsa en Medellín: las comunidades de sentido como marco metodológico para el estudio de música en contextos urbanos”, es una apuesta metódica que, a partir de la exploración de la salsa como género urbano dentro de una ciudad como Medellín, busca instaurar un debate analítico desde el cual se haga posible apostillar conceptos distintos entorno a la música y su impacto como vehículo para generar comunidad dentro de la vida en las urbes.

El desarrollo de esta investigación estuvo ceñido al método etnográfico y las diferentes técnicas, en especial la entrevista y la observación participante. La exploración se hizo teniendo en cuenta todos los escenarios que han emergido en la ciudad a partir del gusto por la salsa; de esta manera, el lector va a encontrar diversas tendencias, diversos roles y diversas formas de consumir y apropiarse de la salsa en Medellín. Adicionalmente, se hace un contraste con otras ciudades como Bogotá y Cali, y un contraste con otros géneros urbanos como el tango y la música electrónica, en un afán por tender puentes analíticos que complejicen, por un lado, la apuesta metodológica; y por otro lado, los debates generalizantes que han opacado las múltiples intuiciones que pueden descifrarse al interior de los géneros musicales, en particular la salsa.

**PALABRAS CLAVE:** música y cultura, música e identidad, música y ciudad, salsa, géneros urbanos, comunidades de sentido, espacialidades musicales, Medellín, consumo musical, apropiaciones musicales, ciudad, percepción musical.

## **INTRODUCCIÓN:**

### **RECORRIENDO LA CIUDAD... DE LA SALSÓMANA A LA ANTROPÓLOGA**

Muchas veces he recorrido la ciudad dándole rueda a mi pasión por la salsa. Comencé a hacerlo desde muy joven; a los 17 años de edad ya andaba buscando emociones fuertes dentro de una de las tabernas de salsa más reconocida en la ciudad: La Fuerza. De aquel día recuerdo que quería conocer a grandes personajes que, a través del radio, me habían hecho volar con sus voces y habían puesto mi imaginación a tal punto de haberlos dibujado en mi cabeza a partir de sus tonos, y la alegría y el entusiasmo que hacían emanar desde los 100.9 FM de Latina Stereo. Fue una visita corta que realicé con un tío –por mi condición de menor–; no obstante, a partir de ahí comenzaría toda una vida llena de reuniones, amigos, enemigos, coleccionistas, asociaciones, fiestas, viajes, alegrías y tristezas. Desde ese entonces han transcurrido 12 años; por tanto, el trabajo de campo que inicié durante el 2015 para construir mi propuesta de grado, comenzó hace ya más de una década.

Hacer campo no es una labor fácil, y menos cuando se hace campo en un ámbito completamente distinto al del etnógrafo. Ya han quedado plasmado en los diarios de grandes etnógrafos como Malinowski, Boas, Barley (por mencionar solo algunos de los que leí en los 5 años de formación que tuve), las penurias, frustraciones y dificultades que entraña toda labor etnográfica; no obstante, hacer campo dentro de un círculo muy cercano al investigador es más difícil aún, ya que plantea un reto no previsto por la primera antropología –aquella a la cual se adscriben los antropólogos ya mencionados–: describir y proponer su propia realidad, su propia identidad. Ese fue mi reto.

No es de ahondar acá las múltiples críticas que desde el Sur se han instaurado en torno a las primeras antropologías o las antropologías occidentales –o coloniales por su vínculo con estados colonialistas en su afán de expansión. Más bien es el espacio para plantear los retos que traen consigo las antropologías contemporáneas en su afán por desdibujar las líneas de la disciplina para complejizar la mirada e integrar a ese “Otro” extraño a una “Mismidad” coexistente. Creo que ese fue uno de los grandes logros de mi trabajo en campo: encontrar como unos y otros, tan distintos en su forma de escuchar salsa, de vivirla y de experimentarla, se necesitaban para poder nombrarse y para poder plantearse retos con los cuales seguir sintiéndose pertenecientes, constituyentes y legítimos dentro de una comunidad de gusto. Yo misma me vi muchas veces saliéndome de la rigidez teórica para encontrar mi lugar de sentido: aquella comunidad emocional desde la cual podía nombrarme y nombrar el mundo.

De ese modo surgió el sentido de mi trabajo en campo. Siguiendo un poco con la línea que iniciaron teóricos como Arturo Escobar, Eduardo Restrepo, Ramón Grosfoguel, Alejandro Grimson (aquellos que se escucharon mentar pero de los cuales poco se leyó en comparación con las sólidas teorías de Europa y del Norte), encontré un reto muy grande: darle voz a aquellos que no pueden proponer ciudad porque ya se les ha impuesto; y escudriñar en su cotidianidad para que desde sus perspectivas, posiciones y movimientos dejaran abierta la posibilidad de ver una gran ciudad de forma distinta a la propuesta por urbanistas y planeadores: desde la música y las formas de apropiarse y generar comunidad con ella. Es decir, de una u otra forma, traté de darle voz a otras miradas, a otros mundos, a otras espacialidades que, en lugar de contraponerse, excluirse o sobreponerse de manera lineal-progresiva en una línea de tiempo, coexisten simultáneamente. Fue allí donde vi que

era posible comenzar a complejizar esa mirada unidireccional, homogénea, focalizada, esencialista, patriarcal y progresista tan estructurada en los discursos occidentales –de los cuales Medellín es un reflejo descontextualizado y heterogéneo; de ahí la riqueza de estudiar la apropiación de una música originada, principalmente, en Nueva York.

Ahora bien, esta labor no ha sido fácil. Muchas veces me vi enfrentada a múltiples conflictos internos por no poder captar la complejidad del fenómeno que se abría ante mis ojos de antropóloga; incluso, en muchas ocasiones, en los lugares donde realicé etnografía me dejé llevar de mi pasión por la música dejando a un lado la mirada analítica con la cual no había podido conciliarme. Mayor fue mi sorpresa cuando a medida que avanzaban los días de campo, las mañanas y tardes de análisis, de tachones, de reseñas en el diario de campo, la antropóloga y la apasionada por la salsa comenzaron a dialogar y a encontrar un sentido a ese maremágnum de información acumulada en libretas, grabadoras y anotaciones bibliográficas.

Y este fue el momento más emocionante e impactante: pude encontrar un puente entre ambas personalidades sin restarle importancia a ninguna; en lugar de ello, ambas voces ya no entrañaban un conflicto sino que comenzaron a complementarse para plantear una propuesta de ciudad desde la música y los diversos actores que se apropian de ella, la viven, la experimentan y la lloran. Tal vez ese ha sido uno de los grandes retos de las antropologías del Sur: encontrar ese diálogo para poder nombrarse y nombrar el mundo desde la propia realidad, dejando de un lado los discursos impuestos desde el Occidente Colonial. Ese diálogo me ha permitido enriquecer mi labor como antropóloga. Entender que no hay pares de oposiciones sino un sinnúmero de claroscuros que complejizan nuestra

labor como científicos sociales en la medida en que generan un compromiso de vida y de sentido con aquella comunidad emocional que nos es más próxima: a la cual nos debemos porque nos legitima como seres humanos sintientes y pensantes.

Esta experiencia, me parece, es la que debería llevarse a las aulas de clase. Antes de entrar a campo, incluso en el momento mismo de la redacción del proyecto de investigación, tuve un sinfín de inconvenientes no tanto en materia del fenómeno que quería abordar, sino más bien en torno a las preguntas que debía plantearle a ese fenómeno: ¿cómo preguntar? ¿Cómo generar una propuesta que integre mi formación académica y a la comunidad que estará ahí conmigo y que hace parte de mi ser subjetivo y personal? ¿Cómo introducir análisis distintos a los ya propuestos para avanzar un poco más en nuestras antropologías locales? Esas y muchas otras preguntas se acumularon en mi cabeza a la hora de redactar el proyecto, a la hora de entrar a campo; y aún hoy siguen presentes a pesar de que ya hay un poco más de claridad sobre los objetivos a lograr. Ello da cuenta de un vacío en el oficio de investigar, y de la falta de diálogo entre el investigador y la comunidad. Siento que esa brecha establecida por las primeras antropologías aún no está cerrada, al menos, en lo que respecta a las aulas de clase; ello se refleja en la literatura que se lee de forma obligada en los primeros semestres de formación los cuales, según el pensum, se constituyen como base estructural de todo antropólogo. Por lo tanto, considero que la labor antropológica debe ser propositiva en lugar de repetitiva: proponer marcos para estudiar y entender nuestras realidades. De eso carecemos en nuestros salones.

Mi campo se centró básicamente en tres aspectos: entrevistas a personas que de una u otra forma han encarnado esa forma diferencial de apropiarse de la salsa; etnografía a

encuentros, reuniones y demás espacios de diálogo donde se podían entrever las diferentes comunidades de sentido gestadas alrededor del gusto; y revisión bibliográfica con la cual trazar un puente de comparación para poder proponer marcos con los cuales estudiar y entender la música dentro de nuestro contexto ciudadano. Como lo establecí anteriormente, no fue una labor fácil. No obstante, y esto considero es el valor agregado del ser antropólogo, a medida que se generan esos nexos, esos nodos entre el investigador y la persona subjetiva que se es, se comienza a saber lo que es un antropólogo: un ser humano sintiente que no puede nunca alejarse de una realidad para estudiarla, sino que puede ser mucho más enriquecedor romper esas barreras entre objeto estudiado y sujeto investigador –barrera también implementada en Occidente desde que comenzó a separarse la mente del cuerpo– para tender puentes propositivos con los cuales las personas se apropien de su realidad y puedan nombrarla.

Muchas veces, después de largas jornadas académicas, tuve muchos conflictos internos por no saber aún cuál era la labor del antropólogo o qué encarnaba ese ser del antropólogo: se nos hablaba de etnografías, de recolección de datos, de diario de campo; de estructuralismo, funcionalismo, evolucionismo... Sin embargo, muy pocas veces se tocó esa parte humana; y eso, considero, fue la causa de mis desequilibrios y conflictos con la disciplina. Sólo hasta este momento de mi formación me he dado cuenta qué es ser antropólogo. Y no porque considere que ya mi formación está dada, sino por todo lo contrario: mi ser como antropóloga apenas está empezando; apenas estoy sintiendo, desde la disciplina, el compromiso que adquiriré conmigo misma y con la sociedad.

Ahora bien, apartándome de estas consideraciones, quiero hacer mención a otros puntos que emergieron durante mi labor etnográfica. En primer lugar, el campo nunca está acabado; se ha abierto ante mí una puerta de proporciones inmensas que me obliga a continuar complejizando y proponiendo marcos analíticos para seguir acercándome a nuestras realidades locales ya sea desde la música o desde cualquier otro artefacto. En segundo lugar, el trabajo en campo no es, en modo alguno, una labor ceñida por esquemas inamovibles; muchas de las conclusiones fueron construidas a partir de entrevistas y encuentros fortuitos donde el diálogo rompió la rigidez de una grabadora o una cámara. El trabajo en campo es una labor conjunta que permea cotidianamente al investigador; de ahí su riqueza y complejidad.

En tercer lugar, y devolviéndome un poco a lo que ya había mencionado entorno a la dificultad que entraña toda labor etnográfica y más cuando es en un ámbito familiar al investigador, quiero dejar plasmada una dificultad no menos importante. Realicé varias entrevistas estructuradas y hechas de manera formal; sin embargo, y a pesar de que eran personas que me conocían, no fue fácil penetrar en su cotidianidad ya no como amiga o compañera, sino como antropóloga. Esa dificultad, al menos en parte, se vio mediada por la cercanía de vínculos la cual permitió generar una doble interpelación: no pocas veces me vi sentada explicando el motivo de mi trabajo, el quehacer del antropólogo y qué relación existe entre salsa y antropología; y más allá de ello, me vi sentada explicando el porqué de mi decisión de dedicarme a la antropología, algo que, como bien se sabe, es muy difícil poner en palabras –tal vez lo mismo que sucedió con ellos cuando les preguntaba qué era lo que les gustaba de la salsa. Esa es tal vez una de las diferencias esenciales con las anteriores antropologías: la autoridad del etnógrafo se ve cuestionada, y en su lugar se genera una

doble interpelación donde él mismo es objeto de preguntas, comentarios, sugerencias y opiniones.

Finalmente, en cuarto lugar, siento un gran compromiso con las personas que me han brindado su apoyo, sus consideraciones y perspectivas –no quiero llamar información porque precisamente estoy apartándome de esos métodos donde a los interlocutores se les llama informantes y donde se hace una especie de “extracción” de datos e información (si el lector gusta puede hacer una analogía con la extracción minero-energética que vive actualmente el país)–, puesto que es menester plantear mis propuestas en un tono en el cual puedan ser realmente usadas como puente para que cada una de estas personas –y también otras– puedan proyectar sus realidades y opciones de ciudad desde su cotidianidad. No quiero caer en el juego de realizar un trabajo netamente académico donde las personas poco o nada se sientan pertenecientes, y que por lo tanto sea una propuesta que no trascienda las barreras de lo teórico y, por consiguiente, no logre anclarse en otras esferas de la vida.

Hechas estas consideraciones puede caerse en el error del “todo vale”. En mi situación este no es el caso. A pesar de mi insistencia en el diálogo entre esa objetividad que representa la visión analítica de un fenómeno y esa subjetividad inherente a todo investigador como ser humano perteneciente a una comunidad de sentido, la rigurosidad no se pierde. Y ese es un reto enorme no solamente con la academia, sino con la comunidad misma. No se trata de generar un sesgo donde la construcción de los datos sea oscura y que en pocos casos se pueda saber de dónde provienen (lo cual conlleva a que el ejercicio no pueda repetirse jamás impidiendo que hayan disonancias y/o nuevas propuestas); en lugar de ello, considero que no solo para la academia, sino para la comunidad misma, es



importante plantear detalladamente el procedimiento usado para la construcción de los datos –ya que no para su recolección, como lo planteé en el párrafo anterior– y para el diálogo que se genera entre ellos. Y esto es lo que constituye la objetividad de la investigación; y a ello estoy apuntando con este trabajo.

Otro aspecto importante que quiero tocar es lo que concierne al uso del diario de campo. Durante la época de formación me insistieron mucho en ello; las lecturas lo recalcan a diario. No obstante, muchas veces me pregunté –e incluso pensé–, que eso no era necesario: habían cosas obvias que no era preciso consignar en una libreta. Ahora que estoy en una experiencia más formal me doy cuenta que es un elemento indispensable, no para consignar cosas obvias, ya que llegada a este punto me doy cuenta que nada es obvio, sino para ver evolucionar las ideas en torno a los objetivos que ya se han propuesto. Haciendo una mirada al diario de campo que he llevado me doy cuenta que ese ha sido mi caso: inicie con unas definiciones vagas en torno a lo que yo consideraba que debían ser los conceptos con los cuales implementar mis propuestas; sin embargo, a medida que se avanzó en las hojas del cuadernillo se empezó a ver una evolución en el pensamiento y en los conceptos: se fueron tornando más sólidos y las propuestas de mis objetivos comenzaron a emerger un poco más claramente. Pero es menester insistir en algo: no fui yo sola la que le dio solidez a los conceptos; ellos fueron emergiendo en cada una de las conversaciones que sostuve con las personas que hicieron parte de este ejercicio. Yo solamente fui un puente para sacarlos del anonimato y ponerlos a dialogar en busca de otras miradas a esta realidad que pareciera acabada pero de la cual emergen múltiples mundos y múltiples formas de estar en ellos.

Al igual que el diario de campo, las preguntas mismas que estructuraron el proyecto de investigación comenzaron a verse más sólidas durante el ejercicio etnográfico. Me vi en la necesidad, en no pocas ocasiones, de insertar nuevas preguntas y modificar algunas de las que ya estaban. En efecto, la labor del investigador social no está dada a priori; el proyecto es solo una guía para empezar a proceder con la construcción de datos y apuntes bibliográficos; es, finalmente, en campo donde la mirada empieza a cambiar a medida que las múltiples realidades comienzan a emerger, y es allí donde se consolida la labor investigativa: se les da voz para que ellas mismas empiecen a tejer puentes de diálogo entre sí. Incluso, la estructuración de la propuesta final –esto es la monografía– fue tomando forma sin mucha dificultad: cada una de estas realidades fue encajando de forma tal que generaron un esquema de trabajo con el cual pude concluir la fase final: la escritura. Todo ello deja claro una cosa: la labor investigativa no es de una sola persona, ni una sola persona la construye y edifica; es una labor conjunta e íntegra que encara a un sinnúmero de protagonistas donde cada uno, con su voz y posición, va aportando un grano de arena.

Una vez más me doy cuenta que no se trata de encajar una realidad a las teorías sólidas y establecidas por personajes ajenos. Se trata de entablar diálogos críticos y propositivos con éstos con el fin de seguir complejizando la mirada investigativa en busca de que las sociedades mismas tengan la capacidad de nombrar y nombrarse, y no se queden a la espera de que otros los nombre o les diga cuál es su deber ser y su posición. Tal vez de esto carecemos mucho en países como Colombia donde las realidades se dejan a merced del ojo panóptico de extranjeros, y nuestra riqueza cultural, que va de la mano con una gran riqueza geográfica, hidrográfica y de recursos naturales, se pierde en abismos de

incertidumbre y desconuelo en la medida en que tratamos de ser un reflejo pobre de otras realidades ajenas y heterogéneas.

Hace pocos meses salió una noticia en el diario El País que titulaba “Colombia está sentada sobre una mina de oro vegetal”<sup>1</sup>, haciendo alusión al catálogo de plantas que desarrolló la Universidad Nacional donde se clasifican gran variedad de plantas y líquenes que no habían sido considerados antes:

Colombia no sabía hasta ahora qué especies de plantas tenía, y no podemos olvidar que las plantas son la base del desarrollo de cualquier país (...) Que Colombia tenga esa cantidad de especies la ubica entre las tres primeras naciones con mayor diversidad, después de Brasil y China, pero hay que tener en cuenta que en términos de área Brasil y China son entre siete y diez veces más grandes que Colombia, así que podríamos afirmar que el país es una de las principales potencias mundiales a nivel ambiental. Eso significa que tenemos un potencial tremendo para nuestro desarrollo sostenible. Colombia está sobre una mina de oro vegetal, pero lamentablemente se ha dedicado a destruir los ecosistemas sacando el oro mineral.

Traigo a colación esta nota porque considero, desde mi experiencia como antropóloga en formación, que así como se ha desconocido la riqueza en materia ambiental, se han invisibilizado multiplicidad de aspectos que podrían hacer de Colombia un país próspero cultural, económica y políticamente. De esto poco o nada sabemos, y a eso estamos llamados los investigadores sociales. Considero que si nuestra formación como científicos sociales estuviera enfocada en ese horizonte, estaríamos saliendo de las universidades con otras miradas y proponiendo ciudad a medida que damos voz a esa

---

<sup>1</sup> Ver referencia: <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/colombia-esta-sentada-sobre-mina-oro-vegetal>. Última consulta, octubre de 2016.

multiplicidad de formas de estar en el mundo que, de una u otra forma, han quedado invisibilizadas bajo los ya muy arraigados mitos de progreso, modernidad y desarrollo.

Estos cuatro capítulos estructuran una vena analítica en la cual confluyen conceptos, metodologías y perspectivas; asimismo, confluye en ellos una multiplicidad de voces que, en un diálogo continuo y propositivo, le han dado forma a su propia realidad. No me interesa en modo alguno que sean tomados como formulaciones acabadas, sino, por el contrario, que generen inquietudes que conduzcan a nuevas e inéditas preguntas desde las cuales se siga dando voz y protagonismo a nuestras cotidianidades; cotidianidades que tienen una riqueza incalculable para proponer nuestros propios márgenes de conocimiento.

En este sentido, el primer capítulo trata de tender un puente entre diversos conceptos con el fin de dejar un interrogante planteado en torno a la relación que existe o puede existir entre música, cultura y ciudad. Una vez logrado este objetivo, el segundo capítulo formula un marco teórico a partir del cual busco consolidar, estructurar y tejer posturas en torno a la identidad y los procesos de significación que legitiman el gusto hacia un género urbano como la salsa; es dentro de este capítulo, que trato de descifrar las múltiples perspectivas de análisis e intuiciones que han buscado descentrar las miradas unívocas que, de manera mediocre, han obviado la riqueza que posee un género musical como la salsa.

En el tercer capítulo, propongo un marco metodológico que, basado en mi estudio y experiencia con la salsa, trata de introducir un debate en torno a los estudios de música en contextos urbanos. Finalmente, el último capítulo, de la mano de las consideraciones

formuladas en el marco metodológico, busca tejer esas ciudades-otras que se han erigido a partir de este género urbano en una ciudad como Medellín.

La columna teórica está estructurada a partir de conceptos que ilustran cómo la realidad es construida socialmente. En este sentido, y de la mano de Thomas Luckmann y Peter L. Berger, emprendo un camino analítico desde el cual voy dando pinceladas para comprender nuestros contextos locales; contextos que dibujan sus propias dinámicas sociales y sus propias perspectivas de ciudad. Ahora bien, otros teóricos fueron de gran ayuda para implementar conceptos y poner a dialogar realidades: Pablo Vila, Ruth Finnegan y Simón Frith como los más influyentes. A lo largo del texto, el lector podrá darse cuenta de los aportes valiosos de cada uno de ellos, así como los desafíos analíticos que emergen desde otros márgenes. Finalmente, las intuiciones de Michel De Certeau me brindaron la posibilidad de dibujar tejidos espaciales que, obviando la sistematicidad de urbanistas y planeadores, condensan un sentido propio; tal sentido es instaurado, de manera inconsciente, por los individuos que, gracias a su gusto por la salsa y la manera de apropiarse de ella, han instituido un sinnúmero de habituaciones que han devenido en comunidades de sentido legibles y legítimas dentro de la gran urbe.

La metodología con la cual puse a dialogar estos conceptos y el fenómeno que quise abordar, estuvo ceñida a técnicas como la entrevista en profundidad (31 en total entre programadores musicales, internautas, coleccionistas, empresarios, oyentes fieles, seleccionistas, comerciantes, melómanos, bailadores, directores de web y emisoras, discómanos, músicos, escritores, investigadores y líderes de asociaciones y grupos); observación participante en encuentros de coleccionistas durante todo el 2015 (9 en total

registrados); seguimiento a los programas de Latina Stereo durante tres meses (enero-marzo de 2015); recorridos nocturnos por las tabernas más representativas de la ciudad, y entrevistas con sus propietarios (4 en total); una encuesta virtual a partir de una población de 120 personas que escuchan salsa en Medellín y su Área Metropolitana; visitas periódicas a Latina Stereo y a los eventos programados o auspiciados por la emisora (los conciertos Las Leyendas Vivas de la Salsa 1 y 2 en 2015 y 2016, respectivamente); y el trabajo como discómana durante todo el 2015 en una de las tabernas de salsa que existen actualmente en la ciudad, lo cual permitió que las intuiciones iniciales pudieran dialogar con formulaciones teóricas y analíticas consideradas bajo otros escenarios como los encuentros de coleccionistas, los conciertos y las tertulias salseras llevadas a cabo en Caldas Antioquia (2 en total registradas). Las impresiones y los diálogos informales que no quedaron registrados en grabadoras y cámaras, fueron consignados en el diario de campo del cual extraje fragmentos importantes para el desarrollo de mis planteamientos y conclusiones.

Finalmente, la decisión de proponer un marco metodológico para estudiar música en contextos urbanos a partir de un género musical como la salsa, vino de la mano de mi gusto personal por este género; gusto que me ha permitido, a lo largo de una década, inscribir mi cotidianidad en todos los procesos y dinámicas que han surgido en la ciudad a partir de esta expresión sonora. Ahora bien, mucho más allá de estas consideraciones de orden metódico, el interés por la salsa viene dado por una preocupación que va en otro sentido: qué aportes dejarle a una ciudad marcada por intensos procesos urbanos que, por un lado, la han catapultado a los mejores puestos a nivel mundial; pero, por otro lado, también la han fragmentado silenciando voces que han padecido la violencia y el desarraigo. ¿Qué dice esa otra Medellín de la cual pocos han hablado? ¿Qué dice esa Medellín salsera que en sus

cotidianidades desdibuja no solo esa ciudad urbanista de la cual todos se enorgullecen, sino también, y mucho más importante, el anonimato y las jerarquías sociales que vienen implícitos en estos ordenamientos sistémicos? Es gracias a los pregones salseros reproducidos y reinventados una y otra vez en rutinas y habituaciones inagotables, que puede hablarse de una Medellín-otra; una Medellín-otra que estalla en mil pedazos los estereotipos que, gracias a una mirada sesgada y mediocre, la han clasificado como la ciudad marihuanera, viciosa y matona. Y esa no es Medellín; por eso, como diría El Cantante de los Cantantes, hoy te dedico mis mejores pregones.

# 1. MÚSICA, CULTURA Y CIUDAD:

## APUNTES PARA ENTENDER SU RELACIÓN

### Resumen:

De toda la bibliografía que ha caído en mis manos desde el momento mismo que quise investigar sobre música en general, y sobre la apropiación musical de un género urbano en particular, he visto infinidad de tendencias investigativas que van desde el análisis musical como mecanismo para entender cómo se relaciona la música con la mente y el cerebro humano (Anthony Storr); hasta investigaciones de corte más cualitativo – antropológico y sociológico– que tratan de dar cuenta de la función de la música dentro de un contexto social en tanto vehículo para generar comunidades emocionales edificadas a partir de la construcción individual de subjetividades (Ruth Finnegan), corporeidades (Ramón Pelinski), mundos (Francisco Cruces) y narrativas identitarias (Pablo Vila) que dialogan en el espacio con un “otro” u “otros” a partir de los cuales le dan sentido a su realidad musical. Todo ello –vale la pena destacar– estructurado a partir de teorías sólidas esbozadas por teóricos de la música como Simón Frith y su estética de la música, John Blacking y la musicalidad humana, y Alan Merriam con los usos y funciones de la música.

No pretendo en este capítulo hacer un esbozo retórico de estos autores. Mi intención es poner a dialogar algunos de sus conceptos en pro de establecer una relación entre música, cultura y ciudad; y ejemplificar mis aportes a partir de algunas entrevistas logradas en mi trabajo de campo. Cabe señalar, no obstante, que cada uno de estos autores ha establecido también dicha relación a partir de sus respectivos trabajos investigativos. Unos



con mayor peso en lo cultural, otros con mayor peso en lo urbano. Mi argumentación va a cobijarse en el marco teórico propuesto por Thomas Luckmann y Peter L. Berger para comprender los procesos de realidad objetiva y aprehensión subjetiva, así como los del mundo pragmático intersubjetivo y la vida cotidiana.

### **1.1. El cerebro y la música:**

Antes de entrar a hablar de la música y su relación directa con la cultura y la ciudad, me gustaría hacer un esbozo escueto del estudio que realiza Anthony Storr en torno a la relación entre el cerebro y la música. La finalidad de este bosquejo no es otra que dejar enunciado otro tipo de investigaciones más centradas en la parte neurofisiológica del ser humano; aquello que Ramón Pelinski (2005) llamó “aspectos de la experiencia musical que, estando restringidos por la corporalidad, son probablemente universales” (p.4). En efecto, una de las principales tesis que sostiene Storr (2002) es, precisamente, que la música es anterior al lenguaje: “los hombres primitivos se cantaron para expresar sus sentimientos antes que hablarse para expresar sus pensamientos” (p.31). En este sentido, la música se convierte en un vehículo para la interacción social; y por ende, para la continuidad y la estabilidad de una cultura.

Esta interacción social se emana desde la emotividad ya que, como lo explicita Storr, la música se convierte en el lenguaje del despertar emocional y conlleva a una emocionalidad compartida; en otras palabras, el ser humano debió iniciar su camino hacia la sociabilidad desde la pasión despertada por la música. Una vez iniciado este camino, el lenguaje primitivo se dividió en dos: música (escala y ritmo) como lenguaje simbólico del

inconsciente, y lenguaje (vocales y consonantes) como vehículo del pensamiento racional.

Al respecto Anthony Storr (2002) explica:

En un principio, el lenguaje y la música estuvieron mucho más vinculados entre sí y que resulta lógico pensar en la música como fruto de una necesidad subjetiva y emocional de comunicarse con otro ser humano, prioritaria a la necesidad de transmitir información objetiva o de intercambio de ideas. (p.22)

En este sentido, y siguiendo los planteamientos de Storr, se hace posible hablar de un tipo de comunicación arraigada en las emociones en lugar de las significaciones lingüísticas; en consecuencia, es plausible afirmar que antes de la estructuración lingüística propiamente dicha, hubo una interacción guiada por la musicalidad que cristalizó las primeras interacciones sociales de los grupos humanos. Storr cita a dos autores que confirman esta aseveración. Miremos: para el sociobiólogo Edward Osborne Wilson, el canto y la danza sirven para agrupar personas, controlar sus emociones y prepararlas para una acción conjunta; por su parte, John Blacking argumenta que a través de la interacción musical dos personas crean formas mayores a la suma de sus partes generando así experiencias de empatía (Storr, 2002, p. 40-41).

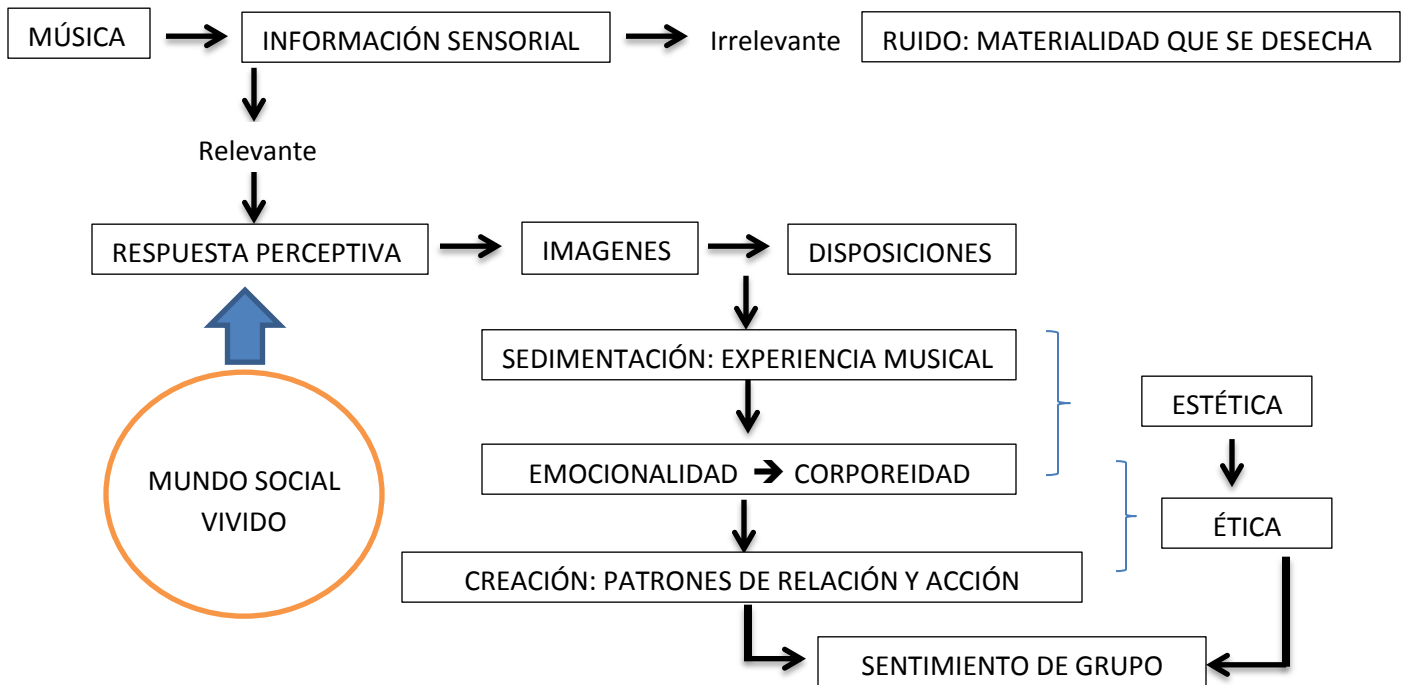
John Blacking (2003) en su estudio sobre la música *venda*, documenta de una forma interesante esta interacción social desde y por la experiencia musical. Según el autor británico, los *venda* interactúan colectivamente a partir de la música; ésta les provee de módulos emocionales para moverse en distintas situaciones y contextos sociales. De allí el interés del antropólogo en descubrir las relaciones estructurales entre la música y la vida social. En efecto, “la principal función de la música es involucrar a las personas en

experiencias compartidas dentro del marco de su experiencia cultural” (p.159). Miremos un ejemplo textual:

Parte de la música de los *venda* es incidental, y su ejecución es signo de actividad de los grupos sociales. La mayoría de los adultos *venda* saben lo que está pasando simplemente con escuchar los sonidos. Durante la iniciación de las niñas, cada vez que la novicia es llevada al río o a su choza de iniciación, las mujeres y niñas que la acompañan le advierten a la gente que se vienen acercando con una canción especial (...). (Blacking, 2003, p.152)

Hablar de módulos emocionales induce a pensar en aquellas respuestas físicas que emergen en consecuencia al estímulo musical y con las cuales se edifica un sentimiento de unidad; es decir, la música se vuelca en estímulo sensorial a partir del cual se generan respuestas físicas –emocionalidad– con las cuales se cimienta un sentimiento de grupo o la pertenencia a un grupo (nivel que ya incluye aspectos como la comunicación y, por ende, la valoración). En efecto, y volviendo a la argumentación de Storr (2002), la música imprime cambios físicos –como la excitación– que preparan para la acción en la medida en que van exaltando el instinto básico del ser humano de pertenecer a un grupo (p.71).

Con el siguiente esquema trato de brindar un marco interpretativo para comprender mejor lo que he expuesto hasta este momento:



Esquema 1: proceso cognitivo para la percepción musical

El esquema anterior deja claro dos consideraciones. En primer lugar, la conexión entre la información sensorial y la respuesta perceptiva se enmarca en lo que Simón Frith (1996[2003]) denomina lo estético; aspecto que al convertirse en corporeidad a partir de cambios físicos y psicológicos, y ciertas disposiciones emocionales, posturales y conductuales –ya que no solamente el estímulo sensorial a partir de los sentidos corporales– deviene en lo que el mismo autor denomina lo ético: patrones de relación y de acción donde ya se incluye un sentimiento de grupo.

Y en segundo lugar, y muy ligada a la primera consideración como veremos, está la conexión entre mente (percepción) y cuerpo (emocionalidad y corporeidad –ya que no la corporalidad–); conexión que abona el terreno para la construcción de subjetividades

diversas a partir de las cuales se enriquecen los patrones de relación y de acción (lo ético según Frith) estructurados desde la corporeidad y la emocionalidad como lo establecí en el párrafo anterior.

Estas dos consideraciones llevan a concluir que es la música la única de las artes que entra en contacto directo con la parte física (corporeidad) al ser parte constitutiva de esta. Por ello, y según Anthony Storr (2002), es la música en contacto con nuestro ser físico y sus movimientos la única de las artes que permite acceder de forma limitada a una “verdadera” naturaleza de la realidad. En una de mis reflexiones dentro de campo encontré similitudes en torno a esta afirmación de Storr. Según él, y amparado en lecturas de Nietzsche y Jung, el sentido de la vida se edifica sobre valores estéticos; yo encontré que muchos de los sentidos otorgados a la vida cotidiana se edifican sobre la emocionalidad que produce la música –artefacto cultural que conlleva un juicio estético. En el último acápite de este capítulo daré ejemplos de ello a partir de algunas de las entrevistas que realicé.

Llegada a este punto encuentro, entonces, que la división cartesiana entre mente y cuerpo no es la fórmula para encontrarle un sentido a la vida; es más bien salvando esta escisión que participamos en la vida y le damos sentido a la vez que construimos “realidades”. Y es la música uno de los artefactos culturales que permite vehiculizar –a la vez que reestablece– dicha unión para la estructuración de un *ethos* (sentido de grupo: relaciones y acciones): la música ordena la experiencia humana; ensalza la vida, la mejora y le da sentido (Storr, 2002). Ramón Pelinski (2005) vehiculiza la unión entre mente y cuerpo poniendo en evidencia la relación de reciprocidad entre objeto y sujeto en el momento mismo de la percepción: la música –objeto exterior– solo existe para mi consciencia en

cuanto contenido de mi percepción intencional –sujeto interior–; es decir, no es posible pensar una oposición entre consciencia y música. Y es en esta unión donde adquiere sentido la existencia de la música y el despliegue consecuente de la experiencia musical, y todo lo que trae consigo para la cotidianidad<sup>2</sup>. En consecuencia, y según puedo entrever, la emocionalidad y corporeidad, producto de la experiencia musical y las significaciones sedimentadas a partir de ella, son el vehículo a partir del cual se hace posible erigir lo que yo llamo comunidades de sentido<sup>3</sup>. Mirémoslo en el siguiente acápite.

## **1.2. Comunidades de sentido: apuntes para una relación entre música y cultura**

Una vez esbozado este “universal” de la música, entramos a un terreno algo más complejo: las comunidades de sentido gestadas alrededor de la emocionalidad y la corporeidad; y que, a través de patrones organizados de relaciones y acciones, se insertan en contextos sociales más amplios con el fin de encarar procesos urbanos y reproducir los significados musicales vividos en la experiencia musical. Tales comunidades de sentido ya no son “universales” sino que se vuelcan a la cotidianidad desde la cual instituyen una esfera fuertemente predominante e influyente que le provee al individuo, a partir del rol que comienza a encarnar, sentimientos de pertenencia a un grupo y un sistema de relaciones y de acciones

---

<sup>2</sup> En el siguiente acápite veremos un poco más claramente esta unión a la luz de los planteamientos de Thomas Luckmann y Peter L. Berger.

<sup>3</sup> Este concepto puede confundirse con otros similares usados en estudios de fenomenología y semiótica donde se argumenta sobre la construcción de realidades, la estructuración del sentido común, entre otros aspectos similares. No tomo el concepto de ninguna de estas disciplinas; no obstante, voy a enlazar mi argumentación con la propuesta teórica de Thomas Luckmann y Peter L. Berger para una sociología del conocimiento, ya que toca aspectos de gran relevancia que pueden servir como marco conceptual para entender más ampliamente mi planteamiento.

para encarar y para nombrar la ciudad; en consecuencia, se obtiene un lugar desde donde el individuo puede nombrarse y auto-denominarse, destruyendo el anonimato propio de la vida urbana. Dichas comunidades, entonces, podrían dar cuenta de la riqueza que entraña estudiar el fenómeno musical como parte fundamental y constituyente de la cultura y la vida en la ciudad<sup>4</sup>.

Una comunidad de sentido la defino yo como un grupo humano que, a partir de una emocionalidad y corporeidad que les es propia desde sus diversas experiencias musicales, da cuerpo a un sistema de relaciones y de acciones con el cual se instaura en un contexto social y comienza a encararlo y nombrarlo. Cada comunidad de sentido se cohesiona internamente a través de un referente simbólico; tal referente simbólico es producto de la significación sedimentada por la experiencia musical: está delimitado por las respuestas perceptivas al estímulo sonoro (o en la unión entre consciencia y música según Pelinski), y es enriquecido por el diálogo intersubjetivo producto de las conexiones entre mente (percepción) y cuerpo (corporeidad/emocionalidad).

Para entender un poco más este planteamiento, y con el fin relacionar mi argumentación con estudios sobre el sentido común y la vida cotidiana, voy a entrelazar mi propuesta con la que construyen Thomas Luckmann y Peter L. Berger en su texto *La construcción social de la realidad* (1972). Voy a explorar, en un primer momento, de qué

---

<sup>4</sup> Ruth Finnegan (2001[2003], 2002) aboga por un estudio más profundo de la música en el cual se puedan tender puentes con la sociedad y con la cultura a partir de los múltiples encuentros y desencuentros que produce en la vida cotidiana; todo ello con el fin de superar las consideraciones meramente folclóricas, y el tratamiento etnomusicológico que ha dedicado extensas páginas a describir las estructuras musicales contenidas en las ejecuciones particulares de los compositores. En muy pocos estudios se ha tomado en consideración las experiencias emocionales y corporales de la audiencia.

trata su marco teórico para, en un segundo momento, extender puentes de conexión que hagan inteligible mi esbozo sobre la comunidad de sentido a la luz de estos postulados de la sociología del conocimiento. Finalmente, voy a agregar un par de autores que desarrollan conceptos similares al que yo propongo.

Para Thomas Luckmann y Peter L. Berger (1972), existe una estructura social de plausibilidad la cual se instaura como base para el mundo pragmático de los individuos; tal estructura de plausibilidad está conformada por las diferentes tipificaciones (habituciones recíprocas de las actividades humanas) y las pautas recurrentes de interacción establecidas por intermedio de ellas (lo que ambos autores denominan las rutinas y/o el conocimiento de receta). El mundo pragmático, por su parte, lo definen como aquellas actividades hechas en el aquí y en el ahora; es decir, el mundo pragmático está constituido por lo que es directamente accesible a la manipulación corporal del sujeto.

Ahora bien, la realidad de la vida cotidiana no es nada más que la suma de las tipificaciones y las rutinas que, al transmitirse a otras generaciones, se convierten en instituciones y adquieren una cristalización en lo que los autores llaman objetividad<sup>5</sup>; es decir, se experimentan como existentes más allá del individuo y adquieren firmeza en la conciencia. En consecuencia, la vida cotidiana se presenta como constituida por un orden institucional auto-evidente que configura una realidad objetiva que luego es aprehendida

---

<sup>5</sup> La objetividad es un índice de procesos subjetivos el cual se extiende más allá de los encuentros cara a cara en los cuales se aprehende; la realidad de la vida cotidiana únicamente es posible por las objetivaciones. Y es el lenguaje el sistema de signos más importante para tal fin, ya que es a través de éste que se da la socialización: proporciona las objetivaciones y el orden dentro del cual éstas adquieren sentido (Luckmann et al., 1972).



por los individuos en lo que ambos autores denominan realidad subjetiva. La realidad de la vida cotidiana es, por consiguiente, un mundo intersubjetivo dentro del cual se comparte un conocimiento pre-teórico objetivo denominado sentido común; entonces, el sentido común no es más que el cúmulo (que ellos van a denominar acopio social de conocimiento) de las objetivaciones y legitimaciones socialmente aceptadas y subjetivamente significativas, las cuales son aprehendidas en forma de orden institucional y encarnadas en roles<sup>6</sup>: “(...) el orden institucional es real solo en cuanto se realice en los roles desempeñados, (...) y los roles representan un orden institucional que define su carácter, y del cual se deriva su sentido objetivo” (Luckmann et al., 1972, p.103).

Finalmente, la legitimación de las instituciones, o el proceso por el cual se explican y justifican –o lo que es lo mismo, el proceso mediante el cual se les atribuye validez cognoscitiva– con el fin de generar una trama lógica y significativa que se integre en el acopio social del conocimiento, va configurando varios niveles de aprehensión; vale aclarar que esta trama lógica es producto de la conciencia a partir de un ejercicio de reflexión en donde los significados separados de las instituciones se entrelazan coherentemente. Los autores establecen una jerarquía en la que ubican, en el primer nivel, las afirmaciones pre-teóricas (“así se hacen las cosas”) que constituyen el fundamento del conocimiento auto-evidente sobre el que descansan las teorías subsiguientes. En el último nivel ubican el universo simbólico dentro del cual se integran zonas de significado diferentes con el fin de abarcar el orden institucional en una totalidad simbólica; en otras palabras, el universo

---

<sup>6</sup> Los roles son los tipos de actores en el contexto; las instituciones se encarnan en la experiencia individual a partir de los roles. Internalizar un rol implica que el mundo cobra realidad subjetiva para el individuo; sin roles las instituciones serían entidades muertas (Luckmann et al., 1972).

simbólico es la matriz de todos los significados objetivados socialmente y que, siendo subjetivamente reales, generan en el individuo sentimientos de seguridad y pertenencia a un grupo (Luckmann et al., 1972). Gracias al concepto de universo simbólico los autores introducen argumentaciones en torno a las alternancias<sup>7</sup>; la pluralidad de mundos; las asimetrías entre realidad objetiva y realidad subjetiva<sup>8</sup>; las revoluciones intelectuales; los mecanismos conceptuales para el mantenimiento el universo simbólico (mitología, teología, filosofía y ciencia); y los mecanismos para el control (terapia y aniquilación física y ontológica).

Por su parte, Alejandro Bialakowsky (2010) en su análisis sobre las propuestas de Giddens y Habermas, esboza algunos argumentos que definen comunidad y sentido: la comunidad vista como una porción significativa de las relaciones sociales modernas; y el sentido visto como un sustrato permeado por saberes prácticos que configuran el mundo de la vida (Habermas) y/o el saber mutuo (Giddens). De este modo, y según el mismo autor, la comunidad descansa en un saber que todos los miembros comparten y sobre el cual existe consenso.

---

<sup>7</sup> El concepto de alternancia lo usan para referir el paso de un mundo a otro (alternativo), de una identidad a otra. Es un concepto que se integra a lo que los autores desarrollan como las asimetrías entre la realidad objetiva y la realidad subjetiva (Luckmann et al., 1972).

<sup>8</sup> Un individuo socializado exitosamente debe tener una simetría entre su realidad subjetiva y la realidad objetiva. En las sociedades industrializadas, existen muchos problemas para que se de esta simetría ya que se presenta una pluralidad de mundos antagónicos que imponen ciertas dificultades para la aprehensión subjetiva de la realidad; esto es, no hay una respuesta coherente a la pregunta ¿quién soy yo? No existe un claro sentimiento de seguridad y pertenencia a un grupo: la biografía se presenta como ininteligible (Luckmann et al., 1972).

Retomo esta parte del análisis de Bialakowsky porque ilustra perfectamente lo que quiero dar a entender con comunidad de sentido; asimismo, concuerda con los planteamientos que he retomado de Luckmann y Berger, ya que lo que aquél llama mundo de la vida, no es otra cosa que lo que éstos denominan estructura social de plausibilidad –la cual, como sinteticé, se desarrolla con base al conocimiento pre-teórico objetivo denominado sentido común. La diferencia fundamental con mi planteamiento es que mientras unos y otros basan su argumento en la totalidad de la realidad social, mi propuesta gira en torno a la aplicación de estos conceptos a una práctica cultural particular –consumo y apropiación de un género musical– desde la cual puede leerse otras realidades que encaran, de manera propositiva, la ciudad moderna.

Adicionalmente, Bialakowsky (2010) complementa su planteamiento en torno a comunidad y sentido arguyendo que la comunidad es un mecanismo que le permite al individuo producirse así mismo, con el fin de promover estilos de vida alternativos a la modernidad que le permitan, por un lado, reconstruir su agencia; y por otro lado, desarrollar una identidad personal y colectiva (p.14-24). Mi propuesta sobre comunidad de sentido concuerda con este planteamiento porque, como lo indiqué al inicio de este acápite, permiten generar un marco desde donde el individuo empieza a encarar, nombrar y proponer la ciudad en la medida en que va encontrando un lugar desde donde él mismo se nombra y auto-determina.

Así las cosas, las comunidades de sentido que he definido, y que en el último acápite daré ejemplos puntuales, pueden plantearse como instituciones que, encarnadas en algunos tipos de roles, configuran la realidad tanto objetiva como subjetiva de todos los que

se sienten pertenecientes a ellas. Tales instituciones son erigidas desde la experiencia musical; de allí el carácter de institución: se ha cristalizado una experiencia que, como en el planteamiento de Luckmann y Berger, ha estado atravesada por habituaciones recíprocas y por rutinas (lo que en el esquema #1 establezco como respuestas perceptivas, imágenes y disposiciones). Ahora bien, esta experiencia implica una sedimentación –como se establece en el esquema #1–; y dicha sedimentación, según Luckmann y Berger, se objetiva en un sistema de signos donde empieza a concebirse como auto-evidente.

La denominación como comunidad de sentido viene dada en ese orden: institución – con todo lo que ello implica– que se instaura en la vida cotidiana de los actores cuando éstos la aprehenden subjetivamente en el proceso que se ha definido como la conexión entre mente (percepción) y cuerpo (emocionalidad y corporeidad) –recordemos que esta conexión la había estipulado anteriormente como el terreno que permite la construcción de subjetividades. Cuando se alcanza ese nivel de aprehensión subjetiva –es decir, cuando ya es subjetivamente significativa la comunidad de sentido y, en consecuencia, volcada a la cotidianidad– puede hablarse del sentimiento de grupo que plantea Simón Frith, que no es otra cosa que el sentimiento de seguridad y pertenencia a un grupo que plantean Luckmann y Berger. Finalmente, todo ello edifica la estructura social de plausibilidad dentro de la cual se desarrollan las actividades cotidianas (lo accesible corporalmente); en otras palabras, y volviendo a mi planteamiento, se erige la estructura social de plausibilidad dentro de la cual se da el despliegue del sistema de relaciones y de acciones. La cohesión de la comunidad de sentido viene dada por un referente simbólico mantenido y enriquecido por el diálogo intersubjetivo; este referente simbólico puede comprenderse en los términos que Luckmann y Berger otorgan a lo que llaman universo simbólico –vale aclarar, no obstante, que este

uso no es tan abarcante y general como el que implementan ambos autores, pero puede concebirse en el mismo sentido que ellos otorgan.

El concepto de comunidad de sentido es similar al concepto que Francisco Cruces (2002) desarrolla sobre mundos de sentido. Los mundos de sentido se construyen a partir de una coherencia musical que él precisa a partir de cuatro niveles<sup>9</sup>: coherencia gramatical, coherencia textual, coherencia contextual y coherencia sociocultural; asimismo, la coherencia musical se estructura a partir de la relevancia cognitiva –o la respuesta perceptiva para usar los términos anteriores– con la cual se jerarquiza y gobierna los modos de escucha. La escucha, por su parte, cifra la capacidad de los patrones sonoros para vehicular todo el mundo social vivido; el hecho musical, entonces, queda vinculado a un sistema de disposiciones perceptivas y auditivas (p.4).

En este sentido, la coherencia musical debe permitir la reconstrucción de la *integridad simbólica* con base en los *límites simbólicos* proporcionados por los sonidos; y es a partir de esta integridad simbólica que se desenvuelve la cotidianidad (Cruces, 2002, p.5-18). Si volvemos al esquema #1 esbozado en el apartado anterior y traslapamos coherencia musical con experiencia musical, vemos que los planteamientos no se apartan; al contrario, se yuxtaponen complementándose.

---

<sup>9</sup> Al precisar cuatro niveles, lo que está haciendo Cruces (2002) es enmarcar su concepto de coherencia en la teoría de la imbricación; esta teoría, según él, conlleva a pensar en el desarrollo de una coherencia interna la cual articula entre sí todos los dominios del complejo llamado cultura. Por ello, la coherencia musical es una imbricación de todos los niveles que contiene una práctica musical: la coherencia gramatical, son las estructuras y reglas de producción; la coherencia textual, es la unicidad de sentido o la organicidad de la obra; coherencia contextual, son todos los procesos de significación erigidos a partir de negociaciones, inferencias y evocaciones, pasando del material musical al universo musical compartido; y la coherencia sociocultural, es cuando ya hay una apropiación, un ajuste a las diferentes disposiciones.

Retomando nuevamente a Ramón Pelinski, me doy cuenta que ofrece un panorama amplio dentro del cual es posible instaurar las comunidades de sentido para comprender de qué manera la práctica musical se convierte en un elemento fundamental de la cultura y la vida en sociedad. Según Pelinski (2005), lejos de ser “puramente” musical, esta experiencia es la condición de posibilidad para que puedan existir relaciones sociales, experiencias culturales y formaciones políticas; es por ello que la música se convierte en aquello que se vive y no en aquello que se piensa (p.11). En este sentido, la cognición corporizada a través de la experiencia musical se convierte en hábito y constituye, según el citado autor, la base del 90% de nuestro comportamiento cotidiano prerreflexivo; y solo es posible representarla en toda la riqueza de sus matices a través de un lenguaje metafórico. Es así entonces, como las significaciones sedimentadas a partir dicha experiencia conducen a una proyección social debido a que se vinculan directamente a nuestra capacidad de crear comunidad (p.14-29).

El carácter no textual de la música implementado por Ramón Pelinski, también ha sido documentado por Mauricio Pardo Rojas (2009) a través de los planteamientos con los cuales sostiene que la música es una instancia dotada de significaciones y asociaciones: la práctica musical, a diferencia de otras artes, es la práctica más generalizada por su penetrante resonancia sensorial y emotiva. En consecuencia, los individuos y grupos humanos se identifican con expresiones musicales porque, en primera instancia y a partir de éstas, se manifiestan intensas experiencias musicales –que, como vimos, conducen a la sedimentación de significaciones–; en segunda instancia, tales grupos se insertan en los procesos constitutivos de las sociedades a partir de lo que yo denominé comunidades de

sentido; y por último, tal expresión musical les sirve de herramienta para instrumentaciones políticas o comerciales (p.15-19).

Por otra parte, y tratando de generar un espectro analítico amplio de los conceptos que he tratado de desarrollar, tomo prestado el término que emplea Pardo Rojas, citando a Xristopher Small, para darle una concreción final a la noción de la experiencia musical como mecanismo que permite estructurar significaciones con las cuales proyectar una emocionalidad y una corporeidad; emocionalidad y corporeidad que se convierten en vehículos para construir relaciones y acciones con el fin de encarar procesos sociales. Dicho término es *musicar*. Según el autor colombiano, *Musicar* hace referencia a las evocaciones, los afectos, las asociaciones y las pulsiones corporales que integran un evento musical; y es a partir de esta experiencia *musicar* que se llega a una creación colectiva de relaciones y a una interacción entre lo social, lo espacial, lo político, lo económico y lo cultural: la práctica musical deviene, entonces, en práctica social en la medida en que se estructura una red de relaciones que dota de sentido, un *ethos* comunal que conduce a una conciencia plural (Pardo Rojas, 2009, p.40).

Estos dos autores latinoamericanos que esboce escuetamente hasta este punto y mi propia definición de comunidades de sentido, dialogan con trabajos anteriores en los cuales se toma la música a partir de sus usos y funciones; este ha sido el caso del trabajo de John Blacking y el de Alan Merriam. Pienso que son trabajos que dejan un precedente para introducir la música en procesos constitutivos de la sociedad y la cultura, y ya no como mero elemento aislado de la superestructura –verbigracia los estudios de corte folclorista preocupados más por establecer taxonomías y jerarquizaciones. Son trabajos que transitan

entre los análisis técnicos (mediados del siglo XX), y los análisis multidimensionales de la música (fines del siglo XX): ven en la música movimientos y relaciones entre grupos humanos (Pardo Rojas, 2009).

No obstante, son trabajos que no pueden agotarse en las funciones que establecieron a partir de las comunidades que estudiaron; sus aportes funcionalistas deben sacarse de esos contextos y ponerlos a dialogar con análisis llevados a cabo en grandes cascos urbanos con el fin de generar un puente teórico para estudiar la música como parte constituyente de la cultura. Es decir, sus estudios se adecúan muy bien a las comunidades que sirvieron a sus estudios y conclusiones, pero al traslaparlos hacia comunidades más grandes se quedan cortos. En consecuencia, se trata de ver la música ya no desde sus funciones aisladas – función de goce estético, función de entretenimiento, función de comunicación, función de representación simbólica, función de respuesta física, función de refuerzo a las normas sociales, función de refuerzo a las instituciones sociales, función de continuidad de una cultura, función de integración de la sociedad (Merriam, 1964[2001])–; sino ver la música como un todo integral que genera comunidad, da sentido a la vida cotidiana en la medida en que destruye el anonimato propio de la vida urbana, y tiende puentes de relación entre colectividades humanas a partir de los marcos simbólicos que estructura desde el momento de la percepción hasta llegar a las redes de relaciones y acciones con las cuales se hace posible nombrar y nombrarse (sentido y pertenencia de grupo). En otras palabras, la música ya no vista desde funciones aisladas que dependen de la actividad humana, sino la música vista como parte constitutiva de la actividad humana.



Este puente teórico comienza a estructurarse a partir de las tesis de Simón Frith. Según Frith (1996[2003]), los análisis musicales se han visto limitados por el supuesto de que los sonidos deben reflejar o representar de algún modo a la gente. Al contrario, “la cuestión no es como una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia –musical, estética– que solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (p.183).

En este orden de ideas, lo que establecí anteriormente en torno a las comunidades de sentido se entrelaza bastante bien con la tesis que sostiene Simón Frith (1996[2003]) sobre los grupos humanos. Para este autor, los grupos sociales no coinciden en valores que luego expresan a través de sus actividades culturales; más bien se conciben como grupo a partir de una actividad cultural, de un juicio estético. Es por esta razón que hacer música no es una forma de expresar ideas, sino una forma de vivir las ideas –algo similar a lo que plantea Ramón Pelinski cuando afirma que la música no es lo que se piensa sino lo que se vive–; la experiencia musical se instaura así como una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido. Miremos textualmente a Frith:

Lo que quiero sugerir no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que solo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio de* la actividad la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas. (p.187)

La escisión entre música culta y música popular queda así salvada, ya que el modo de funcionamiento de la música en cuanto formación de identidades viene siendo el mismo

(Frith, 1996[2003]). En este sentido, y retomando el hilo argumentativo de la tesis de Frith (1987[2001]), la música popular no es popular porque refleje algo, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad: la cultura popular viene a ser una construcción en lugar de una expresión debido a que toda experiencia musical contiene un significado social el cual conlleva a una sensación de comunidad. Volviendo a la cuestión de las funciones, éstas estarían relacionadas ya no con actividades humanas aisladas sino con la creación de la identidad, el manejo de los sentimientos y la organización del tiempo.

### **1.3. Música y ciudad:**

La idea en este capítulo es dibujar algunas líneas con las cuales poner en evidencia cómo viven las personas de Medellín la salsa; y cómo a través de cotidianidades, corporeidades y experiencias musicales han desarrollado diversas comunidades de sentido dentro de las cuales se hace posible identificar patrones de relación y de acción con los cuales los actores encaran y nombran la ciudad, a medida que ellos mismos se dan un lugar, se auto-denominan y nombran<sup>10</sup>. Poniéndolo en palabras de Luckmann y Berger: cómo se ha erigido otra estructura social de plausibilidad que genera alternativas para hacer frente a los problemas de pertenencia e identidad que plantean los universos simbólicos macroscópicos que entraña la vida en la ciudad; esta estructura de plausibilidad, dentro de la cual cobran cuerpo instituciones o comunidades de sentido como yo las he denominado, configura el marco de referencia para que la vida cotidiana se vuelva inteligible objetivamente y significativa subjetivamente: se convierte, en consecuencia, en lo que ambos autores han

---

<sup>10</sup> El tema de las comunidades de sentido será ampliado y detallado en los capítulos 3 y 4. En este acápite solo voy a esbozar ejemplos muy generales para dar un panorama de la relación entre música y ciudad.

denominado subuniverso. Teniendo esto en mente, es acertado pensar la salsa como un subuniverso dentro del universo macroscópico que se llama ciudad; una estructura de plausibilidad dentro de la cual dialogan comunidades de sentido erigidas por la experiencia musical.

Según Francisco Cruces (2004), la etnomusicología urbana ha surgido desde las mismas dinámicas de ciudad: densidad poblacional, diversidad cultural y la intensa actividad comercial; y por tanto, debe basarse en una investigación que, a través del trabajo en campo, establezca las relaciones sistemáticas entre el contexto urbano y la vida musical.

Así las cosas, el autor introduce una diferencia fundamental para los estudios urbanos: antropología en la ciudad y antropología de la ciudad. Mientras la antropología en la ciudad aísla objetos dentro de un conjunto urbano para luego tratarlos a partir de los márgenes tradicionales de la disciplina; la antropología de la ciudad establece una recomposición tentativa de un cierto tejido de conjunto: sistema de posiciones y exclusiones, horizonte común, memoria compartida, etc. para poder entender lo que tienen en común gentes que viven juntas, y la forma en que se negocia y organiza la diferencia. Es dentro de este tejido de conjunto –y no en objetos aislados como islas– que la música urbana entra a operar como una trama de interacciones y diálogos, de oposiciones y exclusiones, de segmentación e hibridación; todo lo cual permite comprender procesos de transformación cultural (Cruces, 2004, p.9-10).

Parándonos en los cascos urbanos propiamente dichos, se identifican ciertos patrones comunes: grandes avenidas, barrios populares y de clase alta, ruido, zonas

industriales y zonas comerciales, y un alto flujo de migrantes que comienza a asentarse en los barrios populares y en las periferias; dentro de estos patrones se insertan lógicas culturales a partir de las cuales se hace posible encararlos para darle sentido a una cotidianidad fragmentada por la efervescencia citadina. Tal es el caso de la narrativa de Andrés Caicedo en ¡Qué viva la música! Según Edwin Carvajal Córdoba (1998), la propuesta de Caicedo conduce a pensar en un universo musical –la salsa– que, materializado a través de la radio o el disco, estructura un discurso musical “que le permite a la protagonista apropiarse de las letras e incorporarlas a su lenguaje cotidiano de manera extraordinaria y responsable” (p.43); es así como los personajes comienzan a bailar, escuchar, hablar y reflexionar a través de la música (Carvajal Córdoba, 1998).

Este es un ejemplo paradigmático si recordamos que la novela fue escrita en Cali cuando estaba convirtiéndose en un gran centro metropolitano; me sirve para ilustrar, antes de entrar en materia con mi propia experiencia de campo, lo que quiero dar a entender con las comunidades de sentido y su potencial para encarar –y nombrar– la ciudad a través del sistema de relaciones y de acciones que se conjuga en su seno desde el momento mismo en que se genera una respuesta perceptiva –y, en consecuencia, una sedimentación experiencial– a ese artefacto cultural que llamamos música.

Fijémonos: el estímulo sonoro en este caso es la salsa; a partir de allí, los actores o protagonistas de la novela edifican una experiencia musical desde donde cimientan ciertas significaciones: qué es la ciudad, qué se encuentra en ella, cómo se encara –que es básicamente lo que promueven las letras de la música de Richie Ray & Bobby Cruz, Héctor Lavoe & Willie Colón y Rubén Blades, los artistas más presentes en la obra de Caicedo.

Tal experiencia musical abona el terreno para que se generen ciertas emocionalidades y se conformen ciertas corporeidades –basta con analizar la personalidad de María del Carmen Huerta, protagonista de la novela, para darse uno cuenta de ello– que terminan por tender las bases para la introducción a una comunidad de sentido desde la cual se empieza a construir un sistema de relaciones y de acciones con el fin de insertarse en un contexto social y, en consecuencia, encararlo y nombrarlo; una vez encarado este contexto social se configura un lugar de enunciación desde donde los individuos se pueden nombrar y auto-denominarse: los protagonistas se apropian de las letras, las incorporan a su cotidianeidad<sup>11</sup> y a partir de allí despliegan sus acciones. En otras palabras, se rompe con las inercias rutinarias de la cotidianidad citadina, el anonimato urbano se destruye y, en este proceso, se erigen sentimientos de pertenencia a un grupo y desde allí nombran y se nombran.

Este es un ejemplo simple basado únicamente en la apropiación de las letras de las canciones. Es la apropiación más común que puede encontrarse dentro de la salsa –junto con la del baile casual–, ya que una persona que no esté inmersa en este contexto musical –alguien que no considere la salsa su estilo de vida, por ejemplo– puede desplegar, aunque sea de forma limitada, algunas acciones y establecer algunas relaciones a partir de allí.

Dejando a un lado este ejemplo y adentrándome a lo que fue mi experiencia en campo, voy a poner en evidencia otras formas de encarar la ciudad –otras formas de nombrarla y nombrarse– a partir de tres comunidades de sentido diferentes dentro del

---

<sup>11</sup> El uso discriminado de la palabra cotidianidad y cotidianeidad tiene una justificación metodológica: uso cotidianeidad para implicar aspectos que tocan configuraciones más subjetivas; por su parte, la palabra cotidianidad refiere a aspectos más generalizados.

subuniverso salsero de Medellín; son comunidades que, como bien lo establece Francisco Cruces, se oponen, establecen negociaciones y se organizan desde una música urbana –la salsa– la cual les permite establecer interacciones, diálogos, segmentaciones e hibridaciones.

Hay tres personajes en Medellín que, aunque comparten un universo común llamado salsa –y los tres perciben la salsa como su estilo de vida pues han dedicado toda su vida a esta música–, han desarrollado diferentes experiencias musicales y, en consecuencia, hacen parte de tres comunidades de sentido diferentes: Chechosalsa, el cual ha dedicado sus noches a bailar en cada una de las tabernas más representativas de la ciudad para, a través de su baile, sacar a su hija adelante; Javier Jaramillo, el cual ha dedicado su vida a vender artículos de salsa y de ello vive él y su hija; y Alberto Herrera, el creador la taberna de salsa más mítica en la ciudad: La Fuerza de la 80.

### **1.3.1. Chechosalsa, el bailarador de la bicicleta:**

Chechosalsa tiene 42 años, sus estudios llegaron hasta una primaria que quedó incompleta; vive en un barrio de la comuna 5: Castilla –aunque también ha vivido en Manrique. Comenzó con la salsa a la edad de 8 años; al preguntarle cómo empezó a escucharla y quién lo indujo responde:

Es una encarrilación que yo no conocía; recuerdo en 1982, como te decía, Checho no era salsero, era un punkero, un rockero, un rockanrollero... y en cierta ocasión venía yo de un baile de punk, veníamos de rockanrolliar. Y en estos años que te digo, en mi barrio, habían tres tabernas: La Eros, La Fénix y Carruseles. Venía yo de rockanrolliar, y cuando menos pensé pasé por las puertas de este negocio, y dije: “qué es este ritmo tan sabroso... con qué se come, cómo se come, con qué se hace...”. Eran las 10 o 11 de

la noche, y me quedé en ese negocio, en esa tabernita, La Eros; y me parché en la puerta. El negocio estaba a estallar, lleno lleno de gente... me senté en una de sus tablas a ver bailar. En ese tiempo tuve la oportunidad de conocer a los campeones de baile del barrio Castilla; y cada ocho días yo no les faltaba: viernes, sábado, viernes, sábado... no les fallaba a observarlos. Fue un cambio muy brusco, como decimos nosotros los salseros, un cambio al 100.9% de pegar un brinco, de rockero al ritmo de la salsa... como dice un locutor, un cambio mundial mundial mundial. (Entrevista agosto 2015)

Chechosalsa es reconocido en la ciudad por los bailes nocturnos que lleva a cabo cada fin de semana en muchas de las tabernas más representativas del género. Lo invitan a eventos (encuentros de coleccionistas, reuniones en fincas o tabernas) para que haga un show de baile; preguntan por él cuando no se hace presente. Lo interesante de Chechosalsa es que no es un bailaror salido de las academias donde la métrica y la sistematicidad de los movimientos marcan y disciplinan el cuerpo; su academia inició desde el momento mismo en que conoció la salsa y sus profesores han sido la soledad de las calles, la oscuridad de las tabernas, y la mirada expectante –y muchas veces amenazante– de los clientes. Los recorridos los realiza en una pequeña bicicleta –con el fin de ahorrarse lo de los pasajes– donde su único lujo es una bandera verde claro pegada en la parte de atrás en la cual se lee “Al 100.9 Chechosalsa Latina Stereo 100.9 FM”; en una noche puede recorrer hasta ocho tabernas ubicadas en diferentes puntos de la ciudad: de los barrios llega al centro y del centro regresa nuevamente a los barrios. No concibe la vida sin el baile, porque el baile le ha permitido salir adelante con su hija de 16 años:

(...) Hay muchos que dicen que del baile no se vive... es mentira; es mentira el que dice que del baile no se vive. Porque yo pude vivir y levantar una chica de 16 años –actualmente–, mi hija; entonces, ¿por qué dicen que del baile no se vive? 100% a punta de baile la levanté. (Entrevista agosto 2015)

Asimismo, es importante resaltar que Chechosalsa, en cada uno de sus bailes nocturnos, viste zapatillas, pantalón de chalis, una camiseta de seda y la gorra; según él, esta es la característica del buen salsero<sup>12</sup>. Confiesa que para manejar un buen público y “no quedarse atrás” –se refiere a los demás bailadores– tiene que sacar siempre su mejor “fercha” a relucir. Finalmente, cuando la presentación de su baile concluye, pasa por cada mesa extendiendo su “gorra salsera” para que las personas valoren monetariamente su forma de vivir la salsa.

Este recuento de Chechosalsa y su forma de vivir la salsa deja claro varios elementos: existe una experiencia musical que, sedimentada a partir de ciertas habituaciones y rutinas, le ha permitido aprehender subjetivamente *el* mundo de la salsa –y por consiguiente, lo que para él es la *realidad objetiva* de su vida cotidiana–; esta realidad subjetiva lo ha conllevado a revestir una emocionalidad y una corporeidad –la apropiación de cierto rol– con la cual se ha instaurado en una comunidad de sentido –o, lo que sería lo mismo, lo que le ha permitido encarnar una institución–: el baile nocturno dentro de las tabernas. Una vez allí, encara la ciudad y la nombra desde el sistema de relaciones y de acciones que dicha comunidad de sentido le permite desplegar; asimismo, él adquiere un lugar, un sentido de pertenencia, una posición desde donde él mismo se nombra para entablar diálogos intersubjetivos con otros: bailar, relacionarse con las personas –y otras comunidades de sentido– a partir del baile, cobrar por sus presentaciones informales, ser invitado a fiestas y encuentros, participar en documentales y películas sobre la salsa, hacer

---

<sup>12</sup> En una entrevista con otro bailarín –Rubén– también se aprecia este interés por el vestuario. A Rubén se le ve constantemente bajando por la calle Bomboná vistiendo un traje que, según él, lo asimila a Píper Pimienta Díaz. Asimismo, tiene una colección de zapatillas que asciende a 60 pares aproximadamente.



parte de videoclips de bandas locales<sup>13</sup>, y practicar tres horas diarias su baile para mejorarlo constantemente.

Fuera del baile –es decir, sin la instauración de esta comunidad de sentido en su cotidianeidad–, Chechosalsa no tiene forma de sentirse seguro y perteneciente a un grupo; no puede hacer uso de los referentes simbólicos que cohesionan dicha comunidad de sentido y, por tanto, no puede formar parte del diálogo intersubjetivo con el cual se enriquecen: el vestuario, la forma de bailar, la música propia para el baile, el mejor público, el mejor escenario, etc.; finalmente, no puede ser el Chechosalsa que siente que es y al que todos (re)conocen y, en consecuencia, no puede nombrar una ciudad porque él mismo no puede nombrarse –sería un anónimo más. Al preguntarle si concebía la vida sin el baile, esto fue lo que respondió:

Estuve casi 15 días en muletas por un verraco conductor alcohólico; me cogió y me levantó, estuve 15, 20 días en muletas. No me hallaba, porque Chechosalsa no puede vivir sin ella, sin la salsa. El día que no baile, me enfermo.

Marilly Rendón: ¿en esos días no eras Chechosalsa?

Chechosalsa: no... no sé si era Chechosalsa el bailarín, o un cero a la izquierda al lado de los bailarines. (Entrevista agosto 2015)

Siguiendo a Luckmann y Berger, estas acciones constituyen el mundo pragmático de Chechosalsa desde donde entabla relaciones intersubjetivas con las cuales se mantiene el referente simbólico que cohesionan esta institución o comunidad de sentido; el subuniverso que soporta su pragmatismo es la salsa. Por otro lado, la vida cotidiana reviste una realidad

---

<sup>13</sup> Chechosalsa participó en una película titulada Mambo Cool, ha hecho parte de documentales sobre la salsa en Medellín y sale bailando en el videoclip de la Sonora 8 –banda local– del tema ¡Cuál Crisis?

objetiva desde estas tipificaciones y rutinas; como veremos, esta realidad objetiva va ampliándose con otras tipificaciones, con la instauración de otras comunidades de sentido o instituciones y con la apropiación diferencial –o la aprehensión subjetiva– de otros actores cuando asumen ciertos roles. En los siguientes dos casos, estos conceptos tienen igual aplicabilidad solo que cambia el carácter de la comunidad de sentido.

### **1.3.2. Javier Jaramillo, el único caleño nacido en Sopetrán, Antioquia:**

Javier Jaramillo es una persona de 64 años nacida en Sopetrán, Antioquia; se considera caleño porque vivió 23 años en Cali donde trabajó como DJ en tabernas “cachesudas”, y vendió música. Comenzó a escuchar salsa a los 20 años cuando, siendo estudiante del Pascual Bravo, escuchó los discos de Richie Ray que un vecino venezolano ponía a sonar; el primer disco fue: Jala-Jala Boogaloo. A los 21 años, cuando cumplió la mayoría de edad –en ese entonces la mayoría de edad se cumplía a los 21 años–, se fue para Cali; desde el 25 de julio de 1971 vende música.

Actualmente, vive en el Mirador Las Palmas. Es conocido en la ciudad por sus discotiendas Archivo Musical y Borincuba; ambas están ubicadas en el Pasaje Comercial Paseo La Playa, en pleno centro de Medellín. Según él, allí acuden personas “conocedoras” a comprar toda clase de artículos: cuadros, camisetas, gorras, long plays, videos, tornamesas, instrumentos musicales, libros, revistas, etc. Al preguntarle qué personas acuden a su negocio responde:

Viene mucha gente. Coleccionistas, melómanos... personas que tienen taberna, que coleccionan; médicos, ingenieros... gente que compra salsa.

Gente que trabaja en estos edificios y vienen a medio día todos elegantes.  
(Entrevista agosto 2015)

Confiesa que toda la vida ha vivido de la venta de música; incluso, tuvo su colección y la vendió. Su hija atiende uno de los dos locales, él atiende el otro. A Javier Jaramillo no solo se le encuentra detrás de su mostrador en el Paseo La Playa; es común verlo en los conciertos, en los encuentros de coleccionistas, y en alguna que otra taberna muy de vez en cuando. Según él, es la única forma de establecer relaciones y conocer gente; lo más seguro es que desde estos espacios haya generado una gran clientela, y por eso su énfasis en establecer relaciones para conocer personas. Valga anotar, no obstante, que no es seguidor de los encuentros de coleccionistas –no le gustan aunque fue pionero de los encuentros en Cali–, y tampoco asiduo visitador de tabernas –aunque tiene muchos amigos con tabernas y conoce muchas. Al preguntarle sobre qué es la salsa responde:

La palabra lo dice muy claro, una reunión de condimentos, ritmos musicales latinos, que se asentó en Nueva York; y allí se dio. La salsa trae mucho... viene con el son cubano, viene con el guaguancó, con la pachanga, con la charanga. Hubo un personaje en Nueva York que lo moldeó y le dio la razón que es ahorita, Johnny Pacheco; él es el verdadero papá de la salsa, nadie más. Arsenio pudo a ver sido el precursor y todo eso, pero Pacheco es el papá de la salsa... a la gente no le gusta, pero así es. (Entrevista agosto 2015)

Es un interesante contraste con la respuesta dada a la misma pregunta por nuestro personaje anterior el cual responde con la siguiente frase: “la salsa es mi vida, porque sin ella qué seríamos...”. La respuesta dada por Javier Jaramillo da opción de pensar en que ha acumulado un conocimiento conceptual en torno a la salsa; y no es para menos si nos fijamos en la experiencia obtenida en Cali durante 23 años, y su vocación por la venta de

música y artículos de salsa. Aunque hay un real contraste no significa que sea mejor una respuesta o la otra; son dos formas distintas de ver, vivir y aprehender subjetivamente este subuniverso musical. En otras palabras, Son dos comunidades de sentido, dos instituciones diferentes que coexisten en el espacio y hacen parte de la estructura de plausibilidad que se llama salsa.

En este orden de ideas, la comunidad de sentido que rodea a Javier Jaramillo es clara: una experiencia musical que ha anclado ciertos significantes en torno a lo que es la salsa. Una corporeidad materializada en sus dos locales y su forma de vestir –siempre se le ve portando gorras y camisetas alusivas a Cuba, Puerto Rico o artistas de la salsa. Y un espectro de relaciones y de acciones con las cuales, por un lado, ha encarado la ciudad para nombrarla y sobrevivir en ella; y por otro lado, darse él mismo un lugar, una auto-denominación, un nombre: asistir a encuentros, tabernas y conciertos para establecer relaciones y conocer gente; viajar a Cali, Barranquilla, Bogotá y Pasto para traer artículos de salsa –ya que son ciudades que, según él, le llevan años de ventaja a Medellín–; pagar en Latina Stereo para que pasen publicidad de sus dos locales; y establecer contactos Nueva York para traer objetos exportados desde Cuba y Puerto Rico.

### **1.3.3. Alberto Herrera, La Fuerza de la 80 – “The force of the 80”:**

Hemos visto hasta este punto dos comunidades de sentido muy diferentes en sus significaciones, lógicas, cotidianidades y corporeidades; y hemos visto cómo a partir éstas se han podido desplegar relaciones y acciones eficaces dentro del mismo contexto urbano - Medellín- y la misma estructura de plausibilidad –la salsa. Cuando digo eficaces me refiero a que estos dos personajes han podido encarar la ciudad, nombrarla y nombrarse a sí

mismos dentro de ella a través de un sistema de relaciones y de acciones. Ahora quiero introducir una tercera comunidad de sentido con el fin de poner en evidencia un aspecto que no han tenido las otras dos; esto es: la ruptura y su consecuente (re)construcción desde otros márgenes significativos que difieren en forma pero no en estructura.

Alberto Herrera es conocido en Medellín por ser el creador de una de las tabernas más míticas de salsa dentro de la ciudad: La Fuerza; si uno conoce a una persona que se considere salsera y tiene más de 28 años, de seguro tiene algo para contar sobre La Fuerza. De hecho, yo hago parte de la última generación que pisó esta taberna antes de su desaparición. Herrera es una persona con aproximadamente 65 años; vive en La Milagrosa en la casa donde ha pasado su infancia y adolescencia. La residencia es de tres pisos, él vive en el tercero. Allí tiene la sala convertida en un cuarto de música: grandes estantes llenos de long play –unos 3 mil aproximadamente–, cds, videos y todo lo que tenga que ver con su gran pasión: la salsa; y un cuarto contiguo es el que hace las veces de sala. Pero eso a él no le importa; primero es la música, ya después viene lo demás. No le gusta que nadie entre a su casa, y menos “fanfarrones” como él los llama; yo soy una de las personas “afortunadas” que conoció su gran estantería, su gran tesoro. Es licenciado de la Normal Superior de Varones; sin embargo, nunca ejerció su profesión porque, según él, “le ganó la salsa”. Actualmente, es quien programa la música en su salsoteca y viejoteca Bururú-Barará.

Alberto Herrera comenzó a escuchar y coleccionar salsa cuando contaba con apenas 8 años; tuvo la fortuna de estudiar la primaria en el barrio Guayaquil donde vendían música y donde se podía escuchar a la Sonora Matancera:

Yo estudiaba en Guayaquil; y en Guayaquil era donde vendían la música. En todo Bolívar vendían música ahí en todas las aceras. Y como yo estudiaba la primaria, hice tercero, cuarto y quinto de primaria; entonces, con la plata que me daba mi papá de las ligas, la guardaba y compraba discos (...) Nadie me dijo a mi nada. Ni que la Sonora era buena, el Conde... yo pasaba por Palacé, escuchaba, y se pegó. (Entrevista febrero 2016)

Esta experiencia en el barrio Guayaquil y, especialmente, en la calle Palacé, comenzó a gestar un referente significativo para Alberto, tanto así que mientras caminaba por estas calles y veía los grandes negocios de salsa pensó en tener el suyo propio algún día; pero para eso, y según relata en la entrevista que me concedió, tenía que esperar. Al preguntarle el porqué de montar una taberna de salsa responde:

A mí me ofrecieron negocios en Palacé cuando era muy jovencito; y yo tan joven, dije: “no me puedo tirar a manejar un negocio sin tener experiencia, yo tengo que aprender...”. Entonces, ahí me puse a poner música como desde los 13 años. En El Diferente fue en el primer negocio que puse salsa; quedaba enseguida del Arísti y de Carruseles (...) [Después] ya tenía buena música, tenía 300 o 400 discos... y equipitos; sin embargo, yo decía: “esperemos, esperemos...”. En ese momento, me vinieron a tocar la puerta una señora que tenía un local en Campo Valdés, que el hijo no fue capaz con el local; entonces, me tocó y me dijo que le cogiera el negocio. Era en la 49 con la 80. Y yo me fui con mis disquitos y un equipito que tenía; muy bueno que sonaba.

Marilly Rendón: ¿y cómo le puso a ese negocio?

Alberto Herrera: La Fuerza de la 80, porque estaba en la 80. ¿Se acuerda del disco de Bobby Rodríguez donde está Hipocresía que se llama “La Fuerza de los 80, The force of the 80” de Bobby Rodríguez? Y como quedaba en la 80 dije: “pongámoslo La Fuerza”; y pegó. Estaba en la 80 que es una principal, como hablar de una 45 en Manrique, una 49 en Campo Valdés. Eso fue bonito... [pero] era más feo, chiquito; qué lucha. Yo también trabajaba, vendía y cobraba libros. Allá me bañaba, me tiraba con una coca agua donde orinaban todas las personas... (risas). No había baño, me tocaba bañarme ahí. Y después los hongos... (risas). (Entrevista febrero 2016)

Después de este primer negocio en Campo Valdés vinieron otros tres: al lado de la Lavandería Real, donde duró 6 años; en Palacé y en la calle Colombia, donde duró 12 años cada uno. Finalmente, La Fuerza de la calle Colombia fue vendida –y no fueron capaz con ella–; y La Fuerza de Palacé fue acabada paulatinamente por los hostigamientos de la policía. Yo alcancé a conocer La Fuerza de la calle Colombia; era un local enorme adornado con cuadros enormes de los artistas más representativos de la salsa. Entrar allá significaba penetrar en una especie de templo adornado con sus deidades en la pared y un suntuoso sonido emanado de grandes parlantes. Por mi condición de menor de edad, solo pude ir a la calle Colombia acompañada de un tío; cuando quise conocer La Fuerza de Palacé, que según Alberto y opinión de la gente era el doble de grande, ya la habían cerrado.

La comunidad de sentido gestada desde esta experiencia musical trascendió el espacio y el tiempo; hoy por hoy, después de una década de haberse cerrado, La Fuerza aún hace parte del imaginario de los salseros de Medellín. Fue tanta su trascendencia y tal la cohesión que generó como comunidad de sentido, como institución, que en su tiempo –y aún hoy en día– fue denominada “Patrimonio Paisa”. Desde esta comunidad de sentido no solo Alberto, sino todos los que hicieron parte de ella<sup>14</sup>, desplegaron relaciones y acciones con las cuales se pudo encarar una ciudad en transición –a partir de la llegada del Metro de Medellín se cambiaron muchos imaginarios sobre la movilidad urbana–; y hostil: a finales de los 80 y principios de los 90, la policía hostigó los establecimientos en busca de delincuentes, armas, drogas, etc. Asimismo, cada uno de ellos encontró un lugar y una

---

<sup>14</sup> De esta comunidad de sentido hicieron parte muchos meseros, muchos Discjockey, muchos trabajadores (administradores, porteros) y muchos clientes.

ubicación desde donde pudieron nombrar la ciudad y nombrarse a sí mismos; es decir, cada uno erigió un sentido de pertenencia a partir del cual se pudo lograr esa simetría entre la realidad objetiva y la realidad subjetiva de la que hablan Luckmann y Berger. De La Fuerza ubicada por los lados de la Lavandería Real, cuenta Alberto:

Ahí fueron 6 años. Hasta que dije yo, este sitio se está acabando. No lo acabé yo, lo acabó la policía... llegaban y se llevaban la gente; entonces, la zona se puso muy pesada. Y dije: “no, esto no me da...”. Me fui para otra parte, también muy durita... al frente de los travestis. Allá sí me dio miedo. He sentido miedo dos veces: el primer día en Campo Valdés, y ahí en Palacé... un negocio de 55 mesas. Yo temblaba... tanto que lo dividí; bueno traté de dividirlo, pero la gente cogía para allá. Un negocio con tres bombillos de estos blancos; el único negocio con bombillos blancos, y eso era lleno. Todo el mundo se miraba, todos se conocían. (Entrevista febrero 2016)

De las relaciones y acciones desplegadas desde esta comunidad de sentido están las múltiples reuniones del Club Amigos de la Salsa de Latina Stereo que en La Fuerza encontraron una especie de institucionalidad; allí muchas personas que solo se conocían por la voz emanada de las ondas hertzianas de esta emisora se vieron las caras por primera vez. Por otro lado, en La Fuerza se dieron a conocer personas con talentos para el baile y el canto: fue el caso de Chechosalsa; de Chochosalsa, que imita a Daniel Santos; de Admir Ochoa, que imita a Héctor Lavoe; y de Henry Narváez, que canta boleros. Se presentaron artistas muy conocidos dentro del género: Henry Fiol, Alfredo de la Fe y los Hermanos Lebrón. Y se gestaron, por primera vez dentro de la ciudad, los encuentros de coleccionistas; encuentros que van a prolongarse hasta estos días –en esa época, principio del nuevo milenio, se denominaban encuentros de Discjockey.



Alberto Herrera, sus meseros y sus DJs no solo encararon y nombraron la ciudad desde esta experiencia musical; cada uno de ellos volcó esta comunidad de sentido a sus cotidianidades y experimentaron un sentimiento de grupo que les regaló un lugar, un nombre. Por ello, a partir de los referentes simbólicos estructurados desde la significación construida allí, mantuvieron una cohesión muy fuerte que aún hoy se mantiene. En efecto, en mi experiencia como DJ de El Jibarito, pude evidenciar cómo muchos de los trabajadores de La Fuerza (Escalera –el portero–, Jairo Pava –el DJ–, Alejandra y Edgar –meseros– y Danilo –el administrador–), al encontrarse, evocaban su experiencia musical y los significados que aún conservan en sus imaginarios sobre aquella época. Al preguntarle a Alejandra por esos encuentros responde: “me transportaba inmediatamente a La Fuerza y olvidaba que me encontraba en otro lugar”; su cara se torna nostálgica y se puede entrever una que otra lágrima. Alejandra conoció la efervescencia de la ciudad trabajando en La Fuerza, y desde el sistema de relaciones y acciones que le proporcionó dicha comunidad de sentido, pudo encarar este contexto urbano y darse ella misma un lugar cuando contaba con tan solo 16 años; asimismo, John Jairo Cadavid –Jairo Pava–, uno de los DJ de salsa más reconocidos en la ciudad, gracias a esta comunidad de sentido revistió su corporeidad con la cual fue –y es– identificado por un gran número de personas. Tanto Alejandra como Jairo Pava anhelan que regrese la época de La Fuerza.

El cierre de La Fuerza marcó la ruptura de una comunidad de sentido que había sentado unas bases muy profundas en el imaginario de mucha gente de la ciudad –ya que no solo de los trabajadores. No es gratuito que Alberto, al referirse a ella, dibuje algunas lágrimas en sus ojos; y que Alejandra quiera, por todos los medios, que La Fuerza vuelva a existir (cuando decidió montar El Jibarito quería ponerle por nombre La Fuerza, desistió

después de que mucha gente le dijo que no “reviviera ese muerto”). El presente de Alberto Herrera, hoy en día, se llama Bururú-Barará –ubicado en la calle San Juan–; no ha tenido la trascendencia que tuvo La Fuerza, pero a partir de allí ha tratado de (re)construir nuevamente esa comunidad de sentido que se fragmentó hace ya más de una década. No obstante, y a pesar de que según Alberto la estructura es la misma, las personas del común piensan que Bururú es otro cuento. En mi primera visita a Bururú-Barará, acompañada por Alejandra Jiménez, me di cuenta que tenía casi los mismos cuadros que vi en La Fuerza; Alejandra le sugirió a Alberto que por qué no le cambiaba el nombre a Bururú por La Fuerza, Alberto respondió: “La Fuerza es pasado, ahora estamos en el presente”.

A la luz de los planteamientos de Luckmann y Berger, esta ruptura puede verse como una asimetría entre realidad objetiva y realidad subjetiva: la aprehensión subjetivamente significativa hecha de esta comunidad de sentido queda sin sustento; ya no hay una realidad objetiva firme que soporte las realidades subjetivas forjadas desde esta institución. Alberto Herrera encontró en su otra taberna un cierto “alivio” para esta asimetría, aunque aún siga dibujando lágrimas al recordar a La Fuerza; Alejandra aún tiene la esperanza de que La Fuerza regrese, y por eso su insistencia en nombrar al Jibarito y a Bururú-Barará como tal. Los demás miembros de esta comunidad de sentido están inmersos en el anonimato de la ciudad, desde allí no tienen el reconocimiento y la auto-identificación que tenían cuando La Fuerza estaba presente: la firmeza que había en sus conciencias, al menos en lo que respecta a esta estructura de plausibilidad llamada salsa, ha desaparecido. No obstante, han ido asumiendo otras realidades subjetivas; es decir, han ido aprehendiendo esta estructura de plausibilidad desde otros márgenes, desde otras

instituciones: han encarnado otros roles dentro de estas comunidades de sentido que dialogan constantemente.

Volviendo a la pregunta de los dos personajes anteriores sobre lo que consideran que es la salsa, la respuesta de Alberto, con lágrimas en los ojos, fue: “la salsa es mi gente...”. Y resalto algo importante: Alberto es igual de conocedor a Javier Jaramillo al juzgar por las lecturas que ha realizado y el trabajo investigativo que lleva a cabo diariamente para clasificar sus más de 3 mil long plays –le dedica 18 horas a la música. Entonces, como establecí en el apartado anterior, no se trata de cuál es la respuesta más acertada y por ende la más legítima a partir de los márgenes que clasifican el gusto como culto; se trata de un universo experiencial que ha configurado diversos significados en torno a lo que es escuchar, vivir y aprehender la salsa como estructura de plausibilidad que permite, desde la instauración de diferentes instituciones, desplegar acciones y relaciones con las cuales encontrar ese lugar de pertenencia desde donde poder nombrar y nombrarse.

En consecuencia, por un lado, se encara la ciudad a la vez que se propone desde márgenes muy distintos a los establecidos por las lógicas urbanas normativizadas; y por otro lado, y a partir del sistema de relaciones y de acciones desplegadas desde la comunidad de sentido, se obtiene un lugar desde donde se generan auto-denominaciones que destruyen el anonimato generalizado de la vida urbana. Finalmente, se va produciendo y reproduciendo una realidad objetiva que, gracias a estas instituciones o comunidades de sentido –con todo lo que implican en cuanto a tipificaciones y rutinas–, va dándole cada vez más cuerpo simbólico a esta estructura de plausibilidad que llamamos salsa.

Los tres personajes hacen frente a un mismo contexto urbano, a un mismo proceso social y a un mismo estímulo sonoro desde tres comunidades de sentido diversas que no se contraponen sino que, por el contrario, se han encontrado y dialogado. En el último encuentro de coleccionistas al que asistí en el año 2015, llevado a cabo precisamente en Bururú-Barará, se encontraron dichas comunidades de sentido: Chechosalsa hizo su show de baile, Javier Jaramillo rifó algunos artículos de los que vende en su discoteca, y a Alberto Herrera le hicieron un reconocimiento público por su labor en la ciudad de Medellín a lo largo de estas tres décadas.

#### **1.4. Conclusiones:**

La música es un estímulo sonoro que genera en las personas, desde el momento mismo de la percepción, actitudes experienciales y sedimentaciones significacionales con los cuales van configurando estados emocionales y corporeidades que se vinculan directamente con la capacidad humana para generar comunidad y producir realidad; en consecuencia, se erigen múltiples referentes simbólicos que cohesionan comunidades de sentido o instituciones desarrolladas desde un abanico amplio de tipificaciones y rutinas establecidas en, y por, tales experiencias y sedimentaciones. Estas comunidades de sentido brindan la posibilidad de hacer frente a procesos sociales insertados en las grandes urbes.

Partiendo de este punto, es posible analizar la música en la ciudad desde estos referentes con el fin de hallar diversidad de experiencias musicales que conducen a formas de comunidad muy diversas desde las cuales se despliegan sistemas de relaciones y acciones con los cuales se encara la ciudad, se la nombra y se interactúa con otras

subjetividades –erigidas desde la unión de la mente (percepción) y el cuerpo (corporeidad) – a partir de un lugar propio; subjetividades que al mismo tiempo establecen un diálogo con el cual se enriquecen los marcos simbólicos que cohesionan internamente tales comunidades. Comunidades que coexisten en el espacio y dan cuerpo a una estructura de plausibilidad que configura un subuniverso llamado salsa; así las cosas, se admite una realidad objetiva auto-evidente desde la que se van a configurar múltiples realidades subjetivas a medida que es aprehendida.

Son comunidades que se vuelcan a las cotidianidades y permiten un despliegue de relaciones y de acciones con las cuales se nombra y encara la ciudad, y se genera una auto-denominación que da cuenta de la pertenencia a un grupo; por tanto, las he denominado comunidades de sentido. El contexto urbano se constituye así en un crisol dentro del cual confluyen múltiples comunidades de sentido edificadas desde un mismo estímulo sonoro; dialogan, se encuentran, se oponen, se complementan. Finalmente, se irgue sobre este crisol una estructura de plausibilidad que cobija los diversos mundos pragmáticos.

Medellín y la salsa son los dos escenarios que tomé para dar cuenta de esta multiplicidad de comunidades de sentido que, desde estos dos referentes comunes, han sido configuradas desde emocionalidades, corporeidades, cotidianidades, habituaciones y rutinas muy diversas. Son comunidades de sentido con las cuales es posible poner en evidencia la riqueza de insertar la música en procesos constituyentes de la cultura y la vida en ciudad: experimentar la música a la vez que se encara la ciudad para sobrevivir y dialogar con ella, es poder representar, proponer y lograr un lugar de auto-definición para nombrar y nombrarse.

## **2. SALSA E IDENTIDAD:**

### **EL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN EN LA FORJACIÓN DE IMAGINARIOS**

#### **Resumen:**

En el capítulo anterior esboqué algunos planteamientos que conforman un universo teórico que da cuenta de la relación que puede establecerse entre música, cultura y ciudad; asimismo, traté de esbozar la conexión entre música, mente y cuerpo, en un afán por construir un marco teórico que diera sustento a mi propuesta. Apoyada en este marco teórico, construí mi propio argumento en torno a lo que definí como comunidades de sentido.

Dado lo anterior, este capítulo pretende desglosar este concepto a partir de dos puntos: primero, los aportes teóricos que se han hecho en torno a las identidades musicales, sus formaciones e implicaciones. Y segundo, las propuestas de diversos autores, tanto en el contexto local como en otros contextos, que generan debates alternos a las ya muy difundidas generalidades, crónicas y anécdotas que han predominado en la literatura sobre la salsa; tales propuestas voy a instaurarlas como cuerpo empírico para aterrizar los conceptos que voy a desarrollar en torno a los abanicos significantes de la música y las múltiples interpelaciones formadas en consecuencia.

#### **2.1. La música y su abanico signficante: interpelaciones, tendencias y roles:**

Para adentrarme en este acápite primero voy a retomar la propuesta metodológica de

Eduardo Restrepo (2007) con el fin de hilvanar algunos conceptos claves que me permitirán ir desglosando los planteamientos que giran en torno a la música, el abanico significativo y la identidad. Miremos. El antropólogo configura una sugerencia metodológica para estudiar las identidades a partir del esbozo de doce planteamientos teóricos con los cuales ilustra el panorama que se encuentra detrás de los estudios sobre identidad.

De los doce planteamientos que esboza, voy a retomar uno que se adecúa, por un lado, a lo que desarrollo con mi experiencia en campo; y por otro lado, a lo que plantean los teóricos en torno a la relación entre música e identidad. A saber: las identidades constituidas discursivamente –aunque no sean solo discurso– al igual que otros ámbitos como la experiencia, las prácticas, las relaciones y los procesos de subjetivación; en otras palabras, son procesos producidos, disputados y transformados en las formaciones discursivas. Esta dimensión discursiva establece las condiciones de posibilidad de percepciones y pensamientos; por su parte, las formaciones discursivas son reales –práctica que constituye cualquier acción y relación–, y con efectos sobre los cuerpos, los espacios, los objetos y sujetos (Restrepo, 2007, p.4).

Teniendo esto en mente, quiero volcar la mirada a la relación existente entre música e identidad; relación que se consolida, precisamente, en la encarnación de roles y la formulación de narraciones identitarias –discursos, para ponerlo en los términos de Restrepo. Mirémoslo en extenso. Según Ruth Finnegan (2001[2003], 2002), la música ha sido considerada únicamente dentro del campo de la musicología a partir de sus estructuras musicales y compositores; y cuando hay un acercamiento desde las humanidades, particularmente desde la antropología, éste ha sido superficial ya que se ha considerado

netamente como un aspecto folclórico o de tradición cultural cuando no como un elemento marginal y secundario dentro de los grandes patrones de la cultura (economía, política, religión y parentesco).

En otras palabras, y según los argumentos de John Blacking citados por Finnegan (2002), la música ha sido considerada como mera parte de la superestructura de la vida social sin considerar las posibilidades de producción que se encuentran imbricadas en las diversas formas de apropiación que trae consigo: música como modalidad primaria a partir de la cual los individuos actúan, se expresan y crean sociabilidad (p.13)<sup>15</sup>. En efecto, el autor británico indica en su análisis cultural de la música que los aspectos de la cultura son expresados de manera abstracta a través de los estilos musicales; es decir, la música se instaure como una expresión de realidades culturales. Esto es así por la emocionalidad que encierra toda práctica estética; emocionalidad que conduce a anclar en la memoria y en la cotidianidad experiencias (códigos) culturales asociados a –en este caso– una práctica musical (Blacking, 1967[2001]).

En este sentido, Finnegan (2001[2003]) propone una metodología en la cual incluye la música como elemento fundamental –e incluso fundante– de la vida urbana; de ahí su pertinencia para mi planteamiento. Su metodología consiste en integrar a la audiencia en la producción musical; es decir, de qué forma la audiencia participa en la música ya que sin

---

<sup>15</sup> Otro tanto, a este respecto, lo introduce Mauricio Pardo Rojas (2009): "a menudo los estudios sobre música pasan por alto sus aspectos cotidianos, la red de prácticas asociadas a ella, la vida diaria de los músicos, el oficio, los profesionales y los aficionados" (p.47).



audiencia no es posible hablar de música<sup>16</sup>. La audiencia no es una entidad pasiva que “consume”; por el contrario, la audiencia está compuesta por sujetos activos que establecen negociaciones a partir de una emocionalidad (ver el esquema #1 del capítulo anterior) que permite la encarnación de diversos roles creativos –formas en que la gente participa en la música–: las personas pueden escuchar música de maneras muy diversas, lo cual induce a pensar en múltiples experiencias de la actividad musical; es decir, existen muchas formas diferentes de ser audiencia<sup>17</sup> (p.4). De este modo, los estudios sobre música trascienden las estructuras musicales y se instauran en un ámbito distinto que tiene que ver más con las condiciones culturales y propositivas de los oyentes que se asumen a partir de un nuevo rol: de ser meros consumidores pasivos pasan a ser agentes activos que, desde sus experiencias emocionales, ayudan a estructurar lo que yo llamo el abanico significativo<sup>18</sup> que trae implícito todo género musical. Es así como las actividades musicales comienzan a jugar un papel significativo dentro de la sociedad circundante; papel que conduce, por esta naturaleza, a proponer la ciudad en la medida en que es nombrada y encarada.

---

<sup>16</sup> “¿Puede la música existir sin alguien que la escuche?”, Obelkevitch citado por Finnegan (2001[2003], p.3).

<sup>17</sup> De la mano de los planteamientos de Finnegan están los planteamientos de Simón Frith (1996[2003]) cuando sugiere que el sentido de la música no se localiza al interior de los materiales, sino a través de los discursos contradictorios a partir de los cuales la gente le da sentido. Extiende una homología entre discursos contradictorios (Frith) y roles (Finnegan).

<sup>18</sup> Es importante resaltar que este concepto no lo tomo de ningún planteamiento particular. Lo formulo como mecanismo analítico para pensar las múltiples significaciones que subyacen a un género musical particular.

Llegada a este punto, rescato dos aspectos básicos: los sujetos como agentes activos en la formulación de opciones de ciudad a partir de las diversas tendencias<sup>19</sup> que estructuran desde el abanico significativo que la música trae implícito –abanico que se va nutriendo, en una dinámica dialéctica, por estas mismas tendencias–; y la emocionalidad como parte inherente a estas tendencias. Estos dos conceptos se integran en lo que yo denominé, en el capítulo anterior, como comunidades de sentido. Recordemos que las comunidades de sentido se erigen a partir de ciertas rutinas y habituaciones (posibles desde las tendencias y el abanico significativo que la música posibilita) con las cuales se va desarrollando un referente simbólico que permite una cohesión interna –en la definición del capítulo anterior, el referente simbólico lo propongo como producto de la significación sedimentada que viabiliza la experiencia musical–; tal referente simbólico es reinventado y ampliado por el diálogo intersubjetivo que despliegan los miembros cuando comienzan a encarnar los roles que vienen implícitos en la formación de la comunidad. Una vez configuradas estas comunidades se vuelcan a la cotidianidad de los individuos desde donde les proveen, por un lado, sentimientos de pertenencia a un grupo; y por otro lado, un sistema de relaciones y de acciones con el cual encaran y nombran la ciudad. Este proceso permite que el individuo se dé, a sí mismo, un nombre, un lugar y una auto-denominación; elementos que posibilitan, por su misma naturaleza, fisurar el anonimato propio de la vida urbana.

---

<sup>19</sup> Lo llamo tendencias para diferenciar esta primera experiencia de los roles propiamente dichos. Una tendencia puede ser cualquier experiencia que cuando entra a formular, en un juego múltiple, diversas habituaciones, va transmutándose en rol. Como lo veremos en el siguiente capítulo, no todas las tendencias devienen en roles ni comunidades de sentido.

Ahora bien, surge la pregunta: ¿cuál es la génesis de estas tendencias?, ¿qué es lo que hace que un individuo vuelque a su cotidianidad una comunidad de sentido? Es importante resolver este interrogante puesto que la incorporación de una comunidad de sentido a la vida cotidiana abona el terreno para un sinnúmero de negociaciones que conducen a ver en la efervescencia citadina un contexto relacional donde diversas comunidades dialogan y se expanden espacialmente generando opciones de ciudad<sup>20</sup>. Para resolver el interrogante, me remito a la apuesta teórica de Pablo Vila (1996, 2001) en torno a las identidades narrativas, las interpelaciones y las articulaciones; y la apuesta teórica de Rubén López Cano (2007, 2011) en torno a los procesos de significación que conlleva la música como signo. Voy a desglosar a cada autor por separado.

Empecemos con Pablo Vila. Según el autor, la escuela subculturalista inglesa implementó un marco teórico dentro del cual concibió la música como el reflejo de un tipo particular de sociedad o grupo: determinados gustos musicales se adscribieron a clases sociales y subculturas bien delineadas; es decir, estilos musicales específicos pertenecían, según estas consideraciones, a actores sociales específicos. Pienso que la poca atención prestada al fenómeno musical en disciplinas como la antropología se debe, precisamente, a esta especie de “reduccionismo esencialista”. Pablo Vila (2001) lo denomina “homología estructural”<sup>21</sup>; e identifica como parte del problema a la tradición geertziana: la identidad

---

<sup>20</sup> El último capítulo se dedicará a plantear y describir estos espacios en la salsa dentro de una ciudad como Medellín.

<sup>21</sup> Para Vila (2001), la música es un estilo cultural (un artefacto cultural) y como tal implica una construcción social que, de llevarse a cabo el reduccionismo esencialista, no podría establecerse a partir de negociaciones de sentido; entendiendo por negociación la apuesta de varias formulaciones de sentido dentro de un escenario común.

grupal es fija y unívoca, el “otro” es un actor único y homogéneo. Traigo a colación esta homología promovida por la escuela subculturalista porque, en la deconstrucción de sus supuestos teóricos, se puede complejizar la mirada unidireccional que hace de la salsa una generalización dentro de la cual se pierden los múltiples matices que pueden hallarse en su estudio<sup>22</sup>; en efecto, varios de los textos que he leído –voy a detallarlos más adelante– encuadran su argumentación en torno a la salsa como el reflejo de la vida cotidiana de los barrios marginales.

Pablo Vila (2001) introduce una apuesta teórica para superar y complejizar tal homología; a saber: el concepto de interpelación. La música ofrece *diversos elementos* – diversos códigos musicales– que la gente usa de manera diferencial para la construcción de sus identidades sociales; es decir, la música *llama* (interpela) de formas diversas a los diferentes actores sociales. Este *llamado diferencial* es posible porque, según Vila, dentro de una persona (un actor social) operan múltiples sujetos con múltiples identidades reales o imaginarias<sup>23</sup> que son siempre contradictorias. En este sentido, la música se preocupa no ya por reflejar la realidad social sino por *ofrecer diversas maneras* con las cuales la gente pueda valorizar las identidades que poseen: la música se instaura así como una herramienta

---

<sup>22</sup> Ramón Pelinski (1998[2000]) también introduce una crítica sobre la cuestión de la homología estructural: determina que la relación esencialista entre música y sociedad no permite a los agentes negociar el sentido de las prácticas musicales; esta homología responde más es más un impulso estructuralista que pretender “ver reproducidas en el medio musical diversos rasgos de la estructura social” (p.164-166).

<sup>23</sup> Las múltiples identidades son *narradas* por los actores en una secuencia que incluye pasado, presente y futuro; un sujeto no es uno, sino varios: varias son las identidades que asume a lo largo de la historia que cuenta para dar sentido a su vida y validarse como actor social ante los otros; no existe una imaginaria identidad unitaria. Estas consideraciones son las que permiten concebir a actores sociales muy diversos interpelados por un mismo tipo de música (Vila, 2001). Eduardo Restrepo (2007) también establece, en uno de los planteamientos que esboza, que las identidades son múltiples y constituyen amalgamas concretas; es decir, dentro de un mismo individuo se dan articulaciones, tensiones, contradicciones y antagonismos (p.3).

cultural dentro de la construcción de sentido en la medida en que produce y manipula la subjetividad. Algo similar plantea Simón Frith (1996[2003]) cuando afirma que la música no refleja las creencias de la gente sino que las articula en sus representaciones y actuaciones; es, según el mismo autor, una actividad cultural donde se construye el *ethos* de un grupo: la práctica estética se transforma en una práctica ética (en el capítulo anterior doy una ampliación de esta consideración).

Si volvemos atrás a lo que planteo con comunidades de sentido, éste parece ser el caso: un fenómeno musical particular ofrece un abanico significativo –constituido por diversos códigos– desde el cual se hace posible asumir una tendencia; dicha tendencia, a la par que va nutriendo el abanico significativo –esto es, lo va llenando de más códigos–, inicia un camino desde el cual se implementan rutinas y habituaciones que conducen a la estructuración de una comunidad de sentido. Una vez consolidadas, estas comunidades van volcándose a la cotidianidad de los individuos en un proceso donde la tendencia inicial se transmuta en rol; de esta manera, la comunidad de sentido se corporeiza. Este procedimiento conduce a la formación de una identidad social con la cual el individuo rompe el anonimato propio de la vida urbana; tal identidad es la que le permite desplegar el sistema de relaciones y acciones que viene implícito en la formación de la comunidad de sentido, y con el cual comienza a encarar la ciudad a medida que la nombra y se nombra a sí mismo.

Dentro de estos planteamientos, entonces, surge otro interrogante: ¿qué es lo que hace que dicho código musical particular ofrecido desde el abanico significativo de un género musical sea útil para el individuo a tal punto de volcar a su cotidianidad una

comunidad de sentido ya configurada o, en caso de que no esté configurada, asumir una tendencia que puede desplegar rutinas y habituaciones que conduzcan a su configuración? La respuesta a este interrogante la proporciona lo que Pablo Vila (2001) denomina como “alianza”: las alianzas que establecen los individuos, en el nivel de sus diversas identidades, con el código que ofrece el abanico significativo del fenómeno musical. En otras palabras, y siguiendo al autor, la oferta diferencial –o interpelación– que promueve un género musical se instaura como *experiencia real* de las identidades narrativizadas<sup>24</sup>. En consecuencia, el lenguaje, la gestualidad, el significado corporal, el deseo, etc. se condensan para encarnar un rol –en caso de que ya haya una comunidad de sentido estructurada–; o asumir una tendencia –en caso de que el rol no esté delimitado aún y apenas se estén desplegando algunas habituaciones que, desde estas ofertas particulares, conduzcan a la cristalización de una comunidad de sentido. La alianza es, en este sentido, el resultado de un criterio evaluativo o de una distinción cualitativa de lo que una práctica musical ofrece.

Entonces, el código musical que se ofrece desde el abanico significativo que trae consigo un fenómeno musical, se articula a una identidad narrativizada cuando los escuchas sienten que éste se ajusta a la trama argumental que organiza sus diversas narrativas de

---

<sup>24</sup> No es de ahondar en este espacio la génesis del concepto “identidad narrativizada”; no obstante, quiero apuntar algo que es importante tener en mente para comprender los conceptos que se desglosan a partir de este planteamiento. Recordemos que ya Eduardo Restrepo (2007) nos había introducido a un margen teórico donde la identidad puede estudiarse partiendo de que es una construcción discursiva; en este sentido, no es arriesgado asumir la metáfora que establece Pablo Vila entre identidad y narración. Para Vila (2001) las identidades son narraciones que contienen episodios o tramas concatenados e integrados significativamente a partir de un proceso de articulación argumental que ordena, de manera coherente, pasado, presente y futuro. En esta articulación argumental el sujeto selecciona episodios que considera pertinentes para su narración; esta selección es lo que denomina distinción cualitativa. Simón Frith (1996[2003]) también introduce una noción al respecto: la identidad como un drama narrativo; la identidad personal no es más que la realización de un narrador.

identidad. Es decir, la interpelación es seleccionada e integrada a la cotidianidad porque se ajusta, dentro de un proceso de evaluación –negociación entre narrativas e interpelaciones–, a la narrativa identitaria que el actor social ha venido construyendo a lo largo de su vida; se ajusta porque es útil para el discurso sobre lo que soy.

Ahora bien, estoy de acuerdo con la crítica que establece Ramón Pelinski (1998[2000]) en torno a que estas construcciones identitarias, así planteadas, aluden a lo logocéntrico dejando por fuera un proceso prelógico: la corporeidad; según el autor argentino, el sujeto reconoce y responde a una interpelación pero no desde lo logocéntrico (lo narrativo y/o argumental) sino desde lo corporal, ya que un sonido no existe sino en la medida en que es percibido. En este sentido, el agente acepta la interpelación cuando la materializa en la práctica cotidiana; es decir, cuando la materializa corporalmente en epifanías musicales suficientemente significativas que luego orienta hacia la trama o narrativa identitaria (p.173-175). Aunque he apelado a los argumentos de Pablo Vila para explicar las ofertas musicales y las alianzas que se establecen entre éstas y las diversas identidades que un individuo posee, en el capítulo anterior ya había introducido la noción de la emocionalidad y posterior corporeidad que se genera en el momento mismo de la percepción; incluso, cuando asumo la experiencia real como detonador para encarnar roles dentro de una comunidad de sentido, o para forjar el terreno que conduzca a la producción y reproducción de rutinas y habituaciones, vengo asumiendo ya una posición que le da prioridad a la experiencia corporal como anterior a la formación discursiva. Es el cuerpo el lugar privilegiado desde donde se puede avistar, de primera mano, una experiencia como real.

Volquemos ahora la mirada a Rubén López Cano (2011), y los planteamientos que desarrolla en torno a la descripción de los *procesos* que conducen a que la música genere significaciones particulares. Para la semiótica un signo es algo, tangible o intangible, que evoca cosas que no están ante nuestra percepción pero están vinculadas directamente con ese algo que las convoca. En este sentido, y retomando los planteamientos que vengo formulando, la interpelación u oferta del código musical particular cuando es asumida o aceptada por el actor social implica que existe un *proceso de significación* que soporta dicha aceptación o selección. Tal proceso de significación (que es lo que estudia la semiótica de la música<sup>25</sup>) no es más que la experiencia real (o la distinción cualitativa); es decir, cuando se asume un código musical como útil para el discurso sobre lo que soy es porque la experiencia real, en donde se ha establecido la alianza entre ese código y las múltiples identidades, es completamente significativa.

Ahora bien, ¿cómo se dan estos procesos de significación?, ¿por qué se condensa como experiencia real la oferta particular? La semiótica de la música planteada por López Cano (2011) genera, a mi parecer, un marco teórico útil para explicarlos: el signo interpretante y las múltiples formas de semiosis que se generan a partir de éste. Me explico. Cada signo (o el código musical ofrecido desde el abanico significante en nuestro caso), se expande y explica a partir de otro signo, y este último hace lo mismo. Así se genera una red signica a partir de la cual un signo adquiere significados; es decir, a partir de una red signica emerge el sentido particular que se le da a un signo (al código musical en este caso).

---

<sup>25</sup> La música como signo detona un sinnúmero de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas, valoraciones, sentimientos; entender el *proceso* mediante el cual se genera este universo de significaciones es el campo de estudio de la semiótica de la música (López Cano, 2011).



Ese es el proceso a partir del cual el código musical, ofrecido desde el abanico significativo, adquiere significación; entonces, ya no solo se incluye la apuesta teórica de Pablo Vila en torno a que hay múltiples ofertas que son aceptadas de manera diferencial por actores sociales, sino que existe una red sígnica, una semiosis, que se instaura en la base de la distinción cualitativa. Las redes sígnicas son múltiples y muy complejas, por ello las experiencias reales o las distinciones cualitativas son diversas<sup>26</sup>; ello explica la disposición que tiene un género musical (puede ser el tango, la salsa, el rock, etc.) de asumir diversas tendencias que pueden conducir a diversas comunidades de sentido. Ello no significa que cada proceso o red sígnica implique un acto consciente del sujeto; es solo un marco metodológico para desglosar el sentido que cada sujeto le imprime, desde su subjetividad y emotividad y a partir de múltiples factores de interacción, a un fenómeno (López Cano, 2011).

Aunque mi propósito no es ahondar sobre qué es y qué constituye la agencia del sujeto, sí quiero dejar algunas ideas muy generales a partir de las cuales pensar este concepto, porque es a partir de la agencia que los individuos edifican sus redes semióticas con las cuales evalúan las interpelaciones o códigos ofrecidos para, posteriormente, asumir tendencias o encarnan roles; dicho de otro modo, es la agencia la que conduce a que un individuo despliegue combinaciones semióticas para formular los procesos de significación que le permiten aceptar una oferta y rechazar otra. Desde la semiótica se viene

---

<sup>26</sup> Este concepto es muy similar a la idea de jerarquías planteada por López Cano; a saber: según el tipo de semiosis utilizada, se jerarquizan unos interpretantes sobre otros: se explora perceptivamente la superficie musical en busca de un tipo de información y en detrimento de otra (López Cano, 2011, p.24). El concepto de distinción cualitativa de Pablo Vila va en la misma dirección: se seleccionan unos elementos y se rechazan otros (Vila, 2001).

considerando al sujeto como individuo cognitivo-enactivo: por un lado, la cognición es, según López Cano, la articulación de una red que conlleva múltiples niveles de subredes sensorio-motrices desde donde emerge el mundo de la significación; y por otro lado, la enacción remite a la acción del organismo en el mundo. Entonces, a partir de la interacción-acción entre el organismo y su entorno brota un mundo que es significativo en sí mismo para el sujeto cognoscente; interacción-acción que está atravesada por múltiples variables que tienen que ver con aspectos de orden biológico, cultural, social, biográfico y psicológico de dicho sujeto (López Cano, 2007). Esto no se aleja de los planteamientos de Pablo Vila (2001), al contrario, él mismo indica que la narrativa es un esquema cognoscitivo ya que, a partir de ésta, el sujeto extiende nociones de sentido con las cuales comprende el mundo; la multiplicidad de identidades de las que habla no es sino la materialización de estructuras cognitivas contradictorias tan comunes dentro de las sociedades complejas.

Para este caso particular, el abanico significativo que trae implícito un género musical puede concebirse como entorno, y las diversas redes sónicas que se instauran en la base de la distinción cualitativa con la cual se selecciona o rechaza los códigos musicales ofrecidos, dependen de la interacción-acción que un individuo particular establece en ese contexto musical; dicha interacción-acción está atravesada, como vimos, por acotaciones culturales, económicas, subjetivas, biográficas, psicológicas y sociales –es decir, todo lo que estructura las narrativas identitarias. Estos planteamientos se justifican –y se amplían con– la posición de John Blacking (1973[2003]) cuando afirma que:

Lo que desmotiva a un hombre puede emocionar a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o grupo social en particular. (p.149)

Ahora bien, hay un concepto central en el planteamiento de López Cano (2011) que puedo adoptar para finalizar estas consideraciones; a saber: el concepto de *affordances*. En términos muy generales, los *affordances* implican todo aquello que el entorno (la música) ofrece; es decir, las significaciones funcionales que dicho entorno puede proveer. El autor ubica los *affordances* en el plano corporal; es decir, movimientos corporales generados a partir de la música, lo cual lo induce a pensar que la música es una prótesis expansiva de las posibilidades motoras. Para mí los *affordances* pueden compararse con el concepto de comunidades de sentido en la medida en que cada comunidad, al igual que cada *affordance*, conlleva una significación funcional (pero no únicamente en el plano del movimiento corporal) desplegada en el sistema de relaciones y de acciones que traen consigo –según establecí en el capítulo anterior. Traigo a colación esta propuesta de Rubén López Cano (2011) porque insta en el debate una pregunta pertinente a la hora de hablar de estudios en música: “¿todas las *affordances* que encuentra un oyente en una música son las mismas para todos los sujetos que escuchen la misma música?” (p.30). La pertinencia teórica de la pregunta es tal que deja abierta la posibilidad de concebir diversas comunidades de sentido dentro de una misma música, todas ellas con un significado funcional igual de relevante.

Antes de pasar al siguiente acápite quiero realizar una revisión de otro punto de vista. Se trata del análisis que establece Jaime Hormigos Ruíz (2012) con el cual busca definir los puntos de partida de una sociología de la música; según él,

El estudio sociológico de la música presenta una gran complejidad ya que cada forma de sociedad, cada cultura, cada grupo, cada individuo entiende o busca algo distinto en la música, lo que genera una gran diversidad de puntos de vista a la hora de enfocar el objeto de estudio sociológico. (p.77)

Según pude establecer, deja enunciadas algunas premisas que se instauran como hilo conductor de su búsqueda; son premisas que traigo a colación porque justifican de manera pragmática lo que llevo planteado hasta este momento: la música como instrumento de conocimiento que contribuye a la construcción social de la realidad. Las agrupé en cuatro proposiciones: la música recibe estímulos ambientales y crea nuevas relaciones entre los hombres; las canciones y las melodías implican ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan los sonidos con el tejido cultural; la música como experiencia colectiva aunque se escuche en solitario; y la experiencia musical como detonante que genera campos de actividad cultural en la medida en que la música desempeña un papel activo y social (Hormigos Ruíz, 2012, p.76).

Amparado en estos antecedentes, y después de realizar un examen de las propuestas de George Simmel, Max Weber y Theodor W. Adorno, deja en el tintero, por un lado, lo que considera deben ser las variables que atraviesen cualquier análisis sobre música: variables estructurales (clase social, género, etc.); variables relacionales (relaciones sociales y patrones de interacción); y variables culturales (valores, símbolos, etc.). Y por otro lado, la formulación que debe integrar los estudios en sociología de la música: cuáles son los grupos específicos que se reúnen en torno a una forma musical concreta (Hormigos Ruíz, 2012). Doy entrada así al siguiente acápite para tender un puente entre el cuerpo teórico que expuse y estas consideraciones metodológicas y pragmáticas.

## **2.2. La salsa y su abanico significativo: redefiniciones para nuevos acercamientos a este género urbano. El caso de Medellín:**

El Libro de la Salsa del venezolano César Miguel Rondón (1980[2004]) es el primer referente obligado para cualquier investigador que quiera tocar el tema de la salsa; de hecho, en varios de los textos que he recopilado para mi investigación, se cita y referencia a Rondón. El desarrollo de su tesis se basa, principalmente, en dejar planteados argumentos generales y contextuales con los cuales poder explicar la formación de este género musical, su trayectoria, sus formatos y letras, y las tendencias: las raíces del género, el lugar o lugares de procedencia, la importancia que reviste en los contextos marginales, los factores sociales que consolidaron su formación y posterior arraigo, y los factores comerciales que coadyuvaron a su nombre. Según lo que he expuesto hasta acá, mi propósito, enmarcado en la amalgama de negociaciones que eclosionan dentro del género, dista mucho de estos debates –que son muchos, muy amplios y muy extensos–; por tanto, no voy a realizar una recopilación ardua de estos trabajos, sino que me interesa únicamente dejar mencionado el trabajo de Rondón que se ha instaurado como pilar de todas estas argumentaciones.

Para mencionar solo un ejemplo, y saliéndome un poco de los contextos latinoamericanos que reproducen arduamente el debate iniciado por El Libro de la Salsa, retomo la tesis doctoral de Saúl Escalona –bien sea dicho de paso: expuesta en la Universidad de la Sorbona– la cual, para mi sorpresa, no se aleja mucho de estas tendencias. La hipótesis central de todo su planteamiento se basa en proponer las canciones de la salsa como un factor de cohesión social ya que proveen recursos para expresar la

cultura y mostrar lazos de identificación: las palabras, las frases y las expresiones reconstruyen la realidad cotidiana e incitan a la toma de conciencia (Escalona, 1997, p.53).

La resolución de su hipótesis la lleva a cabo desde un análisis sistemático de 200 canciones de salsa, y a partir de allí concluye, primero, que la salsa tiene una perspectiva ideológica porque describe la vida cotidiana; segundo, que la salsa se otorga a sí misma una misión: encontrar los lazos que unen unos individuos con otros y con su grupo social para erigirse luego como la expresión de sus aspiraciones y de su identidad; tercero, que las expresiones de la salsa divulgan una cierta manera de hablar y de comportarse; cuarto, que la salsa y sus representaciones forman parte de la historia del Caribe hispánico; y por último, que la salsa, por la capacidad que tiene para expresar las emociones de la comunidad latinoamericana, afirma la imposibilidad de convertirse en un fenómeno de moda (Escalona, 1997).

Analizar 200 canciones de salsa para concluir lo que ya había concluido César Miguel Rondón 17 años atrás denota, a mi modo de ver, una mirada parcializada y sesgada que no permite pensar la salsa en términos más amplios con los cuales se haga posible instaurar otro tipo de propuestas; propuestas que, por su misma naturaleza, pueden complejizar los estudios sobre este género urbano para deconstruir las generalidades que vienen gobernando muchos de los debates actuales. Como consecuencia, el terreno podría tornarse más fértil con el fin de fundar más y mejores debates que den cuenta del abanico significativo que pueden hallarse dentro de este fenómeno musical.

En contraste con el análisis de las 200 canciones que propone Saúl Escalona, está el trabajo que hace Ángel G. Quintero Rivera también analizando las letras de las canciones. La diferencia fundamental es que mientras aquél reproduce conclusiones obvias ya planteadas por otros autores, Quintero Rivera introduce en su análisis otro tipo de intuiciones que sí promueven miradas más complejas desde las cuales se puede instituir muchas y muy diversas preguntas. Para el autor boricua, las letras de las canciones denotan espacialidades y temporalidades que, siendo características de las sociedades caribeñas, implican un claro contraste con el tiempo lineal y progresivo de la modernidad occidental. Hablando de las letras anota que,

La combinación de estos elementos da la sensación de un rejuego de tiempos que rompe con la regularidad circular y/o proyección lineal. Éste es un recurso espontáneo del sonero, no una elaboración premeditada; por lo cual no se trata de un intento personal de presentar una distinta cosmovisión del tiempo, sino de arquetipos del inconsciente colectivo que evidencian patrones culturales en la manera de experimentarlos. (Quintero Rivera, 1999, p.189)

En este sentido, Quintero Rivera sí propone nuevas formulaciones en torno al estudio de la música urbana; su planteamiento denota toda una apuesta por repensar el tiempo en términos de los valores culturales que se promueven desde la música caribeña, en particular la salsa. No se centra en describir y demostrar procesos que ya se han trabajado; más adelante retomaré los planteamientos de Quintero Rivera ya que su propuesta se instaure como una de las pocas que dejan entrever intuiciones más complejas en torno al estudio de la salsa como fenómeno cultural. Miremos qué pasa en el contexto local.

En Medellín particularmente, se han producido cinco artículos de revista –solo dos de ellos publicados en revistas académicas–, tres libros, cinco propuestas de pregrado, y cuatro documentales. La mayoría de esta producción bibliográfica se puede clasificar en tres aspectos –todos ellos de corte descriptivo–: primero, los que van narrando una historia centrada en la llegada de la salsa a Medellín y su epicentro receptor –la carrera Palacé– (que lo hace Carlos H. Torres T. (1994) en su “Historia de bares, bohemia y rumba”; y uno de los documentales titulado *Agúzate* (2000) que no salió al mercado). Segundo, aquellos que se centran en una descripción extensa de la iconografía de los bares, las calles, los personajes, las emisoras y las letras de las canciones (que lo realiza el sociólogo Luis Fernando González Barreto (1994) en su propuesta de posgrado; y los dos artículos que escribe Ricardo Barrios (2009, 2010) en los que propone a la salsa como un mecanismo que reivindica valores y multiplica sensibilidades debido a la temática desarrollada en las letras la cual se basa, principalmente, en las vivencias cotidianas). Y finalmente, otros tantos realizan descripciones menores sobre programas radiales, discotiendas, personajes, bandas locales y bares contemporáneos (que las realizan la mayoría de los artículos de revista: Margarita María Múnera Echavarría (2006) y Juan Ignacio García (2009) en *Revista Música*, y la revista *Ciudad Visible* (2016); y los documentales *La Salsa Dura en Medellín* (2006) –realizado por una estudiante de periodismo de la Universidad de Antioquia–, y *Medellín en su Salsa* (2012) –realizado por la productora *Piso Siete*–). Sergio Santana, reconocido por ser uno de los investigadores musicales más influyentes en Medellín y el resto del país, sintetiza todos estos trabajos en un libro que titula *Medellín tiene su salsa* (2014); la diferencia –aunque no es sustancial– es que Santana va un paso más allá y trata de enmarcar todas estas narraciones en una historia de ciudad –y de país–, y adiciona algunas entrevistas hechas a los músicos y promotores que han mediado la producción



musical de la ciudad. Por su parte, Latina Stereo, emisora de la salsa en Medellín, condensa la labor de los 30 años que cumplió en el año 2015 en dos realizaciones: por un lado, el libro titulado 30 años de Salsa y Sabor; y por otro lado, la reseña documental que realizó el canal Telemédellín para el programa Camino al Barrio en julio del mismo año.

Como puede apreciarse, entonces, son producciones que han dejado una historia muy bien demarcada que exalta la labor de diversos personajes y diversos espacios, y la importancia social de las letras en una ciudad en transición que recibió múltiples migrantes; es una historia que ya ha dibujado y delimitado, de una manera muy extensa, un contexto. No obstante, son producciones que no han aportado mucho en torno a qué formaciones sociales y culturales pueden proponerse y/o reconstruirse a medida que va creciendo el gusto por la salsa en una ciudad. Dado lo anterior, me detendré únicamente en cuatro de las cinco propuestas de grado, ya que son producciones que exponen diversos análisis sobre la salsa de cara a generar propuestas argumentales que describan y formulen otro tipo de procesos ya no contextuales sino de orden cultural, que implican, por su misma naturaleza, una apuesta por cambiar la mirada hacia preguntas que conduzcan a develar diversas intuiciones que expliquen la cultura a partir de este género urbano. Miremos.

### **2.2.1. Intuición uno: la salsa como gestora de múltiples interpelaciones:**

Como quise poner en evidencia en el acápite anterior, un género musical puede ofrecer un abanico significativo desde el que se generan diversas interpelaciones. Esto es así porque los procesos de significación –o los criterios evaluativos– de los individuos son múltiples y muy complejos dada la red semiótica que los atraviesa. La salsa, como género musical, no es ajena a esta dinámica; y es precisamente esta particularidad la que ha configurado las

inquietudes investigativas de las propuestas de grado que se han llevado a cabo en la ciudad de Medellín hasta el día de hoy.

Alejandro Arango Toro (2004) fue el primero que intuyó esta particularidad y por eso basó su análisis en la interpretación de los códigos de dos tabernas de la ciudad las cuales, a pesar de proponer el mismo género musical, guardan diferencias significativas – casi antagónicas– en la manera de proyectar su espacialidad e intercambio simbólico. Tal intuición lo llevó a concluir que no existe la Cultura de la salsa sino las culturas de la Salsa. Voy a desglosar su aporte.

Según él, el Tíbiri-Tábara, taberna ubicada en la carrera 70 con calle 44 (San Juan), perfila una clientela dispuesta a soportar el desdibujamiento de los límites; es por esta razón que los clientes son casi todos universitarios. Se caracteriza por instaurar una forma de consumir salsa basada en la sobrecarga y la exageración: primero, no hay acuerdos en la forma de mover el cuerpo; segundo, el baile es una catarsis que no requiere de la compañía de nadie; tercero, el sitio se adapta a cualquier estridencia; y finalmente, y como consecuencia de todo lo anterior, no hay un orden institucionalizado (Arango Toro, 2004, p.74-76). Por su parte, La Fuerza<sup>27</sup>, ubicada en la calle 50 (Colombia) con la carrera 70 –a escasas seis cuadras del Tíbiri-Tábara–, plantea un intercambio simbólico desde otra perspectiva, “el deber ser” está más que sobreentendido: se es de una única forma; los espacios no se diluyen; se concibe como una especie de templo, como una institución de

---

<sup>27</sup> Ya no existe en la actualidad.

orden sagrado; y, en consecuencia de todo lo anterior, hay una normatividad establecida (Arango Toro, 2004, p.84-85).

Debido a la disociación de ambas formas de consumir la salsa en la ciudad de Medellín, el autor propone, por un lado, pensar el consumo ya no en términos de una jerarquía sino en términos de un intercambio de ideas y símbolos (que aunque él no lo haga explícito, implica una apuesta por la agencia y los diversos procesos de significación o criterios evaluativos que se erigen en consecuencia); y por otro lado, pensar la ciudad como un contexto que permite soportar la heterogeneidad. En este sentido, instaura el concepto de cultura en una base inestable desde donde argumenta que el símbolo, elemento fundante de alianzas y asociaciones, no es una idea uniforme para todo el mundo sino que va adquiriendo significado a través de la interacción de los individuos; y dado el caso que tuviera un significado preestablecido, éste sería transformado por la acción de los individuos. Finalmente, concluye reafirmando que existe una simultaneidad de mundos sociales, una simultaneidad de conjuntos de individuos que intercambian ideas entre sí; y lo único que garantiza la perpetuación de las asociaciones es su carácter transformable (Arango Toro, 2004, p.95-96).

La segunda propuesta, que también dibuja líneas en este panorama de intuiciones y redefiniciones, se desarrolla en torno una nueva perspectiva: la salsa como símbolo de identidad de un grupo de migrantes chocoanos; símbolo que se convierte en puente para insertarse, propositivamente, en una ciudad que los segrega, discrimina y excluye. Este puente se va transformando, paulatinamente, en diálogos e intercambios con personas de otros contextos que también gustan de la salsa; de este modo se gestan procesos de

socialización que serían imposibles si no existiera la mediación simbólica de este artefacto cultural (Quintero Peña, 2005):

[los chocoanos] por medio de la música logran establecer un vínculo más estrecho con el medio urbano que los circunda, y en esta medida muchas de estas personas llegadas del Chocó logran conocer la ciudad precisamente por medio de las posibilidades que ofrecen los diferentes espacios y sitios dedicados a la difusión de la música salsa (...) Aquí la música salsa ha sido vital en la relación entre ambos grupos [paisas y chocoanos], porque ésta ha sido una música que le ha sabido llegar tanto a un grupo como al otro; su incidencia ha sido, entonces, bastante positiva en las relaciones culturales establecidas entre ambos grupos, ya que es una música que se presta mucho para la socialización de valores compartidos por estos grupos en la ciudad de Medellín. (p. 167-185)

Aunque su propuesta no es tan dicente como la de Arango Toro en cuanto a la diversidad de procesos que se instauran dentro de un género como la salsa, deja implícito un factor importante: la salsa como mecanismo que permite generar sociabilidad a partir del diálogo intersubjetivo que entablan actores diversos; dialogo que, como establecí en el acápite anterior, va formulando y reformulando referentes simbólicos, rutinas y habituaciones.

### **2.2.2. Intuición dos: la salsa como productora de cuerpos móviles:**

Clara Victoria Mejía Correa (2005) es la primera que intuye una relación entre salsa, cuerpo y ciudad y, a partir de ella, instaura una apuesta argumental que le permite encontrar el sentido que trae consigo la comunicación no verbal estructurada a partir de los diversos códigos inscritos en el cuerpo. Según la autora, existe un cuerpo que se instaura en situaciones sociales dentro de las cuales lee y construye, de manera significativa, diversas manifestaciones corporales (signos y mensajes inscritos en el cuerpo) –o, lo que sería lo

mismo, un intercambio simbólico entre cuerpos–; esta lectura y construcción depende, en gran medida, del entono conductual y del sistema de disposiciones (o *habitus*) que atraviesan el cuerpo (p.21).

En este sentido, la propuesta de grado de la antropóloga se enmarca no tanto en el sistema de disposiciones o *habitus* –que cita de Pierre Bourdieu y Jesús Martín Barbero–, sino en la descripción de dos entornos conductuales, caracterizados por la prevalencia y protagonismo de la música, que le permiten al individuo, a través del intercambio simbólico –esto es, la lectura y la construcción de manifestaciones corporales–, proponer una ciudad: El Eslabón Prendido (bar de salsa) y el Deck (bar de música electrónica); ambos son lugares que, adicionalmente y al permitir la socialización de cuerpos, van siendo construidos, en una dinámica dialéctica, por estos mismos cuerpos socializados (Mejía Correa, 2005, p.25). La relación entre ciudad y cuerpo viene dada, precisamente, en ese sentido: el individuo reconstruye la ciudad a medida que la recorre y la descifra con su cuerpo –que se halla inmerso en relaciones procesuales con otros cuerpos–, y en esta reconstrucción deshace las limitaciones del aparato urbano; la música, en este panorama, cumple un papel protagónico porque es la que permite, desde su abanico signifiante, que esta relación pueda llevarse a cabo. Mejía Correa (2005) desarrolla esta intuición a partir de su propia experiencia –aunque también incluye la experiencia de otros tres personajes–: “desde que conozco el Eslabón [entorno conductual musical que le permite la lectura y construcción de manifestaciones corporales o un intercambio simbólico con otros cuerpos], el centro nocturno está ubicado, para mí, de la Oriental hacia arriba” (p.38).

Es el gusto por la música, particularmente por la salsa –y en menor medida por la música electrónica–, el que provee diversos elementos con los cuales se legitima la inscripción del cuerpo dentro de estos entornos conductuales para, a partir de allí, desplegar un proceso de comunicación no verbal con el cual se van estableciendo intercambios simbólicos. Una vez establecidos estos intercambios, se abona el terreno para relacionarse con la ciudad: se erigen, para sí y para los demás, mapas mentales desde los cuales se dibujan los diversos lugares o entornos conductuales; estos mapas mentales son caminos que, desde la experiencia personal, permiten recorrer, descifrar y reinventar la ciudad. En consecuencia, todos aquellos individuos, que a través de los cuerpos leen y construyen mensajes dentro de un entorno conductual determinado, se transforman en productores de espacios, de signos y de ciudad (Mejía Correa, 2005).

Finalmente, está el trabajo de Manuela García Arango (2016) que, a partir del cuerpo, también intuye ciertas particularidades que permiten encontrar en el estudio de la salsa factores para pensar la cultura. Su trabajo se basa en la comparación de dos escenarios para el baile de la salsa: las tabernas con un baile informal, y las academias con un baile sistemático y estructurado en aras de competir en contextos nacionales e internacionales.

Al igual que la autora anterior, García Arango (2016) ve el cuerpo no como un ente pasivo sino como un receptor y productor de conocimientos; es, en definitiva, un ente activo que dialoga con los contenidos simbólicos a la vez que produce experiencias y nuevos conocimientos (p. 10). Los movimientos realizados desde y por el cuerpo, se hallan atados a un conjunto de símbolos culturales a partir de los cuales se les otorga significados volviéndolos inteligibles.

Teniendo esto en mente, García Arango (2016) separa dos tipos de baile dentro de la salsa: primero, el baile de escenario donde se condiciona el cuerpo para que, a partir de una sistematicidad preconfigurada, despliegue el imaginario heteronormativo<sup>28</sup> occidental promovido por la industria del espectáculo y el sistema de mercado; en este sentido, no es posible hablar de un diálogo intersubjetivo que imprima nuevos matices al baile: éste se halla ya dentro de unas normas inamovibles: complacer al público del espectáculo brindándoles una coreografía que venda un solo cuerpo producido en serie, y cuya disciplina culmine en movimientos ordenados por todo el escenario. De esta manera, el cuerpo es visto como una mercancía que proyecta una rentabilidad, es producido en serie y moldeado según los parámetros de la industria y los concursos internacionales; mientras tanto, la individualidad y la subjetividad quedan censuradas a fin de darle paso a una corporalidad sincrónica que un agente externo dotado de poder impone.

Segundo, y el que nos interesa más, el baile informal llevado a cabo en tabernas, bares y discotecas. Aunque dentro de esta forma de bailar salsa se reproduce aún algunas normas implícitas en la sociedad (por ejemplo, que sea el hombre quien saque a la mujer a bailar), existe la posibilidad de un intercambio simbólico, de un diálogo intersubjetivo, con el cual se desdibujan ciertos márgenes: se deconstruyen estereotipos y se generan otros lugares de enunciación que abonan el terreno para que emerjan multiplicidad de eventos al interior de un baile como la salsa. Para el caso particular de la autora, ella misma configuró un escenario distinto dentro del cual desdibujó los márgenes culturales que aún hoy siguen

---

<sup>28</sup> Por heteronormatividad la autora expresa el interés de Occidente por exaltar, hasta la exageración, los rasgos de lo que se considera femenino –o el ideal de mujer perfecta–: pasividad, sensualidad, deseo, etc.; y lo masculino como lo dominante, el hombre como el sujeto que lleva el control de la situación (García Arango, 2016).

reproduciendo la heteronormatividad producida desde Occidente; según García Arango (2016),

No obstante, a pesar de que el habitus tiene gran peso en nuestros cuerpos, la comprensión del género como una teatralización facilita la subversión de las prácticas socialmente aceptadas y ahora me permite llevar mi cuerpo a una construcción alterna en el baile en la que yo [y no el hombre] manifiesto los códigos del baile. (p.75)

Esta posibilidad de subversión propicia la emergencia de nuevas formas de subjetividad; y, me aventuro a afirmar, permite que los diálogos intersubjetivos se amplíen dándole paso a nuevos márgenes simbólicos dentro de los cuales se complejizan los intercambios. El cuerpo, así planteado, se precisa para ser pensado no solo como medio para comprender el mundo, sino también, y mucho más influyente, como medio que forja múltiples formas de experimentarlo (García Arango, 2016, p.87).

De las cuatro tendencias que quise analizar acá, solo la de Alejandro Arango Toro realiza comparaciones entre dos modos muy distintos de escuchar y consumir la salsa; dos intercambios simbólicos casi antagónicos que ejemplifican muy bien lo planteado en el acápite anterior sobre el abanico significativo que puede erigirse a partir de un género musical particularmente urbano. Su intuición es similar a la que planteo yo con comunidades de sentido porque él encuentra en un mismo género diferentes intercambios simbólicos (que es lo que lo lleva a concluir que no existe la Cultura de la salsa sino las culturas de la salsa); la diferencia radica en que él llegó a esta conclusión solamente tomando dos escenarios nocturnos desde donde estructura diferencias fundamentales que analiza bajo el lente del interaccionismo simbólico. No obstante, pienso, es un



acercamiento que propone una mirada distinta al fenómeno de la salsa en Medellín; mirada que permite pensar la cultura.

Las otras tres propuestas son distintas en su enfoque ya que el tema principal, a diferencia de Arango Toro, no es precisamente la salsa; es decir, la salsa es una especie de plataforma desde la cual instauran sus temas principales: la comunidad chocoana que tiende puentes con la comunidad paisa a partir de la salsa, consumo y propuesta de ciudad, y el cuerpo como productor de conocimiento. La justificación que encuentro para esta tendencia, a juzgar por sus diversos trabajos de campo, tiene que ver con el gusto personal que cada uno de ellos ha desarrollado hacia este género. No obstante, este aspecto, más que volcarse en contra de sus planteamientos, se instaura precisamente como una cualidad intrínseca a sus intuiciones y propuestas: el abanico significativo que puede erigirse en el seno de la salsa es tan versátil, que permite pensar diferentes aspectos de la cultura a partir de su estudio.

### **2.3. La salsa y su abanico significativo: redefiniciones para nuevos acercamientos a este género urbano. Otros contextos:**

Fuera de Medellín, existe una bibliografía extensa que denota también acercamientos hacia la salsa como fenómeno cultural que reviste diversos matices, y propone opciones de ciudad desde las diversas interpelaciones que ofrece; acercamientos, todos ellos, que permiten pensar la cultura. Voy a retomar solo cuatro de estos contextos: primero, Ángel G. Quintero Rivera quien propone en su libro *Salsa, sabor y control* (1999), otros formatos musicales que, desarrollados a partir de un género como la salsa, encaran, de manera

propositiva, los conceptos de la Modernidad Occidental y de la música clásica – denominada como música culta. Segundo, y teniendo en mente que Cali es considerada en Colombia como la capital de la salsa, voy a exponer tres propuestas distintas dentro de este contexto: Alejandro Ulloa Sanmiguel, que con su libro *La salsa en Cali* (1992), expone algunos planteamientos que le permiten comprender cómo la salsa propicia la formación de espacios culturales; Natalia Triana Ángel (2012), que con su tesis de pregrado, introduce una mirada alterna con la cual deconstruye el imaginario del salsero caleño, y se aventura a proponer otras opciones de ciudad a partir ya no del baile –característica que se promueve como la idiosincrasia del caleño–, sino de los coleccionistas virtuales; y finalmente, la propuesta de posgrado de Jaime Villafañe y Guiovanny Lasso (2011), quienes introducen una noción metodológica a partir de la cual conciben la salsa como una plataforma educativa, alterna al predominio cognitivo-racional, que potencia la formación de procesos de subjetividad. Tercero, el trabajo propuesto por Nelson Antonio Gómez Serrudo y Jefferson Jaramillo Marín que, desde su libro *Salsa y cultura popular en Bogotá* (2013), realizan un acercamiento similar al que planteó Ulloa Sanmiguel para el caso caleño: la formación de circuitos rumberos a lo largo y ancho de la ciudad que, a partir de la consolidación paulatina de territorios de goce, van erigiendo características particulares que los hace únicos. Y cuarto, dos planteamientos menores pero que también promueven diversas intuiciones sobre el potencial de la salsa para generar comunidad a partir de su abanico significativo: por un lado, el planteamiento de Nicolás Ramón Contreras Hernández (2008), quien dibuja el panorama de la salsa en Barranquilla y Cartagena a partir de la consolidación de circuitos picoteros<sup>29</sup> con los cuales se masificó la salsa en el Caribe

---

<sup>29</sup> Pickup: lector de sonido.

colombiano; y por otro lado, el planteamiento de Guillermo León Martínez Pino (2008) que, analizando la salsa en Popayán, intuye también la presencia de nuevos espacios de relación social.

### **2.3.1. Intuición uno: la salsa o la espontánea combinación de diversos ritmos:**

Para Ángel G. Quintero Rivera (1998), el surgimiento de la salsa está estrechamente vinculado a la constante intercomunicación entre Nueva York y las ciudades caribeñas: emerge sujeta a intensos procesos migratorios que conllevan a una desterritorialización y desubicación espacial. Estos procesos, por su misma naturaleza, implican mixturas y amalgamas complejas que, una vez cristalizadas en la salsa, van a consolidar el género como expresión heterogénea; se apuntala como “maneras distintas de expresar y sentir territorialidades y tiempos” (p.200).

En este sentido, la propuesta del autor boricua se instaura en las formas en que la salsa, desde su heterogeneidad de perspectivas, encara las estructuras musicales impuestas desde –y por– Occidente. Primero, la salsa quiebra la composición como un universo predeterminado repetible por la partitura; y en su lugar se instaura la improvisación espontánea como fenómeno de comunicación, en donde la expresión individual cobra sentido en una labor de conjunto –o reciprocidad comunicativa. Tanto los músicos de conservatorio como los músicos de calle se agrupan en esta expresión musical sin las distinciones jerárquicas promovidas por las orquestas de música clásica (Quintero Rivera, 2011[2013], p.232); en otras palabras, lo espontáneo de la salsa altera las jerarquías que en torno al gusto se han ido conformando sociohistóricamente (Quintero Rivera, 1999, p.350).

Segundo, la escisión entre público e intérprete tan pregonada por la Modernidad queda salvada desde esta sonoridad. El público participa activamente en la salsa coreando, bailando e imitando el sonido con las manos; los músicos no hacen otra cosa que responder a estas vibraciones quebrando así la división entre productores y consumidores tan divulgada por Occidente (Quintero Rivera, 2004, p.22).

Y tercero, en la estructura instrumental también se generan cambios y reinversiones considerables; los instrumentos pensados como de acompañamiento por la música culta europea, son ahora puestos en primer plano: la percusión, el bajo, el trombón o la voz pueden asumir el liderazgo. Es decir, ya no solo participan instrumentos valorados por Occidente como el violín, la flauta y el piano, sino que también participan los instrumentos subvalorados como el trombón, el cuatro, el bajo, los bongoes, las congas, etc. Finalmente, se establecen marcos para diversas asociaciones identitarias: el violín como perteneciente a la tradición europea; la percusión, a la africana; el güiro, la guitarra y el cuatro como instrumentos del campesinado; y los vientos-metales pertenecientes a los trabajadores urbanos (Quintero Rivera, 2004, p.23).

De esta manera, la salsa –volcada a sus raíces para reivindicar la tradición– se instituye como una manera revolucionaria de hacer música: una formación musical libre y espontánea que, “ante los muy poderosos y variados procesos homogeneizantes de la globalización, ha demostrado la fuerza de maneras distintas de expresar territorialidades y tiempos” (Quintero Rivera, 1998, p.106). Estas formas distintas de expresar territorialidades y tiempos es lo que el autor denomina como comunicación multidireccional; es decir, la salsa provee diálogos múltiples que ejemplifican “la relación

entre los significados que un tipo de sonoridad encierra y las prácticas musicales a través de las cuales se constituyen” (Quintero Rivera, 1999, p.80). Esta comunicación multidireccional es la que permite, según el autor boricua, que dentro de la salsa se valore la heterogeneidad; ello conduce, en consecuencia, a que se abran implicaciones fundamentales en torno a las concepciones acerca de la sociabilidad: se incorpora el respeto por las diferencias (Quintero Rivera, 1999, p.84).

### **2.3.2. Intuición dos: el fenómeno de la salsa en Cali:**

Para esta intuición tengo tres propuestas bastante pertinentes para pensar la salsa como un fenómeno que, a partir de diversas interpelaciones, conduce a diversas formaciones culturales que complejizan la mirada y descentran los debates que promueven generalidades inabarcantes. Empecemos con la propuesta de Alejandro Ulloa Sanmiguel.

La salsa en Cali es un libro bastante extenso que recorre diversos aspectos: la formación de Cali y los epicentros receptores de migrantes del litoral pacífico (ejemplo, Juanchito) que llegan a Cali con sus comercios, costumbres y fiestas; las características fundamentales que hacen que la salsa –música foránea– se adopte como propia: industrialización, migración, medios de comunicación, presencia de la cultura negra de origen africano, y las similitudes entre Cuba y Cali; la industria cultural (radio, cine y disco) que pone en contacto a las masas con la música de otros países; los espacios de socialización como los champús bailables y los aguaelulos –encuentros festivos y amistosos– dentro de los cuales se tienen los primeros contactos con la salsa, y desde los cuales se va instituyendo una cultura de goce con la cual se hace posible encarar al poder dominante (el cuerpo visto como objeto de placer y no como herramienta de trabajo); la

radio local como interpeladora; y finalmente, una formulación metodológica que permite describir una tipología de la rumba en Cali. Me detendré en estos tres últimos.

Primero. La cultura del goce se va forjando en los champús bailables y los aguaelulos –pero, vale anotar, no se estanca en ellos–; desde allí se instituye el baile como medio para erigir una cosmovisión alterna con respecto al cuerpo; al respecto, Ulloa Sanmiguel (1992) comenta: “el cuerpo puesto para el goce entrará en otra relación, distinta a la que se ha definido frente a la máquina o la herramienta, en los espacios domésticos del trabajo” (p.405). Esta cosmovisión, de la mano del cine, va generando propuestas sobre cómo debe bailarse y cómo debe ser el aspecto de los bailadores: los discos de 33 revoluciones se reproducen a 45 revoluciones para acelerar el ritmo y generar un baile más movido; y aparece la figura de los pachucos como los dueños del escenario gracias a sus pasos improvisados y las imitaciones que realizan de los bailes promovidos por Tin Tan, Cantinflas, Resortes, entre otros personajes del cine mexicano. Fue precisamente el baile, por su primacía en los procesos de socialización, el elemento que retoma el sistema dominante para, según el autor caleño, recuperar el terreno perdido: se comienza a patrocinar la rumba; y aparece la Feria de Cali como una manera idiosincrática de promover la caleñidad, redefinida, en esta instancia, como sinónimo de rumba y baile (Ulloa Sanmiguel, 1992, p.430).

Segundo. La radio caleña instituye, en torno a la salsa, dos formaciones particulares que el autor clasifica en tipos A (faranduleros y frívolos que cautivan por la fuerza que despliegan logrando una empatía), y tipos C (criterios culturales y musicológicos que adquieren un prestigio por el conocimiento). Y de la mano de estas formaciones, en

consecuencia, se instituyen contra-culturas reflejadas en las temáticas de las tabernas: muchas se erigen como mecanismo para reivindicar la música excluida por las emisoras (Ulloa Sanmiguel, 1992, p.490-504).

Y tercero. Los espacios tipo que se vuelcan en espacios culturales. Según Ulloa Sanmiguel (1992), los espacios tipo abarcan un conjunto de lugares, y se diferencian y relacionan mediante indicadores socioculturales: ubicación socioeconómica; arquitectura y escenografía; temporalidad; público; indumentaria; prácticas y usos de la música (baile, audición, espectáculo, concierto, show, audiovisual, texto); patrones de consumo; música (vieja guardia, pachangas, salsa comercial, salsa dura). Estos espacios tipo son los que le permiten al autor caleño intuir que la salsa tiene múltiples usos (o, para usar los términos que veníamos definiendo, un abanico significativo amplio); y cada uso permite elaboraciones colectivas basadas en diversas representaciones simbólicas que devienen en formas de vida: poses, actitudes, gestos, valores y registros verbales. El autor propone ocho espacios tipo. A saber: aguaelulos, como los rituales de iniciación en la rumba; los bailes de cuota, organizados por coleccionistas; las fiestas familiares; la verbena callejera, organizada por las empresas feriales; las verbenas de barrio, organizadas por vecinos del barrio; las discotecas, condicionadas para el baile y la rentabilidad; la taberna, destinada más a escuchar que a bailar; y el espectáculo salsero, como los conciertos programados por empresas privadas. Todos estos espacios tipo tienen en común que están mediados por la tecnología; no obstante, apunta el autor, los diferencia las mediaciones culturales que son tan diversas en unos y otros.

Me detuve solo en estos tres puntos, por un lado, porque los dos primeros puntos dejan expresada la intuición del autor sobre las múltiples interpelaciones que promueve la salsa a partir del abanico significativo que se ha erigido en su seno; y por otro lado, porque el último punto deja expresada una apuesta metodológica que el autor propone para (re)construir las diversas formaciones socioculturales que se van estructurando en torno a las múltiples interpelaciones. Pasemos ahora a la siguiente propuesta.

Natalia Triana Ángel (2012), por su parte, resalta un aspecto que no es tocado en el libro de Ulloa Sanmiguel –tal vez porque es un fenómeno mucho más reciente–; a saber: la formación de un núcleo de coleccionistas que generan, a partir de la internet, otras tendencias que dibujan, en la ciudad de Cali, alternativas a los lugares promovidos por la institucionalidad. La autora denomina este nuevo núcleo como los melómanos del siglo XXI; la web se instaure así como un nuevo espacio que, intuyo, podría alinearse a los espacios tipo propuestos por Ulloa Sanmiguel.

La intuición de la antropóloga caleña la lleva a considerar que este tipo de coleccionismo se vuelca en mecanismo para reinventar y mantener la tradición musical de la salsa en Cali; es decir, es una formación colectiva con la cual se hace posible seguir transmitiendo una práctica cultural de unos sujetos a otros. Esta posibilidad de reinventar y reproducir la tradición a partir del coleccionismo virtual, se instaure como un proceso hermenéutico desde el cual puede (re)pensarse la relación entre música y ciudad: da cabida a acciones y procesos que definen sociabilidades, espacios de integración, arquetipos y estereotipos para leer sujetos y mundos (Triana Ángel, 2012, p.397). Asimismo, y a partir de esta intuición, la autora descentra la mirada unívoca y concluye que existen muchas



perspectivas desde las cuales la salsa se enuncia, se vende y se publicita (Triana Ángel, 2012, p.385-386). Tales perspectivas hacen posible hablar de otro tipo de debates donde la lupa se ubica ya no en contextualizar generalidades, sino en las formas en que los protagonistas se apropian de la música; apropiación que, por su misma naturaleza, no está escrita en guiones ya que no existen formas únicas de apropiarse de la música, ni formas únicas de reproducirla (Triana Ángel, 2012, p.390).

Finalmente, el coleccionismo virtual genera territorialidades específicas que dibujan una geografía de la salsa en Cali distinta a la que se promueve desde la institucionalidad. La virtualidad configura ciertas sociabilidades que van generando espacios y territorialidades; en otras palabras, la comunidad erigida transita por lugares específicos circunscribiéndose, en consecuencia, a un espacio geográfico y discursivo que contiene representaciones sobre la urbe y la música (Triana Ángel, 2012, p.403). Pasemos a la última propuesta.

Jaime Villafañe y Guiovanny Lasso (2011), resaltan el potencial de la salsa como posibilidad educativa debido a que las prácticas salseras implican expansión y creación. Según los autores, al ser la salsa un engranaje musical que empieza a dominar la cotidianidad a través de la renovación de las costumbres urbanas, se inserta en la formación de procesos de subjetividad porque instaura al individuo en un terreno donde comienza a reconocerse como ser humano estético que, desde el anclaje de esta experiencia musical significativa en lo corporal, emprende posturas éticas y políticas; este reconocimiento, por su misma naturaleza, descentra el predominio cognitivo-racional y desborda las subjetividades de su estructura mimética (p.124). Se da paso así a una posibilidad educativa que pone en riesgo el *establishment* en la medida en que opone resistencia a los parámetros

y cánones de occidentalización (p.126). En otras palabras, se rompe con el significante único para dar paso a múltiples y potenciales formas de ser y proceder en el espacio social. La estética se instaura así como una nueva forma de conocer, una nueva episteme que convoca la parte del sujeto censurada por el racionalismo científico a la vez que le permite relacionarse y expandir los saberes sociales; en consecuencia, la idea de estesis como arte de élite de grandes salones europeos queda cuestionada.

Así las cosas, las prácticas salseras fundan el espacio social que deviene en un escenario de acciones y de reacciones: el sujeto “utiliza la estética musical para describir su realidad, para construir su diseño autónomo en colectividad, así propiciando una comunidad de sentido” (Villafañe et al., 2011, p.127). La salsa urbana es, en consecuencia, el vehículo que permite entrever una multiplicidad de sentidos: pone en evidencia otras posibilidades como manifestaciones locales de vida.

Adicional a la propuesta que quise evidenciar exponiendo los argumentos de Alejandro Ulloa Sanmiguel, están estos dos planteamientos que, siendo más recientes, también descubren dentro de la salsa un abanico significativo desde el cual se pueden intuir múltiples interpelaciones: en el caso de Triana Ángel, la estructuración de un núcleo de coleccionistas que, desde el ciberespacio, imprimen otras miradas a la salsa en Cali. Y en el caso de Villafañe y Lasso, la salsa vista ya no desde su potencial para generar comunidad sino desde su potencial educativo; potencial que apuntala nuevos debates a partir de los cuales es posible descentrar la mirada unidireccional que ha oscurecido las múltiples formaciones culturales que pueden pensarse a partir de este género urbano.

### **2.3.3. Intuición tres: los circuitos rumberos de Bogotá:**

Nelson Antonio Gómez Serrudo y Jefferson Jaramillo Marín (2013) escriben un libro que titulan *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Dicho libro, similar al que desarrolla Alejandro Ulloa Sanmiguel en torno a la salsa en Cali, despliega una exposición extensa que atraviesa varios puntos: primero, las migraciones y la posterior formación de una cultura urbana que encuentra en la fiesta un mecanismo de socialización e identificación colectiva, y cohesión y circulación de sentidos; segundo, la formación de circuitos rumberos a partir de varios lugares para la rumba en Bogotá; tercero, la clasificación que se propone para caracterizar el salsero de Bogotá; y finalmente, la difusión de la salsa en la capital colombiana a partir de varios mecanismos. Me detendré en el segundo y en el tercero.

Antes de desglosarlos, voy a contextualizarlos. Los primeros contactos con la salsa, al igual que en el caso caleño, se consolidan en las fiestas barriales –escenarios de socialización donde se va demarcando la sensibilidad de los jóvenes–: cocacolas bailables, matinés, bazares y verbenas. Desde allí se da todo un despliegue de rumbas –salseras– que, diseminadas por toda la ciudad, fomentan un suelo nutricional para la construcción de diversas prácticas de identificación: el bailarín, el coleccionista o el rumbero; prácticas, todas ellas, atravesadas por la experiencia individual y colectiva de cada individuo: cómo y con quién se ha vivenciado el género. Este nuevo escenario, ya no barrial sino ciudadano, promueve transformaciones sustanciales dentro de las diversas cotidianidades, especialmente, en la formulación de nuevas corporalidades: el cuerpo, curtido por el trabajo, deviene en un cuerpo majestuoso para la ocasión festiva. Una vez configurada esta cosmovisión, se da el despliegue de diversas formaciones: el baile como mecanismo para obtener prestigio y sellos propios; la radio y las casetas de discos donde circula la

información, el saber y el conocimiento sobre el género; y la formación de diversas audiencias (Gómez Serrudo et al., 2013).

Amparados en este contexto, los autores tratan de dibujar la territorialidad del goce festivo; es decir, la ruta de la salseridad que deviene en una geografía citadina. En este sentido, diferencian dos conceptos; a saber: circuitos rumberos y territorios de goce. Los circuitos rumberos son espacios donde se sedimentan y expanden prácticas y rutas festivas; asimismo, condensan uno o más barrios de un mismo sector desde los cuales se hibridan tradiciones y legados festivos. A partir de allí se van gestando formas particulares de educación sentimental: sentir, escuchar y apreciar la salsa (Gómez Serrudo et al., 2013, p.60). Los territorios de goce son los diferentes lugares de rumba donde se van implementando concursos de baile y audiciones –que luego serán trasladadas al ámbito de la radio. La articulación entre ambos conceptos, según los autores, viene dada en el siguiente sentido: los primeros son valorados de acuerdo a los segundos; por su parte, el circuito es recordado según los territorios que se han gestado en él (Gómez Serrudo et al., 2013, p.61).

Cada uno de estos circuitos se va caracterizando por formas particulares de apropiación; es decir, en cada circuito emergen un abanico significativo que, paulatinamente, van conduciendo a interpelaciones diversas: algunos circuitos condensan coleccionistas, otros concursos de baile, otros salsa más comercial, etc. De acuerdo a esto, los autores proponen los siguientes circuitos: el sur, el centro, Teusaquillo y Chapinero, Galerías, Universidad, el norte. Cada circuito se transforma así en un espacio que configura una escuela sentimental territorializada: la formación del gusto, la configuración de una

personalidad auditiva, y la sedimentación de prácticas y rituales de aprendizaje. Asimismo, se va generando, por un lado, una cartografía sensible a partir de la cual es posible determinar dónde están los mejores bailarines, los mejores coleccionistas, etc.; y por otro lado, una gramática ritual a partir de la cual se implementan códigos corporales: cómo vestirse, cómo actuar, qué días salir, a qué sitios no ir. Tanto la cartografía sensible como la gramática ritual estructuran una sociabilidad dentro de la cual se extienden confrontaciones con propios y extraños (Gómez Serrudo et al., 2013, p.87-89).

Pasemos al siguiente punto, la clasificación que proponen los autores en torno al salsero que se dibuja en la ciudad de Bogotá. Los autores denominan esta clasificación como tipos sociales de la salsa –algo similar al concepto de espacios tipo de Alejandro Ulloa Sanmiguel–; son tipos sociales conformados a partir de la experiencia festiva del barrio y los circuitos rumberos. Primero, el tipo vieja guardia, el cual corresponde con todos aquellos que entraron al boom de la salsa y se devolvieron a las raíces; tienen conocimiento de sellos, intérpretes, etc., y se realizan encuentros entre ellos. Segundo, el tipo coleccionista, el cual, a partir de una colección de acetatos y pastas, va convirtiéndose en un catálogo viviente; conservan un criterio para ordenar la colección y se caracterizan por un conocimiento enciclopédico y una memoria prodigiosa que terminan poniendo al servicio de ellos mismos: devienen en taberneros, locutores, vendedores, escritores. Tercero, el tipo bailarín, el cual, a partir del baile, despliega un sistema de comunicación corporal desde el que proyecta relaciones sociales; se diferencian dos: bailarines (academia y baile de escenario) y bailadores (práctica festiva en tabernas). Y cuarto, el tipo especial que conforman las mujeres en la salsa: organización de orquestas femeninas que inician tocando en bares y salsotecas y luego en la radio (Gómez Serrudo et al., 2013).

Estos tipos sociales junto con los circuitos rumberos, dibujan un panorama amplio en Bogotá en torno al abanico significativo y las múltiples interpelaciones que se gestan en el seno de un género urbano como la salsa. No es gratuito que los autores finalicen su propuesta metodológica hablando de la difusión masiva del género: programas radiales (en su mayoría organizados por grandes coleccionistas), programas de televisión, eventos públicos (salones de baile y cine), los conciertos y el escenario de Salsa al Parque, y los comerciantes de música. Todos ellos encarnan estos tipos sociales de la salsa y, a la vez que van nutriendo cada uno de los circuitos rumberos, van tejiendo redes de relaciones sociales; incorporan su saber a su modo de vida y lo van tornando en profesión: bailarines, programadores, comerciantes, escritores, conferencistas, coleccionistas, empresarios o dueños de negocios. Son, en última instancia, “personalidades auditivas”<sup>30</sup> que van siendo configuradas a partir de circunstancias personales y biográficas (tal y como quise poner en evidencia con la formación de los procesos de significación que expone Rubén López Cano) (Gómez Serrudo et al., 2013).

#### **2.3.4. Intuición cuatro: la salsa en Popayán y la salsa en el Caribe colombiano:**

Para finalizar este capítulo y mi exposición de las diversas intuiciones que varios autores han considerado para estudiar la salsa como fenómeno urbano, quiero introducir dos aportes menores –es decir, no tan extensos como los anteriores– que de una u otra manera también permiten visualizar otro tipo de debates que complejizan la mirada y permiten pensar la cultura a partir de un género musical. Primero, resalto un artículo escrito por

---

<sup>30</sup> Término que retoma de George Simmel.

Guillermo León Martínez Pino sobre la salsa en Popayán; y segundo, el artículo de Nicolás Ramón Contreras Hernández sobre la salsa en el Caribe colombiano. Empecemos.

Para Martínez Pino (2008), la influencia de la salsa en Popayán viene dada, principalmente, por la radio caleña. Su recepción se hace posible por diversas condiciones subjetivas presentes en la vida cotidiana de Popayán: tabernas, combos, galladas, espacios deportivos y esquinas de barrio; asimismo, y debido a esta recepción, se va consolidando un terreno para la formación de nuevas imágenes y de nuevas formas de relación y representación simbólica que conducen a la creación de referentes identitarios híbridos. Gracias a estos referentes híbridos, se puede encontrar en Popayán expresiones disímiles que, a partir de diversas ópticas, promueven la reproducción y la conservación del género: audiciones barriales y coleccionistas. En este sentido, y aunque no sea un trabajo muy elaborado, estas consideraciones dejan sobre la mesa una intuición más que se incorpora a la amalgama que he venido tejiendo: la formación de expresiones disímiles a partir de un mismo género urbano. Pasemos ahora al siguiente caso.

Nicolás Ramón Contreras Hernández (2008), construye, a partir de un artículo sencillo, una mirada también bastante propositiva. Según él, en Barranquilla y Cartagena se populariza la salsa a partir de un pickup –en lenguaje popular, la picó–: una tecnología que devino en símbolo cultural capaz de generar identidades. Los picoteros vienen siendo los discómanos que manipulan la picó y van formando su estatus a partir de los discos que suenan y que van coleccionando. Estos dos elementos, la picó y los picoteros, consolidan para el caso de Barranquilla y Cartagena un circuito que se formaliza en diversos lugares: las casas de los picoteros, las kz (casetas) y las verbenas; asimismo, y de la mano de los

picoteros, van surgiendo otros personajes que alimentan el abanico significativo de estos circuitos: el bailarín y su culto al movimiento. De esta manera, concluye el autor, alrededor del picó se van tejiendo nuevos cabildos de nación: el mundo picotero así concebido promueve significaciones y subsistemas que van abriendo diversos surcos culturales como la verbena y la radio.

#### **2.4. Conclusiones:**

La música ofrece varios elementos para su análisis, uno de ellos es el abanico significativo y las interpelaciones múltiples que se erigen en el seno de un género musical particular. Diversos autores han considerado este enfoque para instaurar argumentos en torno a las identidades musicales, ya que la música se viene instaurando como gestora de formaciones culturales de gran impacto para la vida en sociedad; particularmente, para la vida en la ciudad.

Vistas así las cosas, el estudio de la salsa, a partir de este enfoque, permite que se abran múltiples puertas de análisis para implementar propuestas en función de cómo se agrupan las personas en torno a diversos modos de consumir este género urbano; se complejiza así la mirada y se descentra el debate de las generalidades que se han propuesto en gran parte de la literatura dedicada a este fenómeno musical. No es fortuito, entonces, que dentro de los argumentos que trabajan los autores citados se haga énfasis en la necesidad de trascender las generalidades: para Ulloa Sanmiguel (1992), por ejemplo, “la salsa es música para bailar; sin embargo, el baile no es la única forma de disfrutarla” (p.539). Por su parte, Natalia Triana Ángel (2012), a partir de su análisis sobre el



coleccionismo, concluye que las audiciones trascienden la visión de la música afrocaribe como algo para bailar (p.397); y finalmente, Alejandro Arango Toro (2004), con su análisis sobre las culturas de la Salsa, apunta que este género es un fenómeno que genera asociaciones mucho más allá de las letras (p.56).

En este sentido, el análisis de los autores que traje a colación permite ver precisamente eso: cómo desde un género particular se pueden adoptar múltiples posturas para pensar la ciudad y la cultura de modos diversos y propositivos; y es esta diversidad la que se instaura como común denominador de todos ellos: cada uno ha propuesto metodologías distintas a partir de preguntas que develan el carácter múltiple de la salsa.

Estos debates, por su misma naturaleza, son la puerta de entrada a metodologías más extensas que puedan traslaparse ya no solo a la salsa, sino a cualquier género urbano con el fin de tender puentes teóricos que ayuden a explicar cómo la música, desde un abanico significativo amplio, plantea marcos culturales desde los cuales los individuos configuran colectividades y se insertan, de manera propositiva, en una ciudad que, al mismo tiempo, comienzan a nombrar en la medida en que van dándose ellos mismos un lugar dentro de ella.

Dadas así las cosas, la salsa comienza a desdibujar los márgenes que históricamente la han dejado asfixiada. Empieza a concebirse como un género urbano complejo que plantea muchas y muy diversas valoraciones; valoraciones que abonan el terreno para múltiples interpelaciones, para múltiples ofertas identitarias desde las cuales, y a partir del proceso de significación que se erige dentro de cada individuo, se van estructurando ciertas

rutinas y habituaciones que terminan por condensar comunidades de sentido. Esto no es otra cosa que la implicación, siempre presente, de que toda actividad humana conduce a la formación de comunidad.

De este modo, los procesos de significación quedan definidos como las estructuras experienciales y biográficas que dotan al individuo de una agencia; agencia que le permite evaluar las múltiples interpelaciones que la música ofrece a la vez que, en una dinámica dialéctica, coadyuva a forjar el abanico significante que la constituye. Así asume un rol particular que lo lleva a forjar un imaginario desde el cual genera relaciones con otros, consigo mismo y con la ciudad.

### **3. LA SALSA Y LOS GÉNEROS URBANOS: SUGERENCIAS METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO**

#### **Resumen:**

En los capítulos anteriores (Música, cultura y ciudad, y Salsa e identidad) desglosé, teóricamente, algunos conceptos; a saber: comunidades de sentido, procesos de significación, abanico significativo de la música, roles e interpelaciones. Este capítulo pretende, en este sentido, instaurar ya no un debate teórico, sino proponer un marco metodológico para estudiar música en contextos urbanos.

Para lograr este objetivo me centraré, principalmente, en mi trabajo en campo y mi estudio sobre la salsa en Medellín, desde allí voy a formular un marco metodológico y a describir el contexto social sobre el que he basado mis planteamientos; finalmente, haré unas comparaciones muy generales con otros géneros urbanos como el tango y la música electrónica para encontrar similitudes con las cuales se haga posible traslapar mis análisis a otros géneros musicales.

#### **3.1. Cuerpo metodológico:**

Este primer acápite lo voy a dedicar a desglosar, en tres puntos, lo que he formulado como plataforma o punto de partida para estructurar las diversas preguntas y estrategias que van a poner la lupa sobre la música urbana. Estas consideraciones están basadas en el análisis teórico que desarrollo en los capítulos precedentes y, de una u otra forma, condensan los

aportes de cada uno de los autores que utilicé para dicho análisis; asimismo, son formulaciones que propongo a partir de mi experiencia en campo.

### **3.1.1. Más allá de las generalidades: abrir la puerta al abanico significativo:**

El capítulo anterior me permitió deconstruir las generalidades que han gobernado los debates sobre la salsa e introducir debates novedosos en torno al abanico significativo que viene implícito en un género urbano; asimismo, indiqué que dicho abanico significativo es estructurado dentro de una dinámica dialéctica que involucra tanto a la música como al individuo que la consume. Estas consideraciones pueden compararse con lo que ya planteara Simón Frith (1996[2003]) sobre los enfoques que deben tener los estudios sobre música (popular): deben basar sus preguntas no ya en “qué revela la música popular sobre las personas que la tocan y la usan, sino cómo las crea como personas, como una red de identidades” (p.204).

En este sentido, la primera apuesta para estudiar música en contextos urbanos es ir más allá de las generalidades ubicando las preguntas de investigación de modo tal que permitan entrever cuál es el abanico significativo que se ha estructurado al interior del género urbano. Mi experiencia en campo me permitió, en un primer acercamiento, diferenciar tendencias al interior del consumo de la salsa; al identificar estas tendencias pude intuir, siguiendo los razonamientos teóricos de Pablo Vila (2001), que detrás de cada tendencia hay implícita una interpelación: la salsa ha erigido un abanico significativo a lo largo de su paso por la ciudad con el cual ha podido *ofrecer* diversos códigos que cada individuo acepta o rechaza según sea la combinación signica (López Cano, 2011) que construye (inconscientemente) para tal fin.

Esta consideración apunta de entrada a una pluralidad que nunca se cierra, porque, como indiqué en el capítulo anterior, la combinación signica, erigida sobre un proceso de interacción-acción, depende de aspectos de orden biológico, cultural, social, biográfico y psicológico, lo cual permite pensar en múltiples opciones para, primero, evaluar los códigos ofrecidos; segundo, asumir tendencias; y tercero, seguir nutriendo el abanico significante de un género urbano.

Para el caso de la salsa, mi experiencia en campo me permitió identificar las siguientes tendencias dentro de un contexto como la ciudad de Medellín:

*Seleccionistas y coleccionistas de acetatos	*Investigadores
*Seleccionistas de salsa en cualquier formato (mp3, cds, casetes, etc., el acetato no predomina)	*Escritores
*Bailadores (baile informal)	*Rumberos (frecuentan tabernas)
*Bailarines (baile de academia)	*Músicos
*Empresarios (organizador de conciertos)	*Oyente fiel (solo de Latina Stereo)
*Comerciantes (discotiendas, etc.)	*Artistas (cualquier actividad artística basada en la salsa)
*Taberneros (dueños de tabernas)	*Coleccionistas de fotografías
*Programadores musicales y locutores	*Internautas (comunidades virtuales)
*Oyentes circunstanciales	*Melómanos (degustan y coleccionan, además de salsa, otros géneros)

Tabla 1: tendencias identificadas en el consumo de la salsa en Medellín

Todas estas tendencias configuran el abanico significante que trae implícita la salsa para el caso de Medellín; en otras ciudades pueden existir otras tendencias, pero siempre bajo la misma dinámica dialéctica que vengo proponiendo. Si vuelco la mirada hacia la

historia de la salsa en Medellín, las tendencias eran menos: taberneros, oyentes circunstanciales, programadores, bailadores, rumberos, comerciantes y seleccionistas; tendencias, todas ellas, que se instauran en lo que fue la carrera Palacé<sup>31</sup> –epicentro receptor de este género en Medellín en los años de la década de 1970. Sin embargo, apuntalando la dinámica dialéctica que he venido proponiendo, el abanico significativo se ha ampliado y con ello las tendencias.

### **3.1.2. Formaciones: diálogos entre variables y tendencias:**

Jaime Hormigos Ruíz (2012), a partir del análisis de las formulaciones de George Simmel, Max Weber y Theodor W. Adorno, conceptualiza, en tres variables, el proceso de interacción-acción que he venido mencionando. A saber: variables estructurales o posicionales (clase social, género, etc.); variables relacionales (redes sociales y patrones de interacción); y variables culturales (valores, símbolos, etc.) (p.9). En este sentido, adicional a la identificación que propuse en el numeral anterior, debe considerarse diversas relaciones entre estas tres variables con el propósito de establecer similitudes, diferencias, coincidencias y jerarquías entre tendencias. Todo ello a fin de vislumbrar posibles agrupaciones que descifren formaciones, rutinas y habituaciones desde las cuales se haga factible percibir la estructuración de una comunidad de sentido; o una comunidad de sentido ya consolidada con todo lo que implica.

---

<sup>31</sup> Basta darle una mirada al trabajo realizado por Sergio Santana, Medellín tiene su salsa (2014), para intuir, dentro de la crónica que desarrolla el investigador, estas tendencias iniciales.

Volcando la mirada a las tendencias que identifiqué en el cuadro #1, y contrastándolas con la experiencia en campo y las entrevistas que realicé, pude descifrar las siguientes formaciones y relaciones:

**Los seleccionistas y coleccionistas de acetatos (vinilos):** coleccionan discografías completas de artistas diversos, pero también hacen selecciones arbitrarias de diversos temas y ritmos; poseen un amplio número de vinilos. En su mayoría son investigadores y conocedores de artistas, músicos, orquestas, ritmos, tendencias, estilos, sellos discográficos, historiografía, biografías, etc.; no obstante, no se caracterizan por ser escritores de artículos o libros. La música la escuchan casi siempre desde sus colecciones personales y no acostumbran visitar tabernas (si lo hacen es bajo condiciones especiales que no son las más comunes<sup>32</sup>). Visitan constantemente discotiendas en busca de discos, y generan diversas redes desde las cuales compran y venden acetatos. Se les puede ver en uno que otro concierto. En algunos casos, las colecciones personales son puestas a dialogar en otros escenarios: unos han montado tabernas o discotiendas, y muchos otros han sido invitados a programar música en diversos programas radiales y/o virtuales. Normalmente, participan en todos los encuentros de coleccionistas que se realizan en la ciudad.

**Los seleccionistas de música en cualquier formato:** no son coleccionistas consagrados como los interlocutores anteriores; no obstante, guardan música seleccionada según su gusto personal en casetes, memorias, mp3 o cds; algunos –muy pocos– reúnen

---

<sup>32</sup> Algunos visitan una taberna en Envigado llamada Tumbao Latino, la especificidad de esta taberna es que fue montada por uno de los coleccionistas de esta municipalidad; otro de los entrevistados manifestó que solo va los miércoles o jueves a Rumba Club (ubicada en el centro) cuando puede solicitar, sin ningún impedimento, la música que quiere escuchar durante toda la noche.

acetatos. Dependiendo del gusto personal, se interesan por leer y conocer sobre lo que seleccionan; no obstante, no es un común denominador. Muy pocos visitan discotiendas; los que no suelen visitarlas, consiguen la música por internet o a partir de redes de amistades. La música la escuchan no solamente de lo que han seleccionado, sino que también son seguidores de programas en internet y emisoras (sobre todo de Latina Stereo aunque no sean seguidores de su programación diaria). Asisten a conciertos, y es normal verlos en una que otra taberna.

**Bailadores:** recorren la ciudad los fines de semana haciendo un show de baile en las tabernas más representativas y concurridas. No acostumbran visitar discotiendas ni realizar lecturas o investigaciones; no obstante, y aunque la prioridad no es conseguir música, algunos tienen una selección musical pequeña –cds y acetatos básicamente– la cual utilizan para practicar el baile. Constantemente, están aprendiendo nuevos pasos viendo videos, películas o imitando estilos de otros bailadores. Se caracterizan porque a la hora de hacer el show, se visten para la ocasión; y este es su punto de quiebre: se preocupan por tener la mejor ropa para el baile. Casi todos, cuando no están practicando el baile, escuchan la música desde la emisora Latina Stereo y, adicionalmente, asisten a los eventos que desde allí se programan. No es frecuente verlos en conciertos, pero sí hacen algunos show de baile en encuentros de coleccionistas.

**Bailarines:** miembros de academias de baile. Participan en concursos y campeonatos nacionales e internacionales. No son conocedores ni seguidores del género; en ese sentido, su característica principal es que bailan a partir de marcos sistemáticos con un



único fin: obtener títulos y campeonatos. No son reconocidos en el ambiente salsero como tal, sino que hacen parte únicamente de la industria del espectáculo.

**Empresarios:** organizan conciertos de gran magnitud. Investigan sobre artistas, tendencias y orquestas con el fin de interpelar el gusto de la gente y así orientar sus conciertos en una línea rentable. No es frecuente verlos en tabernas. Hacen uso de emisoras y comunidades virtuales para promocionar sus conciertos. Solo en casos excepcionales coleccionan su propia música<sup>33</sup>.

**Comerciantes:** han consolidado sus negocios a partir de colecciones personales; establecen grandes contactos y relaciones comerciales con el fin de comprar y vender artículos de salsa –en su mayoría acetatos. Hacen uso de emisoras y comunidades virtuales para ofertar sus artículos y dar a conocer sus negocios o discotiendas. No es común verlos frecuentar tabernas. Tienen un gran conocimiento sobre artistas, orquestas, agrupaciones e historiografía; adicionalmente, conocen detalles sobre los artículos o discos que les llegan. Hacen lecturas de los salseros de Medellín con el fin de generar segmentos y clientes potenciales. Participan de eventos en la ciudad (encuentros de coleccionistas, conciertos, etc.) rifando o dando a conocer los artículos de su tienda musical.

---

<sup>33</sup> Edgar Berrío, promotor de Las Leyendas Vivas de la Salsa, tiene su colección persona de acetatos. No obstante, no ha sido precisamente la salsa la que le ha permitido insertarse en el ámbito empresarial con la realización de conciertos. Esta excepción se convierte en un plus, y es por ello que los conciertos de Edgar Berrío se han consolidado como únicos en el imaginario de la gente: emprendió un camino hacia lo que no es tan comercial (como lo que se promueve masiva y gratuitamente en la Feria de las Flores) o selectivo (los conciertos costosísimos que promueve la Corporación Medellín de Jazz); en palabras del mismo Edgar, sus conciertos son “para el público que estaba abandonado” (Entrevista junio 2016).

**Taberneros:** reconocidos en la ciudad por sus tabernas o discotecas; la gran mayoría de estos actores, a la hora de montar sus respectivas tabernas, han contado con un capital fundamental: un amplio conocimiento sobre música y una gran colección de acetatos, cds, videos, etc. Usan las emisoras y las comunidades virtuales para promocionar eventos dentro de sus tabernas. No frecuentan muchos negocios ya que casi siempre están dedicados a sus tabernas; desde allí escuchan la música y generan relaciones sociales. Casi todos los taberneros son los que programan la música dentro de sus respectivos negocios; los negocios más grandes cuentan con diversos trabajadores (porteros, meseros, administradores). Solo unos pocos asisten a conciertos; y casi todos realizan presentaciones en vivo dentro sus negocios (más que todo de orquestas nuevas que quieren darse a conocer).

**Programadores musicales:** en su mayoría son personas conocedoras del género y que constantemente investigan y leen sobre orquestas, músicos, agrupaciones, historia, etc. La mayoría posee su colección personal que pone al servicio de la programación musical; los que no la tienen, usan colecciones particulares que administran de acuerdo a su conocimiento. No acostumbran visitar tabernas; y la música la escuchan desde sus colecciones personales (compuesta por diversos formatos), o desde diversos programas musicales (radiales, virtuales o televisivos). La mayoría hacen las veces de locutores; no obstante, en algunas pocas excepciones existe, adicional al programador musical, un locutor que comunica lo que el programador está administrando. Los programas son emitidos vía web, vía radio o vía televisión.

**Oyentes circunstanciales:** escuchan diversos programas, diversas emisoras y diversas emisiones vía web sin mayores trascendencias; se les puede ver en algunas tabernas y en algunos conciertos (muy pocos). No es común que visiten discotiendas o que investiguen sobre salsa. En este sentido, no es común que coleccionen o generen selecciones personales (aunque pueden conservar uno que otro cd, pero es poco común); es decir, a la salsa llegan por alguna causa circunstancial que los hace retomar una letra o una agrupación –y esto es lo que buscan en los conciertos. Su gusto se divide entre otros géneros, por eso a la salsa solo le dedican una porción del día o, incluso, de la semana (pueden pasar días sin que hayan sentido la necesidad de escuchar salsa).

**Investigadores:** leen constantemente libros, artículos y reseñas que van contrastando y contextualizando; coleccionan discos (no necesariamente en acetato) y libros. No todos escriben; y algunos ponen su conocimiento al servicio de programas musicales (virtuales, radiales o televisivos), tertulias y conversatorios. No visitan tabernas con frecuencia, pero sí discotiendas en busca de discos –más que todo cds y acetatos– y libros. Muy pocos participan en encuentros de coleccionistas; y la salsa la escuchan desde sus colecciones personales y desde diversos programas emitidos, más que todo, por la web. Latina Stereo la tienen como referente, pero no vuelcan su cotidianidad a escucharla diario. Se les puede ver en conciertos y en hoteles haciendo entrevistas a los artistas.

**Escritores:** son investigadores que han volcado su labor investigativa a producir libros, reseñas, revistas o textos audiovisuales (documentales). Además de la lectura de libros, contrastan información con entrevistas a coleccionistas, investigadores, músicos o personajes influyentes dentro del medio con la finalidad de publicar algún artículo o libro.

No frecuentan tabernas, ni asisten a encuentros de coleccionistas. Poseen una colección de discos en diversos formatos (más que todo cd y acetato); y cuentan con una amplia biblioteca. Escuchan la música desde su colección personal; y no es frecuente verlos en conciertos. Son invitados constantemente a hacer parte de charlas, conversatorios y conferencias.

**Rumberos:** se caracterizan por frecuentar tabernas y desde allí escuchar y bailar la salsa; fuera de las tabernas, es muy poco lo que escuchan. No se preocupan por leer, conocer o coleccionar; en este sentido, es casi nula la visita a tiendas musicales. Asisten a conciertos solo si les ofrece buena rumba (como los que se promueve en la Feria de las Flores, por ejemplo). Las tabernas predilectas son aquellas que generan un gran ambiente de rumba; en Medellín se pueden encontrar, básicamente, cuatro: El Suave, Tíbiri-Tábara, Son Havana y Bururú-Barará.

**Músicos:** se han dedicado a tocar un instrumento ya sea de forma empírica o a partir de estudios en música. Algunos conocen de salsa, investigan y leen, pero no poseen grandes colecciones de libros o de discos; a quienes pueden conservar alguna colección o selección pequeña en cualquier formato. Casi siempre formalizan agrupaciones pequeñas que recorren la ciudad haciendo diversos toques experimentales (lo que en la ciudad se conoce como jam session) o dando a conocer la agrupación. Recurren a los empresarios y taberneros en busca de patrocinio y de escenarios para tocar y darse a conocer. Usan las emisoras y las comunidades virtuales para promover sus canciones. Muchos han trascendido y han llegado a compartir tarima con grandes exponentes del género.

**Artistas:** a diferencia de los músicos, estos interlocutores se caracterizan por ser personas que disponen su arte particular para configurar un sentido en torno a la salsa. En Medellín se pueden identificar tres: un pintor que pinta rostros de artistas y de personas en contraste con paisajes urbanos o temáticas de las letras de las canciones; un actor que dispone una escenografía para representar obras de teatro que incluyen la salsa; y un disc jockey que hace mezclas de salsa al mejor estilo de la música electrónica y el hip hop. No poseen grandes colecciones pero pueden conservar alguna selección personal en diversos formatos; leen e investigan pero no se destacan por poseer grandes conocimientos; la salsa la escuchan desde diversos programas en la web o en Latina Stereo (pero no son oyentes consagrados a esta última). No es común verlos en conciertos o en tabernas (en estas últimas se les ve cuando hay algún evento especial, por ejemplo, un encuentro de coleccionistas o un conversatorio).

**Oyente fiel:** solo escucha Latina Stereo. Asiste a muchos de los eventos que promueve esta emisora; muchos llaman y envían saludos o solicitan canciones. Frecuentan tabernas, sobre todo si son auspiciadas por Latina Stereo; y visitan discotiempos en busca de camisetas, gorras o afiches –no tanto en busca de acetatos. Cualquier elemento de Latina Stereo lo portan con orgullo: una camiseta, una gorra, un cd, un afiche, una fotografía, etc. Pueden guardar una pequeña colección o selección de música en sus casas (conseguida, casi siempre, desde internet o relaciones sociales); no obstante, la mayoría del tiempo están escuchando Latina Stereo. Conocen toda la programación, los horarios, los locutores y los programadores. El conocimiento lo adquieren a partir de algunas búsquedas que emprenden desde canciones particulares que escuchan en la emisora; no obstante, no son reconocidos por ser grandes conocedores. Asisten a conciertos y a eventos, sobre todo si son

promocionados por Latina Stereo; en estos espacios aprovechan para conocer los demás oyentes que conservan cierta popularidad en la emisora.

**Coleccionistas de fotografías:** han obtenido un reconocimiento dentro del gremio de la salsa por su gran colección de fotografías junto a los artistas; se les puede ver constantemente en el lobby de los hoteles esperando tomarse una fotografía con el músico o el artista que visita la ciudad para alguna presentación. Casi siempre pasan más de 8 horas esperando que el artista baje de su habitación y, en muchas ocasiones, amanecen en las afueras de los hoteles esperando la foto; no siempre logran la fotografía, pero vuelven a intentarlo en una próxima visita. Las fotografías las publican en comunidades virtuales y se llevan la admiración de las personas; normalmente, suelen publicar la fotografía junto con una reseña o con fragmentos de alguna entrevista que logran hacerle al artista con el que aparecen. Más que asistir a tabernas, se les puede encontrar en los conciertos y en los hoteles cuando un artista reconocido llega a Medellín; conservan selecciones personales pequeñas compuestas casi siempre por cds que procuran hacer autografiar cuando se toman la fotografía. Las fotografías más importantes las enmarcan y las exponen en sus lugares de residencia. La salsa la escuchan desde sus selecciones personales o desde emisoras locales o virtuales.

**Internautas:** han formalizado comunidades virtuales desde las cuales instauran programas sobre salsa, tendencias, agendas culturales, artículos de interés y encuentros. Para llenar la comunidad virtual de contenido, investigan, leen o hacen entrevistas a los artistas; otros tantos promueven música, videos y fotografías. Todos interactúan con personas de otras ciudades y países. No poseen grandes colecciones ni selecciones

personales (aunque no se descarta que hayan algunas excepciones) ya que toda la música es manejada vía web. Promocionan muchos conciertos y eventos. Normalmente, se les ve en todos estos espacios haciendo cubrimientos o participando.

**Melómanos:** gustan de la salsa pero también de otros géneros musicales. Coleccionan e investigan de salsa y de otras músicas. Algunos se mueven por tabernas, pero no es muy frecuente. Se relacionan de manera directa más con investigadores y escritores que con coleccionistas. La música la escuchan desde sus colecciones personales y de algunos programas en la web. Son selectivos a la hora de asistir a algún concierto.

Esta caracterización permite introducir algunas conclusiones en torno a las relaciones que pueden presentarse entre, por un lado, las tendencias que se asumen a partir de la interpelación que promueve el abanico signficante; y por otro lado, las variables que configuran la combinación sígnica que interviene en el proceso de interacción-acción.

Miremos:

- Una persona puede asumir diversas tendencias; no obstante, siempre va a existir una predisposición que conduce a la formación de una jerarquía entre ellas. Desde esta jerarquía el individuo se lee y es leído.
  
- La combinación de tendencias es múltiple; no obstante, siempre va a predominar una tendencia dentro de la combinación. La tendencia predominante es la que le otorga estatus y reconocimiento a una persona dentro de una comunidad de sentido –en el caso que se encuentre ya consolidada–, o dentro de un conjunto

de personas con tendencias diversas. Y es a partir de la tendencia predominante que puede iniciarse un camino de habituaciones y rutinas que conduzcan a formalizar una comunidad de sentido.

- Las variables estructurales no interfieren en la predominancia de una tendencia sobre las demás; es decir, la jerarquía entre tendencias se consolida sin importar la clase social, el género o la edad. A partir de las entrevistas pude hallar que cada caracterización puede formarse con sujetos de diversas edades, de ambos géneros y de diversos lugares de procedencia. En algunas tendencias predomina un género sobre otro: coleccionistas, bailadores y empresarios son, en su mayoría, hombres; no obstante, no significa que ser mujer sea impedimento para asumir tales tendencias. Incluso, se ha visto un interés general por resaltar el papel de la mujer dentro de estas tendencias<sup>34</sup>. Asimismo, puede pensarse que para ser investigador o coleccionista el individuo debe hallarse en cierto rango etario<sup>35</sup>; sin embargo, la evidencia muestra otra cosa: entre los coleccionistas hay personas que, sin sobrepasar la barrera de los 30 años, poseen un gran conocimiento.

---

<sup>34</sup> Uno de los eventos realizados en el año 2016 basó su propósito, precisamente, en resaltar la labor de la mujer en la salsa; para ello se invitó a mujeres coleccionistas, investigadoras, bailadoras, empresarias, comerciantes, etc. El evento se llamó “Las Mujeres Son”, y se llevó a cabo en una taberna montada por dos mujeres.

<sup>35</sup> Este aspecto es incluso generalizado entre los entrevistados: para algunos, se debe tener cierta experiencia para poder hablar de determinados temas. La entrevista a Diego Caribeña es muestra de ello: para él una persona con 30 años no puede conocer lo que conoce una persona con 60. Sin embargo, la evidencia muestra que personas con edades entre los 21 y 29 años poseen grandes conocimientos comparables, incluso, con los que pueda poseer una persona de 50 o 60 años.



- Las variables relacionales son las que poseen un mayor grado de influencia para, por un lado, asumir otras tendencias; y por otro lado, establecer una jerarquía entre las diversas tendencias que el individuo siente poseer. En otras palabras, son las redes sociales y los patrones de interacción que construya o promueva una persona, los que llevan un mayor peso a la hora de *seleccionar* un código y apostillarlo en el cúmulo de tendencias que ha ido consolidando. La tendencia que se ubica en el primer rango, es la predominante para ese individuo; las tendencias subsiguientes se organizan de modo tal que van generando un conjunto integrado que provee legitimidad a la tendencia predominante.
- Las variables culturales cumplen un papel cohesionador; es decir, se vierten en marcos desde donde los sujetos confieren legitimidad al conjunto integral y a las jerarquías de tendencias; es decir, desde el marco simbólico su gusto se vuelve legítimo para sí, y desde allí lo denota como legítimo para los demás. No obstante, estas variables no son estáticas: los valores y los símbolos condensados, al asumir una tendencia como predominante, pueden amoldar cambios significativos cuando, dentro del conjunto integral de tendencias, se trastocan las jerarquías; y este cambio depende, en gran parte, de las redes sociales y los patrones de interacción. En otras palabras, las redes sociales y los patrones de interacción no solo promueven cambios en la jerarquía de las tendencias, sino también en los valores simbólicos asociados a ella; en este orden de ideas, puede hablarse de una dinámica dialéctica que integra tanto a la tendencia predominante y a los valores simbólicos, pero que, al mismo tiempo, es una dinámica mediada por las redes sociales y los patrones de interacción.

- Los patrones de interacción y las redes sociales se consolidan, en una primera instancia, desde el lugar primario de socialización<sup>36</sup> del individuo: si el lugar primario de socialización de un individuo es un conjunto de personas dedicadas a coleccionar salsa, lo más seguro es que este sujeto esté más inclinado por coleccionar salsa<sup>37</sup> que, por ejemplo, escuchar Latina Stereo día y noche; y viceversa. Los patrones de interacción y las redes sociales pueden extenderse hacia otros espacios, que pueden ser considerados como espacios secundarios, y desde allí el individuo puede o *seleccionar* otras tendencias y, con ello, trastocar las jerarquías y los valores simbólicos, y desplazar sus patrones de interacción hacia estos espacios de socialización; o, simplemente, sin modificar su tendencia central, otorgar más peso y posicionamiento a su estatus. Que se trastoque o no el conjunto integral de tendencias con las cuales una persona ha configurado su gusto por la salsa, depende, por un lado, de la fuerza de esa red social para inscribir en el individuo otros valores simbólicos que lo conduzcan a *seleccionar* otros códigos y desplazar su lugar primario de socialización hacia otros patrones de interacción; y por otro lado, de qué tan naturalizado o no tenga el individuo

---

<sup>36</sup> Por lugar primario de socialización quiero referir aquel espacio donde el individuo desarrolla normalmente su cotidianidad salsera y los patrones de interacción que asocia a ella. Casi siempre este lugar primario es el barrio en el que vive. Digo casi siempre porque no todos los individuos que escuchan salsa consolidan esta cotidianidad desde su barrio; la consolidan desde otros espacios de socialización que, fuera de su área de confort, les permite configurar los patrones de interacción que su barrio no provee. Ese espacio-otro sería su lugar primario de socialización.

<sup>37</sup> Este es el caso de Sebastián Ortiz. Sebastián es uno de los coleccionistas más reconocidos no solo en Medellín, sino también en otras partes del país. La característica principal de él es el gran conocimiento que posee para su corta edad –21 años–; conocimiento que lo ha llevado a ser admirado por personas muchísimo mayores que él. Según su entrevista, heredó una gran colección de acetatos de un tío y, durante toda su niñez y adolescencia, ha estado compartiendo con grandes coleccionistas de Envigado, su lugar de residencia.

para sí el conjunto de tendencias y valores simbólicos que ya ha consolidado, y qué tanto confort le ofrecen para su cotidianidad<sup>38</sup>.

Para verificar que estas conclusiones tuvieran peso dentro de la realidad que vengo interpretando, realicé una encuesta virtual llenada aleatoriamente por 120 personas que gustan de la salsa y que, por este mismo gusto, han asumido cualquiera de las tendencias que he descrito. La idea de hacerla virtual es porque desde allí se puede manejar un público diverso con respecto a clase social, procedencia, género, edad y educación; es decir, el medio virtual otorga cierta democratización que permite llegar a un público más diverso y más disperso –por ende, menos sectorizado. No se trata de una muestra poblacional, pero sí puede considerarse como una muestra estimativa tomada al azar.

La lectura de los datos va a partir de una caracterización que reúne, a partir de una pregunta, todas las tendencias; a saber: ¿cómo escucha salsa regularmente? Esta pregunta va a asumir las siguientes categorías: colección personal, por internet o Latina Stereo. En este sentido, el primer análisis va a centrarse en la influencia o no del nivel educativo para inclinarse por uno u otro medio. Miremos:

---

<sup>38</sup> Si ser oyente fiel de Latina Stereo es la tendencia predominante dentro de una persona, y gracias a la legitimidad que provee el marco simbólico esta tendencia está naturalizada y le ofrece un gran confort a ese individuo, lo más seguro es que, así se relacione en espacios donde solo se encuentran coleccionistas, no se convierta en coleccionista. El caso más evidente dentro de mi experiencia en campo es el de los bailadores: aunque han interactuado dentro de los espacios de socialización de los coleccionistas, ninguno ha trastocado su jerarquía de tendencias para leerse como coleccionista.

**Educación\*Escuchar tabulación cruzada**

			Escuchar				Total
			Colección personal	Por internet	Latina Stereo	Otro	
Educación	Bachiller	Recuento	5	9	14	3	31
		% dentro de Educación	16,1%	29,0%	45,2%	9,7%	100,0%
	Técnico	Recuento	8	0	7	0	15
		% dentro de Educación	53,3%	0,0%	46,7%	0,0%	100,0%
	Tecnólogo	Recuento	7	8	9	1	25
		% dentro de Educación	28,0%	32,0%	36,0%	4,0%	100,0%
	Profesional	Recuento	11	19	18	0	48
		% dentro de Educación	22,9%	39,6%	37,5%	0,0%	100,0%
	Ninguno	Recuento	0	1	0	0	1
		% dentro de Educación	0,0%	100,0%	0,0%	0,0%	100,0%
Total		Recuento	31	37	48	4	120
		% dentro de Educación	25,8%	30,8%	40,0%	3,3%	100,0%

**Pruebas de chi-cuadrado**

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	20,253 <sup>a</sup>	12	,062
Razón de verosimilitud	24,833	12	,016
N de casos válidos	120		

Tabla 2: relación: nivel educativo por medio para escuchar salsa

La idea con esta primera relación es aceptar o rechazar la hipótesis de que no hay asociación entre el nivel educativo y el medio a través del cual se escucha salsa. La hipótesis que intuyo, según las tendencias que describí y la relación con las variables categorizadas por Jaime Hormigos Ruíz, es que no hay asociación entre el nivel educativo y el medio usado para escuchar salsa; en otras palabras, independiente del nivel de estudios que se tenga, la persona puede inclinarse hacia uno u otro medio. Para analizar si hay o no asociación, valiéndome de la estadística descriptiva, hago un cruce de las variables

categorías a partir de la prueba de Chi<sup>2</sup>; según la teoría de la estadística descriptiva, si el valor del Chi<sup>2</sup> está por encima de 0.05%, significa que no hay asociación entre las variables categóricas (que en este caso son el nivel educativo y el medio para escuchar salsa). En este sentido, y según los resultados arrojados a partir del análisis de la encuesta, el Chi<sup>2</sup> para esta primera combinación o tabla dinámica, indica que no hay asociación: lo que está resaltado con amarillo –0.062%– supera el margen crítico de 0.05%. Así las cosas, la hipótesis que intuyo es cierta.

Hay un dato adicional que quiero tocar. Más de la mitad de los encuestados tiene estudios por encima del bachillerato (73.3%); este alto porcentaje fragmenta, para esta pequeña muestra aleatoria, una de las generalidades que ha opacado los estudios sobre la salsa. A saber: al ser la salsa un género popular nacido en barrios marginales, se adhieren a él personas que pertenecen a espacios marginales, casi siempre permeados por el malevaje, y donde el estudio es casi nulo<sup>39</sup>. Esta generalidad es promovida ampliamente y sin ningún reparo por los investigadores que tocan el tema de la salsa en Medellín, y que ubican su lupa de análisis en la carrera Palacé –epicentro receptor. El sesgo se marca precisamente ahí: esta calle dibujó, en la década de 1970, uno de los barrios más marcados por la marginalidad, la informalidad, el malevaje y la prostitución dentro de Medellín; hablo del barrio Guayaquil. Este hecho, por su misma naturaleza, le imprime una tonalidad a las observaciones y, por tanto, no es tarea difícil asociar la salsa, y su consumo, únicamente en

---

<sup>39</sup> Si uno se pega a analizar únicamente las letras de las canciones sin otorgarles un contexto diacrónico y sincrónico, va a encontrar solo descripciones de este tipo. Tal ha sido el caso de los trabajos de Sergio Santana (2014), de Ricardo Barrios (2009, 2010), de José Arteaga (1988) y de Luis Fernando González Barreto (1994) que, como lo indiqué en el capítulo anterior, no dan mayores luces para estudiar la salsa como fenómeno que permita pensar la cultura.

esa dirección. No obstante, y siguiendo el análisis de estos datos, es posible encontrar en la salsa un género urbano que no se estancó allí donde se recibió, sino que, a partir de la dinámica dialéctica que se genera entre las tendencias y el abanico significativo, la salsa salió de Palacé y ha venido penetrando en otras esferas sociales desde donde también se ha asumido como propia.

Volquemos ahora la mirada a la asociación que puede o no presentarse cuando se analizan los datos en función de los rangos etarios. Para ello voy a basarme en la división etaria aceptada comúnmente. Esto es: adolescencia, que va hasta los 19 años (ADS); juventud, que va desde los 20 años hasta los 39 años (JVN); adultez, que va desde los 40 años hasta los 59 años (ADT); y vejez, que va de los 60 años en adelante (VJZ). Miremos:

**Edad\*Escuchar tabulación cruzada**

			Escuchar				Total
			Colección personal	Por internet	Latina Stereo	Otro	
Edad	ADS	Recuento	1	0	0	0	1
		% dentro de Edad	100,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100,0%
	JVN	Recuento	14	31	27	3	75
		% dentro de Edad	18,7%	41,3%	36,0%	4,0%	100,0%
	ADT	Recuento	16	6	20	1	43
		% dentro de Edad	37,2%	14,0%	46,5%	2,3%	100,0%
	VJZ	Recuento	0	0	1	0	1
		% dentro de Edad	0,0%	0,0%	100,0%	0,0%	100,0%
Total		Recuento	31	37	48	4	120
		% dentro de Edad	25,8%	30,8%	40,0%	3,3%	100,0%

Pruebas de chi-cuadrado			
	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	15,658 <sup>a</sup>	9	,074
Razón de verosimilitud	16,492	9	,057
N de casos válidos	120		

Tabla 3: relación: rango etario por medio para escuchar salsa

Realizando el mismo análisis que determinó que no existe asociación entre el nivel educativo y el medio para escuchar salsa, encontramos, en esta segunda tabla dinámica, que también hay independencia entre las variables categóricas. Si miramos los resultados de Chi2 que nos arroja el análisis –0.074%–, nos damos cuenta que supera el margen crítico establecido por la estadística descriptiva; en consecuencia, no existe asociación entre el rango etario y el medio para escuchar salsa.

Miremos ahora si existe dependencia entre el género y el medio para escuchar salsa. La encuesta se diseñó con el fin de darle prioridad al individuo para que escoja si es mujer o si es hombre según su ideología de género; esto con el fin de trascender las opciones que limitan la elección al sexo biológico –masculino o femenino. Los resultados hallados son los siguientes:

**Escuchar\*Género tabulación cruzada**

			Género		Total
			Hombre	Mujer	
Escuchar	Colección personal	Recuento	22	9	31
		% dentro de Género	32,8%	17,0%	25,8%
	Por internet	Recuento	17	20	37
		% dentro de Género	25,4%	37,7%	30,8%
	Latina Stereo	Recuento	27	21	48
		% dentro de Género	40,3%	39,6%	40,0%
	Otro	Recuento	1	3	4
		% dentro de Género	1,5%	5,7%	3,3%
Total	Recuento		67	53	120
	% dentro de Género		100,0%	100,0%	100,0%

**Pruebas de chi-cuadrado**

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	5,892 <sup>a</sup>	3	,117
Razón de verosimilitud	6,029	3	,110
N de casos válidos	120		

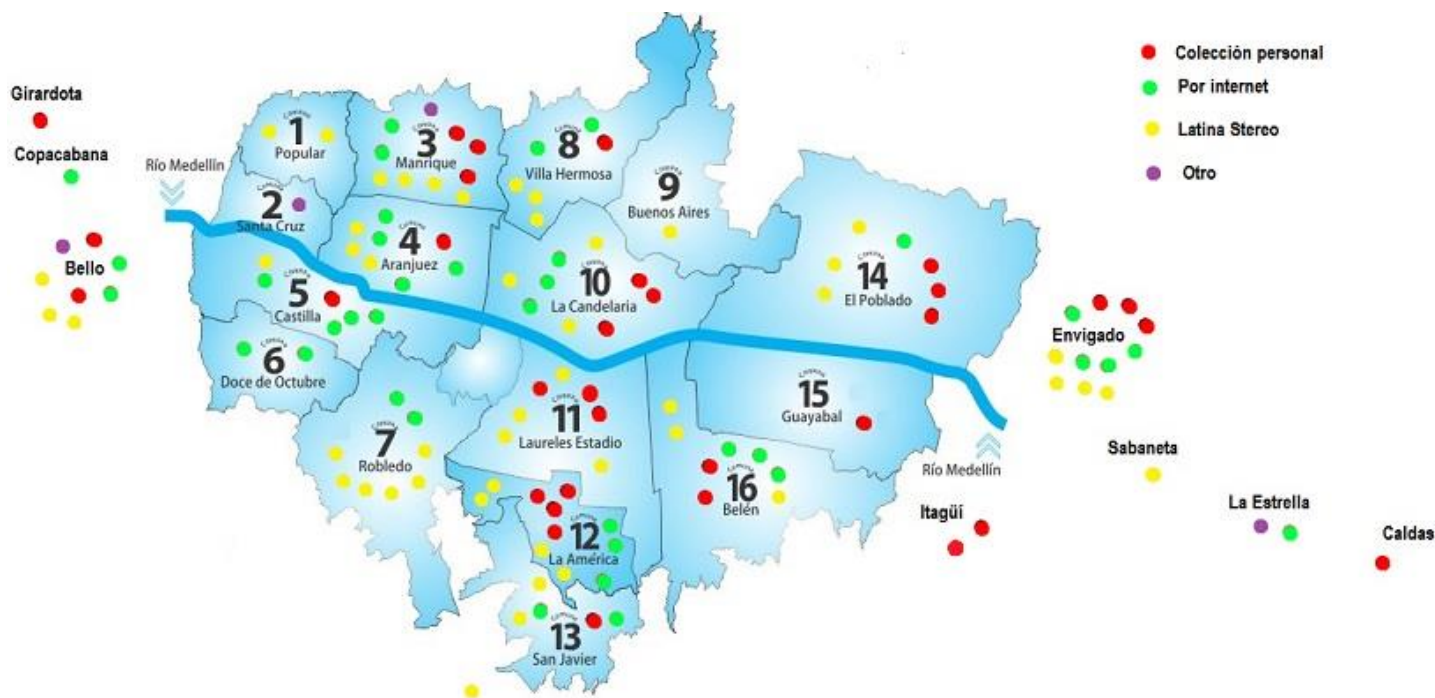
Tabla 4: relación: género por medio para escuchar salsa

Al igual que las dos tablas dinámicas anteriores, el análisis de esta tercera combinación de variables categóricas también verifica la hipótesis nula. Según se observa en el resultado del Chi2 –1.117%–, el rango supera el margen crítico establecido por la estadística descriptiva, lo cual implica que no hay asociación entre el género y el medio para escuchar salsa. Sin embargo, hay un dato interesante que quiero mencionar. Volviendo la mirada hacia la frecuencia de los datos dentro de las variables categóricas, encontramos que el porcentaje de mujeres que escuchan salsa desde su colección personal es relativamente pequeño en contraste con los demás medios para escuchar salsa. Asimismo, y



si se comparan los porcentajes entre hombres y mujeres que escuchan salsa desde internet o desde Latina Stereo, se encuentra que no hay diferencias significativas entre ambos géneros; no obstante, no sucede lo mismo al comparar hombres y mujeres que escuchan salsa desde su colección personal. Esto puede explicarse porque, como indiqué más arriba, en la ciudad de Medellín hay un imaginario que estereotipa al hombre como el coleccionista. Sin embargo, tal y como se ve en el análisis de la encuesta, no es un estereotipo que demarque, realmente, una asociación; al contrario, el trabajo cada vez más influyente de las mujeres dentro de la salsa en la ciudad –el proyecto de Las Mujeres Son, por ejemplo–, ha venido deconstruyendo estos estereotipos.

Finalmente, y para pasar al siguiente numeral, quiero realizar un análisis pequeño en torno a la distribución territorial de estos tres mecanismos para escuchar salsa en Medellín, con el fin de determinar si existen dispersiones significativas a partir de la encuesta realizada. Para ello voy a utilizar un mapa de la ciudad dividido en comunas; y en ellas voy a ubicar, diferenciando por colores, los mecanismos usados para escuchar salsa. Las 120 personas indicaron en la encuesta el barrio en el que viven; a partir de estos datos, dividí los barrios por municipios y luego, solo para el caso de los barrios de Medellín (que son la gran mayoría), hice una división por comunas. Esta distribución quedó de la siguiente manera:



Esquema 2: distribución territorial de los mecanismos para escuchar salsa en Medellín y el Área Metropolitana

Al contrastar todos los puntos se puede ver que no hay una dispersión significativa que sectorice un medio u otro; al contrario, hay una distribución cuasi uniforme. Y no solo en Medellín sino también en Bello y en Envigado, dos municipios del Área Metropolitana que se caracterizan por un gran movimiento salsero dentro de ellos. Si ubicamos la distribución de los tres medios para escuchar salsa en una escala intercuartil, encontramos, de manera estadística, dicha uniformidad: partimos de que son 120 casos, dividiendo en cuatro partes iguales se genera un rango que abarca 30 personas para cada cuartil; ahora bien, si ubicamos en estos cuartiles las frecuencias de cada uno de los mecanismos para escuchar salsa (31, 37 y 48), nos damos cuenta que los tres mecanismos se ubican en el segundo cuartil (más de 30 personas, menos de 60 –o, lo que sería lo mismo, los tres mecanismos para escuchar salsa abarcan más del 25% de los encuestados, pero ninguno

supera el 50%—). Ello implica que hay una distribución uniforme de los tres medios para escuchar salsa; es decir, no hay sectorizaciones significativas ni predomina uno sobre otro. Ello induce a pensar que es factible, por un lado, e independiente del lugar en el cual se resida, asumir alguna de las tendencias descritas más arriba; y por otro lado, y gracias a esta posibilidad, generar diversos patrones de interacción en torno a cada uno de los tres mecanismos desde cualquier lugar de la ciudad —incluso por fuera de Medellín (en Bello y en Envigado principalmente).

### **3.1.3. Comunidades de sentido: rutinas y habituaciones:**

Como lo establecí en los capítulos precedentes, y siguiendo los argumentos de Thomas Luckmann y Peter L. Berger (1972), y Alejandro Bialakowsky (2010), una comunidad de sentido es una institución formalizada a partir de diferentes rutinas y habituaciones. Asimismo, es cohesionada por un referente simbólico que es producido y reproducido a partir del diálogo intersubjetivo que los individuos generan entre sí; tales individuos encarnan y corporeizan la comunidad de sentido a partir de roles. Estas comunidades de sentido son las que el individuo inserta en su cotidianidad citadina para desde allí fragmentar el anonimato urbano: se da a sí mismo un lugar desde donde lee, encara y nombra la ciudad.

Siguiendo las definiciones que he desarrollado a lo largo de estos tres capítulos, para que una comunidad de sentido sea efectivamente una institución dentro del género urbano, en este caso la salsa, se deben formalizar varios aspectos; a saber:

- El abanico significativo, como definí más arriba, trae consigo códigos o tendencias que interpelan la subjetividad o la narrativa identitaria de una persona; una vez es *seleccionada* una de las interpelaciones, se abre el camino, debido a las respuestas perceptivas, las imágenes y las disposiciones que trae consigo la red semiótica desde la cual es aceptada, para una serie de habituaciones y rutinas que, dependiendo del grado, la constancia y la transmisión generacional, sedimentan estas imágenes, disposiciones y respuestas en un proceso que termina demarcando y delimitando una institución; institución que yo denomino comunidad de sentido. Comunidad porque implica una porción significativa de relaciones sociales, y de sentido porque posee un sustrato (un saber significativo) con el cual se estructura el referente simbólico que la cohesiona y legitima. Este sustrato no es más que la sedimentación de las respuestas perceptivas, las imágenes y las disposiciones –es decir, la sedimentación de la experiencia musical.
- La sedimentación de la experiencia musical –el sustrato o referente simbólico que va apostillándose– va inscribiendo en el cuerpo ciertas disposiciones relacionales, actitudinales, conductuales, posturales, emocionales y materiales a través de las cuales el individuo se presenta (y se lee) y adquiere sentimientos de grupo (sentido de pertenencia). Cuando la sedimentación ha llegado hasta esta instancia de inscripción corporal, implica que, por un lado, se ha dado el paso cualitativo que transforma en rol la tendencia inicial; y por otro lado, la comunidad de sentido se ha cristalizado. En este sentido, los individuos que se sienten pertenecientes a esta comunidad –o que van volcándola a su cotidianidad

a medida que encarnan los roles– comienzan a concebir como auto-evidente el sustrato o referente simbólico que ha condensado la sedimentación; de esta manera, inician el diálogo intersubjetivo que mantiene, reproduce y reinventa constantemente tal referente simbólico. Así las cosas, la comunidad de sentido se cohesionan y legitima; y el individuo adquiere reconocimiento y estatus.

- Un sistema de relaciones y de acciones que proporcione elementos válidos para la interacción con la ciudad y el diálogo con otras comunidades de sentido. Este sistema se va estructurando a partir de la sedimentación de la experiencia musical posibilitada, como vimos, por rutinas y habituaciones; y es el que viabiliza el reconocimiento y la legibilidad de la comunidad de sentido dentro del subuniverso musical que, en este caso, es la salsa. Este sistema de relaciones y de acciones es el que permite dibujar una ciudad porque, en el momento mismo en que comienza a desplegarse, obligatoriamente involucra lugares específicos con los cuales se hace posible producir espacialidades específicas.

La descripción extensa de las comunidades de sentido que fluctúan y dialogan, y en esa interacción dibujan la ciudad de Medellín, será la temática del siguiente capítulo. No obstante, antes de pasar al siguiente acápite, quiero retomar dos aspectos básicos: primero, el análisis de una de las comunidades de sentido más fuertes, cohesionadas y legítimas dentro de Medellín; y segundo, el análisis de una de las tendencias que ha formulado ciertas rutinas y habituaciones pero que aún no logra sedimentar imágenes, respuestas y disposiciones y, en consecuencia, aún no logra cristalizar una comunidad de sentido. Con

ambos puntos pretendo generar un contraste que permita dar legibilidad a las consideraciones que he formulado hasta esta instancia.

Para desarrollar el primer punto, voy a utilizar la entrevista hecha a Hoover Rodríguez, uno de los mayores coleccionistas de la ciudad, y quién ha dedicado gran parte de su tiempo a organizar y participar de encuentros de coleccionistas en toda el Área Metropolitana y a nivel nacional. Hoover reside actualmente en la municipalidad de Caldas; y su cotidianidad transita, cuando no se halla realizando e implementando proyectos de ventilación industrial, entre acetatos, programas musicales y encuentros de coleccionistas. El anonimato ciudadano lo ha fragmentado no desde su labor como ingeniero industrial, sino, precisamente, desde su cotidianidad como coleccionista de salsa. Hoover asiste a todos los encuentros de coleccionistas organizados en la ciudad, la gran mayoría los organiza él mismo de la mano de otras personas; por otro lado, también hace parte de programas musicales aportando su conocimiento y su colección personal. En este sentido, en Hoover se pueden hallar dos de las tendencias que he identificado: coleccionista y seleccionista de acetatos, y programador musical. La que predomina es la primera, y desde allí ha encarnado la comunidad de sentido que él mismo, desde el despliegue de ciertas rutinas y habituaciones, ayudó a consolidar.

Voy a iniciar identificando la forma en que seleccionó la tendencia que lo condujo a coleccionar. Al preguntarle por su relación con los acetatos responde:

La goma, por decirlo así, comenzó desde muy pelao. Yo no tenía plata para conseguir lps en esa época; fue tanta la locura, la goma, la bobada... Dejé de vivir con mi familia 2 años: de 5 y 6 años, y los vivía con mi tío en

Cristo Rey en Guayabal, al lado de la cancha La República. Esa zona fue muy salsera, y allá conocí a mucha gente que tenía vinilos y hacían rumbas con eso; al tiempo, a pesar de que en mis vacaciones trabajaba ahí en Cristo Rey, cuando ya tenía 11 años, a mi papá le dio por comprar vinilos... los 14 Cañonazos. Se me ocurrió a mí, si él coleccionaba su música rumbera, yo podía coleccionar mis lps; el primer lp que yo compré no fue precisamente de salsa, fue un lp de música americana, a los 11 años. En esa época bailábamos y rumbiábamos mucho en Cristo Rey, en los famosos bailes de garaje. Después me decidí a la salsa porque vi que bailando y rumbiando se disfrutaba más y se pasaba más bueno; entonces, ahí decidí empezar a comprar lps de salsa. (...) Y ese es el amor, la bobada de tener lo de uno... y ya. Ha sido básicamente eso, el haber visto a mucha gente, hace muchos años, con eso; al ver a mi papá comprando la música de él, y decidirme a comprar lo mío. Tener lo mío personal; y no pedir permiso para tocar, sino simplemente cogerlo y hacerlo sonar. (Entrevista agosto 2016)

Miremos cómo hay una clara formulación de un patrón de interacción con el cual se inclinó a comprar vinilos de salsa; no lo determinó ni la edad, ni el género, ni su capacidad adquisitiva –incluso hace explícito que no tenía plata para comprar pero compraba–, y mucho menos su procedencia –residía en Caldas que, según afirma, para esa época era “mucho más monte de lo que es ahora”. El caso de Hoover es uno de los ejemplos que ilustra que el lugar primario de socialización, donde se forjan las primeras redes sociales en torno al gusto de la salsa, no es necesariamente el barrio en el que se reside. Esta primera red social es la que valida su proceso de significación, su red signica, para experimentar como real esa tendencia de comprar acetatos; y desde allí no solo asume la tendencia, sino que despliega toda una experiencia musical: una respuesta perceptiva, unas imágenes y unas disposiciones –tener lo suyo personal, pasar bueno en fiestas con sus propios acetatos, no pedir permiso a nadie para tocarlos o hacerlos sonar, etc.–, con las cuales inicia, como veremos, un sistema de rutinas y de habituaciones con las cuales sedimenta esta experiencia musical y, en consecuencia, cristaliza una comunidad de sentido.

Este sistema de rutinas y habituaciones las traduzco como un mecanismo a partir del cual una actividad se repite constantemente; en esta reproducción va ampliando su significado y se va extendiendo hasta que termina formalizando una institución. Al preguntarle a Hoover por la forma en que inicia la idea de realizar encuentros de coleccionistas responde:

El famoso grupo Los Guateques de Caldas, fue creado por un señor llamado Luis, otro muchacho llamado Edison, otro muchacho llamado Rubén; entre ellos les colaboraba el señor Javier. Estos cuatro primeros me llaman para colaborarles y hacer el primer guateque o el primer encuentro de coleccionistas que se hacía en Caldas; a partir de ese encuentro, se hicieron alrededor de siete encuentros aproximadamente, dentro de los cuales se invitó, inicialmente, gente conocida... del mismo grupito, por decirlo así. Después se institucionalizó y se tiró a nivel de Caldas; y después de haber gozado y disfrutado con la gente de Caldas, se invitó a la gente de Medellín, de Envigado, de Itagüí y de Bello. Aproximadamente, durante dos años, con el nombre Los Guateques; de hecho, se estaba institucionalizando para las fiestas del aguacero y se hicieron varios encuentros (...) No soy el único que empezó con estos encuentros acá en Antioquia. Gente en Envigado, “a solas”; gente de Itagüí, de Bello, gente de Caldas, también hacían lo mismo. Cuál es la historia. Todo, generalmente, empezó con reuniones de parceros en sus casas, precisamente, compartiendo música; así empezó en todas partes, por eso no se puede decir quién fue el primero o el segundo... no. El dato es que todo el mundo inició... si a mí me invitaron, por decir algo, en Envigado, que así me pasó a mí... me invitaron a una reunión, cuatro pelagatos, escuchando música, y cada uno llevó su lp; después en Caldas me pasó lo mismo, y se empezó a hacer... me voy a reunir con X, lleve cuatro o cinco personas que quieran hacer lo mismo. Todos, en Medellín, en Antioquia, en Bogotá, a nivel mundial, siempre ha nacido así: reunión de parceros, reunión de compinches escuchando música, aprendiendo; y se fue masificando, y vea en lo que va. (...) A raíz de mi intervención, fui el que quise darle el valor agregado a los coleccionistas. Inicialmente, los encuentros que se hacían, iban y participaban, pico y chao. Nosotros empezamos entregando, primero, una mención en papel block; después entregamos, en papel Kimberly, otra mención; y así fuimos escalando, o he ido escalando, de acuerdo con las personas que he hecho y he organizado los eventos, he ido escalando, y las menciones han sido algo mejor o algo más representativo. (Entrevista agosto 2016)



Vemos pues cómo esa rutina inicial de “rumbiar” poniendo lps, se fue reproduciendo, con el tiempo, en casas y entre amigos; posteriormente, y según relata Hoover, se extienden patrones de interacción con personas de otros municipios que también desarrollan las mismas rutinas. Hoy en día los encuentros de coleccionistas están institucionalizados en la ciudad y cada que se programa un encuentro asisten coleccionistas de toda el Área Metropolitana; son encuentros que se programan periódicamente en diferentes lugares de la ciudad. Y se trata de hacer lo mismo que se hacía entre amigos; no obstante, tiene un valor adicional que instaura la diferencia: una formalización que permite establecer una hora de inicio, una hora de terminación, unos parámetros para participar, un orden y una dinámica fácilmente perceptible por cualquiera.

En este sentido, es posible hablar de una comunidad de sentido que cobija la colección de acetatos y los encuentros entre coleccionistas; hay unas rutinas y habituaciones que la han institucionalizado y, a partir de éstas, se ha sedimentado una experiencia musical basada, principalmente, en la imagen que promueve el acetato: tener la música propia y sonarla cuando se desee, y exponerla y darla a conocer en eventos masivos aludiendo a que es el formato original y el que conserva el mejor sonido. La tendencia inicial de coleccionar acetatos, de esta manera, ha dado un giro cualitativo posicionándose como rol. Esto implica toda una apuesta que se materializa en el cuerpo a partir de actitudes, posturas, conductas, emociones e imaginarios. En efecto, basta con ir a un encuentro de coleccionistas para ver que, aunque los coleccionistas son diversos y provienen de distintas partes de la ciudad, todos manejan un vocabulario similar para referirse a los temas “duros”, los coleccionistas “bravos”, la “melodía pesada”, etc.; todos buscan aumentar su conocimiento y su colección para exponer siempre lo más selecto en

cada uno de los encuentros con el fin de mantener y aumentar su estatus; todos dedican largas horas en escuchar y seleccionar lo que se acomoda a su gusto, y esto es lo que exponen; todos acomodan los acetatos en grandes estanterías, los cuidan y limpian, y los clasifican a partir de un orden sistemático que van implementando con investigaciones y nuevas adquisiciones; y todos ubican, junto a sus respectivas colecciones, los trofeos y los reconocimientos que van desde menciones en papel block hasta tótem salseros e instrumentos musicales<sup>40</sup>. Y es precisamente esta corporeidad la que despliega el diálogo intersubjetivo que produce y reinventa el referente simbólico que mantiene cohesionada la comunidad de sentido. Por eso no es gratuito que cada encuentro busque ser mejor que el anterior; que cada coleccionista busque dar sus mejores audiciones con cada nueva participación; que todos implementen estilos propios (coleccionar montunos, solo discos de 45 revoluciones, latín jazz, etc.) con el fin de instaurar marcas desde las cuales se nombren y los nombren; que cada vez hallan más y más horas de “guateque” para poder participar en más rondas y así poder disfrutar y difundir más un estilo propio.

Asimismo, ese referente simbólico inicial, ese sustrato desde el cual se legitima el hecho de tener la música propia, se extiende más allá de los encuentros y desde allí se sigue reproduciendo y reinventando. En otras palabras, el rol asumido se inserta en la cotidianidad de cada individuo trascendiendo así los encuentros de coleccionistas; y desde este rol, el individuo despliega todo un sistema de relaciones y de acciones que le permite

---

<sup>40</sup> Hace poco revisando las redes virtuales de estos coleccionistas me topé con una imagen que dice mucho con respecto al gran valor simbólico otorgado a estos reconocimientos: en una fotografía, uno de los coleccionistas reúne todos los reconocimientos que tiene por su participación en encuentros y audiciones; los comentarios que recibe la fotografía condensan el valor simbólico: “Qué gran cosecha mi hermano. Esto habla de tu entrega y dedicación. Veo algunos galardones familiares ahí. Chévere.” (Comentario a la fotografía de portada de Hoover Rodríguez en Facebook, septiembre 26 de 2016).

encarar la ciudad, nombrarla y darse a sí mismo un nombre dentro de ella: fragmenta el anonimato urbano. En este sentido, todos los que asumen este rol y vuelcan a su cotidianidad esta comunidad de sentido, se leen y auto-definen como coleccionistas; extiendes sus patrones de interacción hacia otras esferas con el fin de ampliar su colección y su conocimiento; generan redes de compra y venta de acetatos; adquieren un estatus dentro de los demás coleccionistas, y un reconocimiento por parte del público que escucha sus audiciones; exponen en sus redes virtuales videos, fotografías y canciones de sus acetatos, y así van consiguiendo seguidores; recorren la ciudad en busca de discos, y así amplían sus redes sociales y sus patrones de interacción; realizan y asisten a reuniones informales con amigos para debatir y escuchar música, y estas reuniones informales terminan consolidando grupos como Los Guateques de Hoover, Los Soneros del Palmarcito de Diego Caribeña o Los Gigantes del Sur (La Mafia de Envigado) de Sebastián Ortiz; y escuchan programas que legitiman o aumentan más el conocimiento que poseen. En este despliegue van naturalizando su posición y su estatus, y van arraigando su rol; y, sin darse cuenta, van otorgando mayor legibilidad a la comunidad de sentido que los cobija.

Para desarrollar el segundo punto, voy a tomar como referencia la entrevista hecha a Dairo Herrera. Dairo Herrera es bibliotecólogo y su lugar de trabajo es Caldas; no obstante, no reside allí sino en Robledo. Dairo se ha caracterizado dentro del ambiente musical salsero por promover conversatorios, charlas musicales, tertulias, etc. Esta ha sido la tendencia que ha asumido a partir de su gusto por la salsa; una tendencia que él *seleccionó* desde una combinación semiótica que enlaza patrones de interacción y su profesión de bibliotecólogo. Dairo no es coleccionista como Hoover, pero sí se ha interesado por

investigar y leer libros en torno a la salsa. Al preguntarle sobre los conversatorios que ha desarrollado responde:

El primero fue en Comfenalco, por parte mía; yo no puedo hablar por otra gente de ciudad que se ha movido también con el tema. Por ejemplo, con el profesor Wilson de La Ponce... han tenido espacios de encuentros musicales y de conversación; también Néstor el de la Rumbantela tenía un espacio de cultura salsera donde nos juntábamos y conversábamos. Por qué me surge a mí: primero, no puedo decir que yo he sido salsero toda la vida, porque eso es mentira... yo comencé a escuchar salsa a los 13 años más o menos; o sea, hace 25 años. Yo he sido una persona inmerso en el mundo cultural por mi profesión que es bibliotecólogo; entonces, yo me pongo a pensar, cómo uno juntar dos pasiones que son la bibliotecología y la salsa. Entonces, ahí empiezo a decir: “bueno vamos a hablar de salsa, vamos a hacer de la salsa una cultura, un estilo de vida...”. Aunque es pretencioso decir hacer de la salsa un estilo de vida porque yo no he hecho eso; pero lo que quiero es que la salsa tenga espacios culturales, donde la gente pueda escuchar la música, saber de sus artistas, de sus cantantes, de sus temas. Es básicamente eso. (Entrevista marzo 2016)

A diferencia de Hoover, Dairo no construye patrones de interacción en torno a coleccionar acetatos; desde su profesión escala redes sociales para, como dice él, enlazar la salsa y la academia. Según su testimonio, ya han existido en la ciudad espacios para la conversación y la tertulia salsera –La Ponce, La Rumbantela, GRUSALÍ El Malecón–; no obstante, son espacios que, hoy por hoy, ya no existen aunque en su momento fueron lugares reconocidos por su inclinación hacia la tertulia y la conversación. ¿Qué nos quiere decir esto? Que aunque han habido algunas rutinas que buscan sedimentar esta experiencia musical, estas disposiciones e imágenes en torno a la salsa como cultura, no han cristalizado, realmente, una comunidad de sentido sólida que formule roles, referentes simbólicos claros, relaciones y acciones con la ciudad; son rutinas que no han soportado el paso del tiempo, el paso generacional, y han decaído como ocurrió con La Ponce y

Rumbantela. Lo que hace Dairo es un intento por rescatar eso, por seguir generando habituaciones que conduzcan a una formación de comunidad; no obstante, como él mismo lo expresa, no es una labor fácil; al preguntarle que si cree que se ha generado comunidad, esto es lo que responde:

No la verdad no. Yo creo que los que han llegado es porque les gusta, algunos porque les gusta algunos temas, algunos artistas. Pero decir que generar comunidad, yo creo que no. Uno se ha alegrado; inclusive, creo que en la ciudad se han hecho muchos intentos de crear comunidad salsa fuerte, desde lo académico... Desde el estudio de la música, inclusive, por qué no, desde lo antropológico. Me acuerdo cuando hicimos el conversatorio de Héctor que estuvo el profesor Wilson de La Ponce, esa crítica, muy respetuosa: “hablemos de Héctor Lavoe desde lo antropológico...”. Pero hacerlo de una manera tranquila. Qué ha sido Héctor Lavoe en la sociedad, en Latinoamérica; qué ha generado. Pero yo pienso que generar comunidad es difícil; y se han hecho cosas... se ha intentado generar comunidad, y ojalá algún día se pueda. (Entrevista marzo 2016)

Cuando Dairo afirma que “se han hecho cosas”, me aventuro a pensar en una apuesta consciente de generar ciertas habituaciones; habituaciones que, según he explicado, podrían conducir a la cristalización de una comunidad de sentido que promueva un sustrato, un referente simbólico, desde el cual se conciba la salsa como espacio que, más allá de la rumba, posibilita construir debates de corte académico y cultural. Se está en ese proceso ya que los espacios han existido. No obstante, aún no se han fortalecido las rutinas con el paso del tiempo –lo que sí ocurrió, por ejemplo, con los encuentros de coleccionistas–, y por eso han estado en un sube y baja; tal vez, si se aumenta la constancia, se logren estabilizar al punto de poder dar el paso cualitativo que transmute en rol esta tendencia. Por ello, en este momento, no puede delimitarse claramente roles, referentes simbólicos, sustratos

sedimentados, relaciones y acciones, diálogos intersubjetivos, lugares y espacios específicos; caso contrario ocurre con los encuentros de coleccionistas.

En este sentido, el contraste con la comunidad de sentido de los coleccionistas es claro: Hoover considera que se han generado impactos positivos en la ciudad y se ha generado comunidad:

Para mí el impacto principal es que se educó a la gente, porque muchas veces no se creía, y la mayoría de la gente no creía que los vinilos todavía estuvieran trabajando y todavía existían; adicionalmente, no sabían que había gente que se dedicaba a cultivar estos bellos y hermosos trabajos. Y, totalmente, positivo, porque se pasó de una minoría a unas grandes ligas; porque, a nivel nacional, es una cosa de locos. Fíjate que la gente empezó a salir, a difundir el cuento, a participar más... los que no tenían vinilos sacaron sus criterios, su cultura, su conocimiento... y empezaron a darlos a conocer; los que tenían vinilos empezaron a darse a conocer y a mostrarse diciendo: “tengo esto o tengo aquello, quiero que conozcan este trabajo porque tiene X temática, o la instrumentación es muy sobrada y bien estudiada... o es de tal año, y es un trabajo que se creía que no era el original...”. En fin. (Entrevista agosto 2016)

Por su parte, Dairo opina que ha sido difícil generar comunidad; sin embargo, desde su proyecto Salsallista (el nombre es producto de la combinación entre salsa y Universidad Lasallista) viene nutriendo rutinas que mantienen viva la tendencia. A diferencia de los encuentros de coleccionistas que ya cristalizaron una comunidad de sentido y vienen creciendo a nivel simbólico, en este otro caso aún se está en proceso de definir rutas claras para condensar y sedimentar las imágenes y disposiciones que promueve el hecho de experimentar la salsa desde esta tendencia.

### **3.2. Contexto: hacia una formulación de la esfera social:**

Después de haber propuesto este marco metodológico, quiero describir el contexto dentro del cual logré posicionar las conclusiones que me llevaron a formularlo. Para ello, voy a generar un marco categorial a partir de las entrevistas que realicé. Este marco categorial es solo una apuesta descriptiva que dibuja una posible esfera social desde la cual se podría contextualizar las comunidades de sentido y las diversas tendencias en torno a la salsa en una ciudad como Medellín.

En este sentido, y a partir de las entrevistas realizadas, construí cinco categorías de análisis para dar un panorama amplio sobre las diversas realidades y percepciones que se construyen alrededor de este fenómeno musical. Pueden ser muchas más categorías analíticas. No obstante, considero que estas cinco categorías me permiten construir un contexto dentro del cual identifiqué, primero, características similares dentro de cada uno de los actores que hacen de la salsa una forma de vida; y segundo, disposiciones diversas que responden a sus experiencias cotidianas con la salsa y la forma en que decidieron apropiarse de ella (donde se involucran procesos sociales diversos).

Las entrevistas fueron organizadas sistemáticamente con el fin de entrevistar, como mínimo, a un protagonista de cada una de las tendencias que identifiqué en el acápite anterior. En este sentido, se entrevistaron: bailadores, coleccionistas, radioescuchas y oyentes, investigadores, dueños de negocios, artistas, oyentes de otros géneros, empresarios, promotores de webs y revistas, programadores musicales y discómanos, y realizadores de programas televisivos y radiales; asimismo, se entrevistaron a personas de

diferentes estratos sociales, diferentes profesiones y niveles de estudios, y personas de diferentes procedencias. Todo con el fin de realizar mejores contrastes.

### **3.2.1. Contacto con la salsa:**

Esta primera formulación la he construido a partir de la pregunta quién lo indujo a la salsa y cuántos años tenía. Esta categoría constituye el margen del contexto que quiero ilustrar porque se convierte en la puerta de entrada a este fenómeno musical; adicionalmente, es el punto en común desde donde parten, posteriormente, importantes diferencias. El denominador común se fundamenta en dos aspectos básicamente: todos entraron a la salsa a muy corta edad (en la niñez o la adolescencia); y de la mano de un círculo muy cercano: familiares, vecinos o amigos. En algunos casos excepcionales, como en el caso de Alberto Herrera, Jairo Pava y Chechosalsa, nadie les indicó que escucharan salsa, su gusto se fue gestando a partir de un tránsito constante por las calles en donde la música provenía de tabernas y bares; no obstante, estos casos reafirman la posición que propongo en cuanto a que a la salsa se llega a partir de un círculo muy cercano. Miremos por qué: el tránsito constante por estas calles se convierte en parte fundamental de la cotidianidad de estas personas al ser recorridos obligados día tras día; en este sentido, la cercanía que en los demás casos se le otorga a la familia, los vecinos o los amigos, se representa acá en la familiaridad que se construye con estas calles al pasar día tras día por ellas. En otras palabras, la calle encarna de manera simbólica, en estos tres casos, al familiar, al amigo o al vecino presente en los relatos de los demás actores.

Para concluir este primer punto del contexto me aventuro a señalar que a la salsa se llega a partir de un círculo muy cercano que hace parte fundamental de la cotidianidad de



cada individuo; en otras palabras, el vínculo que se dibuja entre salsa y cotidianidad es bastante estrecho ya que el gusto por este género nace desde relaciones sociales muy cercanas a la cotidianidad del individuo. Asimismo, es importante resaltar que aunque este primer contacto surge en un contexto barrial, no se estanca allí –como lo formulé y evidencié en el acápite anterior–; por tanto, el gusto y su posterior cultivo no es consecuencia únicamente de aspectos socioeconómicos –como se deduce normalmente a partir del análisis del surgimiento de la salsa en Nueva York–, sino que existen condiciones ancladas en la cotidianidad de cada persona (relaciones sociales –interpersonales, familiares– y recorridos por la ciudad) que apuntalan la adhesión a este gusto.

Mirémoslo más de cerca. Entre mis entrevistados existen personas con diversidad en los niveles de educación, diversidad en los ingresos y diversidad en los lugares de residencia. Este hecho, *per se*, se convierte en una evidencia fáctica con la cual es posible deconstruir los postulados que vinculan a la salsa únicamente con los sectores marginales<sup>41</sup>; aunque la mayoría de entrevistados se acercaron a la salsa desde un ámbito familiar marcado por la procedencia barrial, muchos de ellos, que ya no hacen parte de estos contextos marginales, aún siguen promoviendo la salsa como su estilo de vida dentro de otros sectores y contextos. Esto da pie para aventurar un razonamiento: la salsa se consolidó en los barrios marginales de una ciudad como Nueva York desde donde migró, gracias al disco, el cine y la radio, a los barrios de las incipientes ciudades latinoamericanas. Una vez allí no se estancó –como sería la consecuencia lógica de los argumentos que vinculan la salsa únicamente con los sectores marginales–, sino que encaró

---

<sup>41</sup> Esto también puede evidenciarse a partir de la muestra estimativa que analicé en el acápite anterior.

a toda una ciudad en formación a partir de una encarnación que fue desplegándose en diversos sectores, contextos y escenarios; todo ello da pie para pensar la salsa como uno de los géneros urbanos que permitió que los barrios dialogaran con la ciudad y pudieran encontrar un lugar desde donde poder nombrarse y hacer frente a los procesos urbanos.

### **3.2.2. Percepción:**

A partir de esta categoría voy a identificar ya no tanto puntos en común sino percepciones diversas en torno a lo que cada actor considera que es la salsa para sí. De acuerdo a las respuestas dadas a esta pregunta pude identificar cuatro formulaciones: en un primer lugar, se percibe la salsa como un estilo de vida, una forma de vida y/o una filosofía de vida; en segundo lugar, se concibe la salsa como alegría, pasión y fuerza; en tercer lugar, se concibe la salsa como un sentimiento de identidad y de orgullo; y finalmente, la salsa vista como una inspiración porque alude a la experiencia cotidiana o la vivencia de la vida diaria.

Lo interesante dentro de esta categoría es que cada formulación configura abiertamente dos patrones fundamentales. A saber: por un lado, un patrón que puede ser llamado de identificación dentro del cual se incluyen las tendencias que asumen la salsa como alegría, fuerza, pasión y orgullo; y por otro lado, un patrón que puede ser llamado filosofía de vida dentro del cual se incluyen las tendencias que asumen la salsa como estilo de vida, modo de vida y vivencia cotidiana. Ninguno de los dos patrones se excluyen, al contrario, despliegan una dialéctica que los implica mutuamente: asumir la salsa como una estilo de vida lleva consigo un supuesto: si la salsa se ha transformado en un estilo de vida es porque los individuos que la han subido a este nivel deben sentir cierta afinidad con las emociones y los sentimientos que genera el hecho de escuchar salsa; y de modo inverso,

tales sentimientos y emociones se van anclando a tal punto en la cotidianidad que la salsa comienza a percibirse como una filosofía de vida.

Esto puede comprobarse muy fácilmente. De todas las entrevistas, tengo cinco personas que, aunque gustan de la salsa, no osan considerarla su estilo de vida; en ellos la dialéctica propuesta no funciona. La respuesta a ello es muy sencilla: son individuos que gustan de otras expresiones sonoras (el rock, el tango, el punk, las baladas románticas) y a la salsa llegan porque les provee de algunos elementos que usan en la configuración de sus identidades particulares; identidades ancladas más a otras esferas que no tienen que ver con la salsa propiamente dicha. Dicho en otros términos, y apoyándome en Pablo Vila, sus narrativas identitarias están alineadas en un sentido distinto promovido por otras ofertas musicales y usan la salsa como una especie de nota al pie donde alguna letra, algún sonido o algún artista les brinda la posibilidad de ampliar su narración<sup>42</sup>; no conciben el artista, el sonido o la letra como un conjunto integral sobre el cual formular sus historias de vida. En cambio, por su parte, los demás interlocutores que sí experimentan la salsa como un estilo de vida –incluso en aquellos donde no es explícita esta referencia–, y sí se sienten plenamente identificados con la emocionalidad que se promueve desde este género musical, conciben estos elementos (artistas, sonidos, letras) como un todo, como un conjunto

---

<sup>42</sup> El mismo Pablo Vila ofrece una explicación plausible a este fenómeno: debido a la multiplicidad de formas que existen hoy para reproducir la música, se ha ido constituyendo menús musicales que fragmentan la unidad del gusto al encontrar elementos comunes presentes en varios géneros (Semán y Vila, 2008); no obstante, y a la luz de mis indagaciones en campo, aunque se precise de un menú musical que fragmente esta unidad, pueden percibirse unidades claramente definidas. A estas últimas unidades son a las que apunto: muchos de mis interlocutores, que asumen la salsa como su estilo de vida, no niegan que retoman algunos elementos de otros géneros –más que todo en momentos en que su disposición emocional cambia–; sin embargo, no son su eje central ya que solo recurren a estos elementos en algunos contextos circunstanciales.

integral sobre el que vuelcan y erigen sus cotidianidades; la dinámica que propongo sobre la conectividad dialógica entre identificación emocional y estilo de vida, en este segundo grupo, funciona perfectamente. Tal es así que todos ellos tienen gran parte de sus realidades cotidianas configuradas a partir de lo que representa este subuniverso sonoro; estas cotidianidades, en consecuencia, son las que van dando opciones para la formulación de rutinas desde las cuales se hace posible erigir diversas comunidades de sentido como expuse en el acápite anterior.

La diferencia entre ambos grupos se plasma, entonces, en el salto definitivo que se da de un patrón al otro; es decir, la ruptura entre unos y otros se da en el momento en que se decide dar el paso de la identificación momentánea y circunstancial con algún elemento promovido desde este género, a la encarnación de un estilo de vida basado en una identificación plena con los sentimientos y las emociones que se gestan alrededor de este gusto. En este sentido, es en la percepción de la salsa como estilo de vida que puedo entrever las diferencias estructurales que abonan el terreno para iniciar el proceso que describí en el acápite anterior en torno a la formación de comunidades de sentido; esta acotación conduce a concluir, finalmente, que no todas las tendencias identificadas pueden conducir a la formación de estos procesos. Es decir, aquellas tendencias que reúnen a personas que entran y salen de la salsa según momentos fragmentarios, no son aptas, por su naturaleza circunstancial y momentánea, para la estructuración de comunidades de sentido. Estas tendencias son: bailarines, oyentes circunstanciales, empresarios, rumberos y melómanos (ver tabla 1). Para pasar al siguiente numeral quiero exponer tres casos en los que la salsa es percibida, desde tendencias muy diversas, como estilo de vida; dos de esos

casos ya los expuse en el acápite anterior, introduzco un tercero para que el lector ubique mejor su conclusión.

Tanto para Dairo Herrera como para Hoover Rodríguez y Alejandra Jiménez la salsa es un estilo de vida –lo hacen explícito en sus respuestas–; no obstante, al poner la lupa en la experiencia individual de cada uno y la forma en que decidieron apropiarse de la salsa, se encuentran diferencias fundamentales. Para Dairo constituye un estilo de vida porque es a partir de la salsa que se generan círculos y escenarios de amigos que conducen a la formación de escenarios de encuentro; Dairo, como lo expuse en el acápite anterior, es bibliotecólogo y es de las pocas personas en la ciudad que, desde su gusto por la salsa, ha impulsado espacios como las tertulias musicales y conversatorios para hablar de la salsa en la medida en que se escucha y se comparte.

Por su parte, Hoover, ingeniero industrial, destacado en la ciudad por ser uno de los mayores coleccionistas de salsa y promotor de estos encuentros y audiciones, habla de ésta como un estilo de vida porque, adicional a su profesión como ingeniero, invierte tiempo y dinero en escudriñar, aprender y coleccionar cosas diferentes para estar a la altura de los demás coleccionistas; en palabras del propio Hoover:

Fíjate que si hay gente al lado tuyo que te está acompañando en lo que vos hacés, vos decís: “tengo que estar al hilo, al pelo de ellos... tengo que estar aprendiendo, investigando, sacando cosas nuevas o investigando cosas nuevas con respecto a la salsa...”. (Entrevista agosto 2016)

Su investigación, a diferencia de Dairo, va más de la mano de lo que necesita saber para tener una buena colección de música y mantener su posicionamiento dentro de la comunidad de sentido. Finalmente, el último caso es el de Alejandra Jiménez. Ella ingresó al mundo de la salsa, primero, desde las esquinas con los “pillos”<sup>43</sup> que, desde un tornamesa, ponían a sonar canciones que reflejaban sus cotidianidades; y segundo, desde su trabajo como mesera en una de las tabernas más representativas de la ciudad –La Fuerza. Ambos elementos permitieron que Alejandra diera el paso definitivo de la identificación circunstancial –que es el caso de los pillos con los que escuchaba música– a la encarnación de un estilo de vida desde y por la salsa; tal fue así que cumplió su sueño de montar una taberna similar a La Fuerza. En su entrevista hace explícita la noción de salsa como estilo de vida. Se diferencia de Dairo y de Hoover en varios aspectos: primero, no le interesa leer ni investigar sobre salsa ya que para ella prima el sentimiento y, como la vive todos los días, no necesita saber de dónde viene; segundo, no se destaca por realizar tertulias ni participar en encuentros de coleccionistas, pero sí se destaca en un ámbito que es ajeno para los otros dos interlocutores: la esfera de las tabernas –en el sentido de trabajar en ellas y conocer a dueños, clientes, administradores, trabajadores, etc.–; y tercero, sí compra música –contrario a Dairo– pero no para participar en encuentros de coleccionistas –contrario a Hoover– sino para tener consigo lo que le gusta.

En todos tres la salsa es percibida como un estilo de vida, en todos tres se cumple la dialéctica que he propuesto para esta segunda categoría; sin embargo, todos tres dejan ver las divergencias que se empiezan a encontrar una vez atravesado el umbral del margen que

---

<sup>43</sup> Muchachos de barrio dedicados al sicariato y otras actividades ilegales.

conforma la primera categoría. Tales divergencias, como puede verse en estos tres casos, son las tendencias que identifiqué en el acápite anterior, y las que podrían conducir a la estructuración de comunidades de sentido. En efecto, de los tres casos, tanto Hoover y Alejandra han participado de comunidades de sentido bien delimitadas; las propuestas y vivencias de Dairo aún no han germinado y, como él mismo reconoce, aún no se ha generado comunidad, pero se “están haciendo cosas”.

### **3.2.3. Gusto:**

En esta categoría se incluye la pregunta ¿qué es lo que le gusta de la salsa? Cuando uno entra a hacer etnografía de un género como la salsa se encuentra, musicalmente hablando, con un género que maneja tres sentidos: por un lado, tiene un tinte temático donde las letras marcan la pauta, y el gusto de las personas se enmarca en el relato que transmite la canción; por otro lado, está el tinte sonoro donde no importa lo que diga la letra –a veces no dicen nada y solo se repite un estribillo durante toda la canción– sino la explosión rítmica que se conjuga en la proyección armónica y en la gama de sonidos que posibilita la ejecución de los diversos instrumentos; y finalmente, se encuentran canciones que combinan tanto letra como explosión rítmica (la orquesta de Eddie Palmieri, por ejemplo, hace denuncias sociales sintonizadas con descargas de timbales o trombones).

Teniendo esto en mente, introduje esta pregunta en las entrevistas buscando identificar cuál de los tres sentidos es el predominante en una ciudad como Medellín. En las personas que se sienten plenamente identificadas con la salsa y la perciben como su estilo de vida, no es posible encontrar una dislocación tajante de estos tres elementos; al contrario, les gusta tanto el sabor (que puede ser concebido como la progresión armónica y

la gama de sonido que ofrece la salsa) y la letra. Por su parte, aquellas personas que no ven en la salsa un estilo de vida sino que retoman algunos elementos de ella para ampliar sus narrativas identitarias, sí hacen una separación: a algunos les gusta la salsa por el sonido y el sabor ya que es a través de éste que se transmite la alegría con la cual se identifican; para otros, en cambio, en la salsa buscan las letras por el mensaje social o político que transmite. De este último grupo de interlocutores se logra inferir algo: su gusto es flexible y se inclina para el lado del sonido o para el lado de la letra dependiendo del escenario en el cual se encuentren; por el contrario, para los interlocutores que conciben la salsa como un estilo de vida y la transforman en un conjunto integrado lleno de sentido, no importa el momento ni el contexto, gustan por igual –y en cualquier escenario– del sonido, la progresión armónica, las letras o la combinación de todos los elementos. Adicionalmente, a este grupo de interlocutores se les dificulta más expresar con palabras qué es lo concreto de la salsa que les gusta; antes o después de hablar del sonido y de las letras, introducen expresiones faciales y corporales de emotividad que traducen en palabras con el fin –sin mucho éxito– de describir el sentimiento profundo que se apodera de ellos y los transforma cuando escuchan una salsa.

Cito dos ejemplos: el primero, Diego Caribeña, un gran coleccionista de la ciudad, muy reconocido por su arduo conocimiento en el tema –lo cual lo ha llevado a ser invitado especial en charlas y programas musicales–; y Dairo Herrera, que, aunque ha promovido tertulias y conversatorios, no cuenta con el renombre que tiene Diego dentro de la ciudad salsera objeto de mi estudio. Diego Caribeña indica:



A mí qué me gusta de la música afrolatina borincubana caribeña. Me gustan los ritmos, las letras, las disonancias del jazz latino, me gustan las proyecciones armónicas. En las artes eso es muy subjetivo; uno no puede expresar finamente por qué le gusta determinado pintor o determinada película. Eso es muy difícil de describir; no encontraría las palabras precisas para definir por qué me gusta determinada música. Es música que acaricia mis sentimientos; música que me llega y me produce ciertas sensaciones, no todas iguales... pero por eso es que me gusta la música. (Entrevista julio 2015)

Por su parte, Dairo Herrera expresa:

A mí lo que me gusta de la salsa es todo eso que me hace sentir; yo escucho un tambor, y me da como cierta cosita... Yo no puedo escuchar salsa un viernes, porque me dan como ganas de salir. Es un sentimiento extraño porque el Dairo que es normalmente, que no escucha salsa, llega a la salsa y como que se transforma; no negativamente... muy positivamente, en otra sintonía. Cuando voy manejando no escucho salsa, porque la salsa me convierte en una manera extraña; cuando voy en la moto y me pongo los audífonos, acelero más... me olvido del entorno porque estoy escuchando mis temas. Por eso no me gusta escuchar salsa cuando voy manejando, a veces la pongo pero cuando veo que me estoy transformando, apague mijo y vaya a la casa a escuchar salsa. (Entrevista marzo 2016)

En conclusión, percibo que dentro de esta categoría no hay diferencias sustanciales dentro de los diversos actores que se apropian de la salsa; al contrario, igual que la primera categoría, ésta se instaura también como común denominador. En todos los interlocutores – al menos en lo que respecta al grupo que percibe la salsa como un estilo de vida– se logra vislumbrar un mismo sentimiento de gozo y pasión en la respuesta que dan a la preguntar qué es lo que les gusta de la salsa; son respuestas muy similares que tienden hacia sentimientos de inefabilidad similares. La diferencia sustancial se encuentra con el grupo de

interlocutores que no ven la salsa como su estilo de vida; en ninguno de ellos pude entrever la inefabilidad que sugieren los demás actores.

#### **3.2.4. Aportes de la salsa:**

Al igual que la categoría anterior, dentro de esta categoría se encuentran ciertas similitudes en las respuestas a la pregunta ¿qué le ha aportado la salsa en términos personales? Pude agrupar las respuestas en cinco grupos: primero, la salsa vista como un medio para generar relaciones sociales, conseguir amigos –enemigos en dos casos– y conocer lugares; segundo, la salsa vista como un medio para generar economía (respuesta dada por aquellos que viven de la salsa); tercero, la salsa vista como mecanismo que le permite a las personas cambiar su visión del mundo y ser mejores personas; cuarto, la salsa como un medio para ampliar los conocimientos y el bagaje cultural; y finalmente, la salsa como promotora de satisfacciones, reconocimientos y alegrías.

Para todos los interlocutores la salsa es un medio para generar relaciones sociales, conocer gente, construir amistades y conocer nuevos lugares; todo ello se enlaza muy bien con las formulaciones que planteé en el acápite anterior en torno a las redes sociales y los patrones de interacción. Adicionalmente, pude encontrar que solo en aquellos casos donde la salsa se concibe como un estilo de vida, se dibuja una línea en la que, aunque no lo hagan explícito en sus respuestas, este género ha transformado sus puntos de vista y, en consecuencia, se conciben como personas nuevas, con saberes y conocimientos nuevos y, por tanto, adicional a las alegrías, la salsa les ha proporcionado satisfacciones personales. Los cambios de perspectiva, aunque son mínimos, se da en aquellos casos donde la salsa ha promovido estabilidad económica y reconocimientos; esto es así dada la actividad de estas

personas: son investigadores, empresarios, dueños de negocios o programadores musicales de radio o televisión.

En conclusión, el aporte más generalizado de la salsa es la consolidación de relaciones sociales a medida que se conocen lugares y se realizan recorridos urbanos; cuando se da el paso hacia la salsa como estilo de vida, esas relaciones sociales entran a ser parte de un entramado más complejo donde también existe la realización personal, el don de gente y la construcción de conocimiento y saber.

### **3.2.5. Imaginario sobre los demás actores:**

La última categoría concierne a los imaginarios que cada interlocutor se ha formado con respecto a los demás actores que, al igual que ellos, escuchan salsa; la conforma la pregunta ¿cómo caracteriza o ha caracterizado al salsero de Medellín? En la medida en que esta pregunta era contestada por mis interlocutores, encontré un vínculo muy importante con la categoría sobre la percepción. Las respuestas dadas van de la mano con lo que cada interlocutor percibe sobre lo que es la salsa. Me explico. En la categoría sobre percepción introduje la noción de salsa como estilo de vida; adicional a esta percepción, identifiqué en cada caso particular una importante diferencia que concierne a la experiencia vivida de cada uno de los interlocutores, lo cual me dio pie para argumentar que aunque es un estilo de vida para todos ellos, no lo es de manera igual sino que se generan matices dependiendo de cada cotidianidad y tendencia.

Ahora bien, la respuesta a la pregunta que conforma esta última categoría se da la mano con la experiencia personal de cada interlocutor enlazándose con la perspectiva que

promueven desde su cotidianidad para ver la salsa como su estilo de vida. Mi intención con la pregunta no era otra que ver cuál era el imaginario que cada uno se ha construido sobre los demás actores para determinar hasta qué punto la figura diferencial que promuevo con mi estudio está arraigada en la concepción de la gente. Lo que hallé es que sí hay una leve noción de que en Medellín hay muchas maneras de conectarse con la salsa; no obstante, y aunque esta noción es generalizada en todos los interlocutores, existe una ruptura fundamental: cada interlocutor se refirió a los demás actores desde su experiencia personal.

Para demostrar lo anterior voy a separar metodológicamente a todos los interlocutores en cuatro grupos: un primer grupo, los que investigan, leen y estudian; un segundo grupo, los que no investigan, ni leen pero les apasiona y escuchan salsa en una gran proporción del día ya sea en la emisora Latina Stereo, por internet o de su propia música; como tercer grupo, los que tienen una particularidad especial que condiciona su respuesta; y finalmente, el cuarto grupo, los interlocutores que no perciben la salsa como su estilo de vida. Empecemos.

Para los que son conocedores ya sea porque estudian, investigan, coleccionan o venden música existen dos tendencias: la primera, que los salseros de Medellín son muy apasionados por el fenómeno de Latina Stereo, pero no leen y se quedan solo con ciertos estilos lo cual conlleva a que Medellín no alcance a tener el nivel de ciudades como Cali, Bogotá y Barranquilla –tendencia que da cuenta de un imaginario construido hacia lo que hay por fuera de su círculo–; y la segunda, que los salseros de Medellín son muy conocedores, muy “bravos” porque constantemente están investigando y leyendo sobre lo que les gusta –tendencia que da cuenta de un imaginario construido hacia adentro de su

círculo. Para los que hacen parte de esos salseros que no leen ni investigan pero que se clasifican como apasionados, existen dos tendencias más: la primera, ser salsero es ser alguien apasionado que vive la salsa, la escucha y no necesita crecer en conocimiento – aunque algunos tienen ciertos conocimientos adquiridos por pequeñas lecturas o por su experiencia con discos y artistas–, pues eso conduce a la arrogancia; la segunda, que hay muchos más salseros en Medellín que en cualquier otra parte porque solo en Medellín se vive la salsa con mucha pasión, y es la única ciudad del mundo que cuenta con una emisora con 24 horas de salsa.

El tercer grupo lo conforman algunos interlocutores que caracterizan al salsero dependiendo de su especificidad –si es un bailarín, un músico, un programador, etc.–; o han hecho clasificaciones particulares a partir de su experiencia (salseros nuevos-salseros viejos, salseros fanáticos-salseros comerciales). Propongo tres ejemplos.

Luchosalsa, músico empírico que escucha Latina Stereo todo el día desde un radio y ha participado en los jam latinos que programa la agenda cultural de la ciudad, los ve “con un buen enfoque, [y] ojalá cuenten con buena suerte; uno en la música necesita un buen patrocinio, y alguien que tenga una visión de uno y lo saque adelante” (Entrevista abril 2016). Chechosalsa, bailarín que recorre las calles de la ciudad en bicicleta para hacer su show de baile en las tabernas más reconocidas, caracteriza al buen salsero por su forma de vestir,

¿Cómo es la forma de vestir de un buen salsero? Unas buenas zapatillas, un buen pantalón de chalis y una camisa de seda, y que nunca le falta su gorra salsera; ese es el salsero de Medellín. Y yo no me puedo quedar

atrás, porque para uno manejar un buen público, siempre tiene que manejar su buen fercha. (Entrevista agosto 2015)

Y Orlando Hernández, programador musical de Latina Stereo, desde su experiencia como discómano los clasifica en tres grupos:

El salsero, salsero, es el puritano, el que le gusta lo clásico, no admite ningún arreglo que vaya en contra de un arreglo original; por ejemplo, siempre quiere escuchar Arrepiéntete original, quieren escuchar Sabiduría, Obra del tiempo... que sea el original. Si una orquesta viene a hacerle un arreglo a ese tema, se vuelven muy celosos. Hay fans, fans de fans a los artistas también, son muy celosos y cuidadosos de sus propios artistas... que la música no se la vayan a distorsionar, que la música no se las vayan a meter en otros ritmos; esa es otra clase de salsero. Y viene el salsero, ya a nivel comercial, donde la industria trata de sacar a aquellos salseros para atraparlos en una salsa suave, delicada, que va dedicada a los sentimientos de la juventud, de las niñas más que todo... esa salsa no es aceptada por muchos. (Entrevista agosto 2015)

Entonces, este grupo de interlocutores, aunque caben en las concepciones de los dos grupos anteriores –Chechosalsa y Luchosalsa son apasionados y escuchan diariamente Latina Stereo, pero no leen ni investigan; y Orlando Hernández, gran conocedor que le gusta investigar y leer, pero no es coleccionista de acetatos, por ejemplo–, dibujan otros imaginarios que reafirman mi posición con respecto a la conexión existente entre la percepción de la salsa como un estilo de vida, y la consecuente formulación de un imaginario sobre lo que es ser salsero en Medellín a partir de la experiencia personal.

Finalmente, el último grupo que concierne a los interlocutores que no perciben la salsa como su estilo de vida, tienen una tendencia generalizada a catalogar al salsero de

Medellín como aquel de estrato bajo, que habla mal y que le tiene mucha fidelidad al radio y la emisora.

Se ve, entonces, un claro contraste entre esta categoría y la categoría sobre la percepción en lo concerniente al estilo de vida –con sus consecuentes concepciones e imaginarios– que cada individuo ha erigido a partir de su gusto por la salsa. Para aquellos sectores que no perciben la salsa como su estilo de vida, sus respuestas son superfluas condicionadas más por un estereotipo circunstancial y generalizado que solo se corresponde –a medias– con un sector de las vastas formaciones que contiene este subuniverso sonoro<sup>44</sup>; este elemento, según puedo entrever, coincide categorialmente con el esquema que propuse en la categoría sobre percepción donde este grupo de interlocutores solo se identifican con la salsa en momentos circunstanciales.

Una vez descritas estas cinco categorías propongo un esquema sintetizador con el fin de ilustrar la esfera social –el contexto–, dentro de la cual puede inscribirse la propuesta metodológica que introduje en el acápite anterior: es en esta esfera que las distintas

---

<sup>44</sup> Una excepción que confirma la regla: en la entrevista realizada a Javier Jaramillo, propietario de dos discotiendas reconocidas en la ciudad y el cual ha vivido de la salsa toda su vida, constantemente alude a los salseros a partir de estos estereotipos (hablan mal, se ponen apodos, estigmatizan la salsa); a pesar de que Javier hace parte de los interlocutores que consideran la salsa su estilo de vida –vive de ella–, su respuesta estuvo condicionada por un documental que habían realizado recientemente en la ciudad sobre Latina Stereo en el cual se le da más protagonismo a personajes de barrio que ha grandes conocedores –que él menciona y conoce. Su respuesta, aunada a críticas de sus familiares por aparecer en televisión al lado de estos personajes, condicionaron sus argumentos; no obstante, asegura que en Medellín existen grandes conocedores –de ahí su indignación con el documental de Telemedellín–, y a sus discotiendas asiste toda clase de personas conocedoras del género. Esto lo catapulta hacia aquellos interlocutores que consideran que hay buenos conocedores en la ciudad –donde él mismo puede incluirse.

tendencias dialogan, negocian rutinas y habituaciones, formulan y sedimentan referentes simbólicos y erigen comunidades de sentido.

En este orden de ideas, y siguiendo los cinco marcos categoriales que propuse, el contexto o la esfera social de la salsa en Medellín puede dividirse cuatro episodios: el primer episodio, que se instaura como el margen o rótulo, es aquel compuesto por la categoría *primer contacto con la salsa*; lo llamo rótulo porque es el episodio que permite encuadrar un fenómeno a partir de un supuesto fundamental: salsa y cotidianidad están estrechamente vinculadas. Una vez ingresado a este margen, aparece un segundo episodio que establece lo que yo llamo el sustento legítimo, lo configuran las categorías sobre *gusto* y sobre *aportes de la salsa a la vida personal*; lo llamo sustento legítimo porque permite darle piso al fenómeno que encuadra el primer episodio: si se cruza este umbral es porque se encuentra en la salsa algo que le provee un gusto (qué le gusta de la salsa) y le aporta algo (qué le aporta la salsa en términos personales). Cuando ya hay un sustento legítimo, el contexto se divide en dos opciones, y este es el tercer episodio que llamo el salto dialéctico: considerar la salsa como un estilo de vida o quedarse solo en el esquema que concibe la salsa como una herramienta más para proveer notas al pie dentro de una narrativa identitaria estructurada desde otro margen. Lo llamo salto dialéctico porque lo conforma la categoría –de percepción– que identifica la dinámica dialéctica que se presenta entre quienes dan el paso –o salto– para percibir la salsa como su estilo de vida (ocasionando con ello que den un salto sustancial hacia este episodio y el siguiente); algo que no ocurre, por ejemplo, con aquellos donde esta dinámica dialéctica no está presente y, por tanto, no hacen parte fundamental de este episodio quedándose únicamente en el sustento legítimo. Finalmente, el último episodio lo va a configurar el *imaginario* que, basado en la



perspectiva de la salsa como un estilo de vida, permite referenciar, desde la experiencia individual, a los actores que hacen parte de todo el contexto; este episodio lo denomino encarnación sustancial porque cada interlocutor, desde su experiencia individual, configura para sí y para los demás un imaginario que le permite justificar su posición en la totalidad de la esfera social o contexto.

### **3.3. Otros géneros urbanos:**

Para cerrar este capítulo voy a detenerme en dos trabajos de pregrado que analizan dos géneros urbanos distintos a la salsa: el tango y la música electrónica. Con ello busco identificar patrones comunes con los cuales se haga legítima mi propuesta metodológica. No me detendré de forma extensa, pues son trabajos bien elaborados que otorgan información analítica útil para quien desee un acercamiento más profundo a estos dos fenómenos musicales dados en Medellín. Solo me detendré en aquellos puntos que pueden traslaparse con mi análisis. Cada una de estas investigaciones tiene su propio enfoque, metodología y propósito; por tanto, adicional a los puntos que voy a retomar aquí, cada autor ha llevado el hilo de su formulación hacia conclusiones que refieren otros aspectos de la vida social que no son, necesariamente, los que yo retomo en mi investigación.

#### **3.3.1. El tango: una música muy sucia para una ciudad muy limpia:**

El primer trabajo que quiero analizar es el que desarrolla David Alejandro Gómez Gómez en torno a la apropiación del tango dentro de una ciudad como Medellín. Lo primero que afirma Gómez Gómez (2014), y que se instituye como el hilo conductor de su argumentación, es que el tango permite a un grupo de personas cuestionar las reglas de

juego urbanas: al volcarse en vehículo de empoderamiento posibilita legitimar múltiples identidades en contraste con el anonimato urbano promovido desde y por la ciudad. De esta manera, y gracias a la apropiación del tango, se hace posible discutir y negociar los llamados “valores modernos”.

Esta negociación la plantea Gómez Gómez (2014) como una apuesta por resignificar el proyecto moderno a partir de, por un lado, otras formas simbólicas sobre el cuerpo; y por otro lado, otras formas de espacio desde donde se posibilita nombrar y nombrarse, y confrontar la ciudad. Estos planteamientos no se alejan de lo que yo he propuesto hasta este punto; en efecto, puede intuirse en los planteamientos del antropólogo cómo desde el tango también se genera la necesidad de nombrar, nombrarse y confrontar la ciudad a partir de un fenómeno musical. Esta necesidad, por su misma naturaleza, induce a pensar que dentro de este género urbano también se formaliza, dialécticamente, un abanico significativo desde el cual se formulan y potencian redes sociales y patrones de interacción.

Este abanico significativo puede deducirse de la afirmación de Gómez Gómez (2014) cuando apunta que distintas formas de estar en el mundo entran en diálogo y construyen una realidad social; en otras palabras, y siguiendo al autor, existe una negociación de sentidos desde la cual las personas generan prácticas propias y, en consecuencia, se producen a sí mismas. Esta negociación implica una apuesta por fragmentar las taxonomías que ordenan el mundo y delimitan lo que es “adecuado” y “correcto”. Y es la música – particularmente el tango según su análisis– el vehículo que posibilita tal negociación: desde este artefacto cultural se hace posible evaluar las posibilidades y las restricciones porque

desde allí se reinterpretan las normas y se crean nuevos significados; finalmente, todo ello conduce a una reconstrucción del sentimiento de comunidad (p.30-32).

Esta reconstrucción del sentimiento de comunidad es una apuesta por subsanar las relaciones sociales rotas producidas desde y por el anonimato urbano –en contraste con las posibilidades rurales, según plantea el autor–; este subsanar implica, por tanto, una cohesión que permite compartir valores. La propuesta del antropólogo se instaura precisamente allí: cómo el tango *provee elementos* para subsanar estas conexiones fragmentadas a partir de una negociación de sentido y un cuestionamiento de las reglas (Gómez Gómez, 2014). Mi proposición no dista mucho de este planteamiento fundamental: la música urbana, desde su abanico significativo, provee elementos para insertarse propositivamente en la ciudad a medida que se la encara y se la nombra, y le permite al individuo, en este proceso, darse a sí mismo un nombre y una auto-determinación.

Una vez asimilado el tango dentro de la ciudad de Medellín, nos indica el autor, inicia un tránsito hacia formas más intelectuales –la formación de asociaciones culturales, por ejemplo. Es un tránsito que deja entrever distinciones fundamentales entre el sentido otorgado al cuerpo y el paso a la racionalidad; un paso que va configurando vínculos que conducen a comunidades imaginadas desde donde se nombran determinados valores (Gómez Gómez, 2014). Nótese que, aunque el autor lo plantea de manera dicotómica y en una escala diacrónica, esta escisión va perfilando lo que yo intuía dentro de la salsa: diversas formaciones a partir de múltiples tendencias instauradas desde un proceso de significación o, lo que sería lo mismo, una red sígnica; esta identificación puntual que esboza Gómez Gómez, no es más que la punta del iceberg para intuir dentro del tango un abanico

significante desde el cual se hace posible concebir comunidades de sentido, tal y como sucede con la salsa.

Y esto es, precisamente, lo que puede verse con las últimas formulaciones que introduce el autor en su tesis. En efecto, involucra la cuestión del baile como otro importante elemento que constituye la cotidianidad del tango dentro de Medellín; en este sentido, adicional a la escisión que implementa, identifica un parámetro más que se convierte en una nueva tendencia dentro de este género urbano. Incluso, el baile es una excusa para introducir un nuevo argumento que concreta su intuición: “cómo y de qué maneras distintos actores se apropian de la misma música, pero cada uno desde su particular posición en la sociedad la instrumentaliza de formas distintas” (Gómez Gómez, 2014, p.75). Este argumento permite descifrar una clara coincidencia entre dos formas musicales urbanas muy distintas. Y es esta coincidencia la que me permite posicionar mi formulación: a partir del estudio de ambos géneros musicales es posible encontrar formaciones sociales específicas que proponen ciudad desde otros márgenes y fragmentan el anonimato urbano: según el autor, el baile proporciona un protagonismo que se instaura como fundamento para un proceso legitimador; proceso que conduce al individuo, desde el anonimato de su cotidianidad, a desligarse de los estigmas habituales (Gómez Gómez, 2014, p.86).

Finalmente, Gómez Gómez introduce un último argumento sobre la música: vehículo para desfigurar la realidad e inventarle un sentido propio en el cual valga la pena vivir. Esta forma de cerrar su tesis deja en el tintero la posibilidad de ver dentro de los diferentes fenómenos musicales, especialmente los urbanas, un libro abierto para intuir

multiplicidad de significaciones que conduzcan a reedificar el sentido de la vida urbana; y hacer frente, propositivamente, a los procesos que se gestan en las grandes ciudades. Aunque la tesis propuesta por Gómez Gómez no es de ninguna manera identificar tendencias y abanicos significantes, se puede intuir, en sus formulaciones, la existencia de estas múltiples formaciones; y es lo que quise resaltar para observar hasta qué punto mi planteamiento puede traslaparse hacia otros márgenes que no tienen nada que ver con la salsa. Voy a volcar la mirada a otro género urbano, la música electrónica.

### **3.3.2. La cultura musical electrónica:**

La segunda propuesta que quiero analizar es la que desarrolla Rodolfo Vera Orozco en torno a la música electrónica en la ciudad de Medellín. A diferencia de Gómez Gómez, Vera Orozco (2014) instala una propuesta donde sí hace explícita la formación de diferentes tendencias —él los denomina agentes—: dj, productores, empresarios y escuchas; y las diversas formaciones sociales dadas en consecuencia.

El antropólogo instaure su apuesta argumental en la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu, y desde allí identifica los agentes sociales y el consecuente despliegue y acumulación de capitales sociales, simbólicos y económicos para posicionarse dentro del campo social que constituye este género musical (Vera Orozco, 2014). Los agentes que identifica, para realizar un contraste con mi planteamiento, no son más que tendencias diversas transmutadas en roles. En efecto, el hecho de que se puedan identificar diversos agentes que intervienen en un campo social y formulan disposiciones diversas a partir de los diferentes capitales, implica que es posible hallar, dentro de la música electrónica, formaciones similares a las que intuí para el caso de la salsa.

Al igual que Gómez Gómez, Vera Orozco formula estas disposiciones a partir de una metodología dicotómica que separa lo *underground* de lo *mainstream*; esta escisión, similar a lo que ocurre con el análisis del tango, se instaura como la punta del iceberg que permite intuir formaciones complejas. En efecto, Vera Orozco (2014) desarrolla toda una argumentación dentro de la cual describe cada uno de estos agentes indicando su posición en el campo social, los diversos capitales que están en juego, y las disposiciones y las reglas con las que entran a hacer parte de la disputa; en consecuencia, y citando a Ana María Ochoa, concluye que alrededor de un mismo objeto sonoro se permiten vivencias múltiples (p.53). Esta instancia me permite descifrar que en la música electrónica, al igual que en la salsa, operan diversos procesos de significación y códigos musicales desde los cuales se hace posible entrever la formación de tendencias y roles; o agencias, para ser fiel a la formulación del antropólogo.

En la crítica que el antropólogo posiciona para deconstruir los planteamientos de diversos autores que fuerzan algunas categorías para ubicar las fiestas electrónicas dentro de la formulación de los rituales, introduce una conclusión importante y pertinente para estas proposiciones que vengo considerando. Según Vera Orozco (2014), la fiesta musical es más que un ritual porque se inserta en la construcción de la realidad social; y esto es así debido a que la música aporta una dimensión simbólica que coadyuva a la generación de nuevas realidades sociales gracias a la capacidad que tiene de evocar la espontaneidad y, en consecuencia, estimular la expresión de las necesidades personales y sociales las cuales contrastan con el carácter represivo de la cultura. De esta manera, finaliza el autor, se complejiza la mirada ritualista para develar dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas más complejas (p.75).

Cuando Vera Orozco realiza un análisis de la espacialidad, también se hace posible extender ciertas similitudes con el planteamiento que propongo para el caso concreto de la salsa. Según el antropólogo, a partir de los *raves* se van generando espacios alternativos que hacen frente a lo urbanísticamente establecido (Vera Orozco, 2014, p.87). Si se escudriña las dinámicas propuestas por los *raves* –que las describe extensamente el antropólogo– puede encontrarse dentro de estos espacios diversos mecanismos, códigos y tendencias que, al igual que sucede con la salsa, se van apostillado y, según rutinas y habituaciones, van formalizando un sustrato o un referente simbólico que permite, por un lado, cohesionar estos espacios; y por otro lado, encarnar diversos roles que se extienden más allá del contexto.

Estos espacios los denomina el autor como espacios reciclados (usados para otros fines distintos a los que fueron creados); son espacios estructurados a partir de lugares que, atravesados por un paisaje sonoro, dibujan una ciudad musical –casi siempre– antagónica a la ciudad sistémica urbanísticamente configurada. Esta formación de espacios reciclados son posibles gracias lo que Martínez (2010) citado por Vera Orozco (2014) explicita:

El joven carece de escenarios y al no brindárselos el contexto social él mismo se los crea, entendiendo dicho escenario no solo como espacios físicos, sino también como la posibilidad de socialización, el estatus como joven o adolescente y un rol social acorde a su momento de vida. (p.46)

Con respecto a la formación de identidades musicales, Vera Orozco (2014) hace algunas acotaciones pertinentes en torno a la relevancia de los campos sociales para la adhesión de un individuo hacia un género musical a partir de un código particular ofrecido

por éste; estos campos sociales pueden leerse bajo la óptica que analicé más arriba en torno a las redes sociales y los patrones de interacción. Miremos. Coincido con él en que estos campos sociales (familia, educación, religión, condición etaria, etc.) que conforman el *habitus* de cada individuo –lo estructura y permite la estructuración según Bourdieu–, poseen un gran peso a la hora de generar formaciones identitarias en torno a la música; y es en este sentido, que se hace válido traslapar la consideración del antropólogo con mis propias consideraciones en torno a los procesos de significación que ya analizara Rubén López Cano (2007): la interacción-acción que, atravesada por variables de orden biológico, biográfico, cultural, social y psicológico, posibilita, al igual que los campos sociales de Bourdieu, la formación de una red sígnica desde la cual se evalúan cualitativamente las ofertas identitarias promovidas por el género musical particular. Son dos planteamientos muy similares que conducen a una misma conclusión; este hecho, *per se*, implica que existe la posibilidad de que tanto la salsa como la música electrónica puedan leerse bajo ópticas similares. Dadas así las cosas, es factible extender, entre ambos géneros, puentes analíticos para formular metodologías que permitan su estudio.

Ya hacia el final de la propuesta, Vera Orozco (2014) introduce una acotación importante con respecto a su experiencia en campo; esta acotación valida de cierta manera lo planteado en el párrafo anterior en torno a las redes sociales y los patrones de interacción como formuladores claves de tendencias y roles en contraste con aspectos de otro orden (económico, por ejemplo):

Si bien el aspecto económico puede ser fundamental para que un oyente escuche música de tendencia *underground* o *mainstream*, en mi opinión, y de acuerdo a las experiencias de campo, lo que más influye para escuchar



una tendencia u otra es el aspecto de las experiencias de vida dentro del ámbito cultural. (p.144)

Dadas así las cosas, la inclinación hacia una tendencia u otra (*underground* o *mainstream*) viene atravesada por disposiciones formadas a partir de los diferentes campos sociales por donde transita un sujeto (Vera Orozco, 2014, p.157); esto no es otra cosa que las redes sociales y los patrones de interacción que formalizan los lugares primarios de socialización que analicé para el caso de la salsa.

### **3.4. Conclusiones:**

Los géneros urbanos que constantemente están atravesando la cotidianidad de cada uno de los individuos que transitan por las grandes ciudades, son fenómenos musicales muy complejos que, dependiendo del análisis que se haga de ellos, conducen a intuir formaciones sociales de gran impacto para la vida en las grandes urbes.

En este sentido, vale la pena insertar debates que pongan la lupa no tanto en las estructuras musicales, sino en las formaciones que acaecen cuando diversos individuos empiezan a forjar redes sociales y patrones de interacción a partir de la emocionalidad que le despierta cierta amalgama sonora.

Varios de los estudios sobre música urbana en una ciudad como Medellín, trátese de la salsa, del tango o de la música electrónica, han buscado establecer un margen analítico para indicar de qué manera estas músicas han impactado la ciudad en la cual se han

insertado; es por ello que, por ejemplo, en los trabajos de David Alejandro Gómez Gómez y Rodolfo Vera Orozco, hay un interés explícito por formular consideraciones que ilustran la manera en que una ciudad urbanísticamente mediada es atravesada por una ciudad musical que posibilita otras miradas más complejas a fenómenos de orden social, económico, político y cultural.

Análisis como la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu se han instaurado metodológicamente para estudiar estas particulares intuiciones musicales, encontrando con ello formaciones dinamizadoras que abren la puerta a la posibilidad de pensar la música desde ámbitos más locales con el fin de poner a dialogar conceptos que permitan reformular metodologías y proponer consideraciones teóricas que sean más acorde con nuestras realidades más próximas.

Y este es, precisamente, el reto. Cómo a partir del estudio de la salsa se puede intuir formaciones que conducen a reformular planteamientos genéricos con el fin de desglosar diversas formaciones sociales que puedan ser claves para pensar la cultura y la ciudad, ya no solo desde la salsa, sino desde cualquier género musical urbano.

Las intuiciones evidenciadas a lo largo de este capítulo dan cuenta de la importancia de las redes sociales y los patrones de interacción para generar comunidad e insertarse propositivamente en una ciudad. Estas consideraciones, por su misma naturaleza, dejan claro un trasfondo bastante rico para volcar la mirada a esa multiplicidad de asociaciones culturales que, desde la música, moldean una ciudad distinta y van fragmentando el anonimato propio de la vida urbana. Ello conduce a pensar que la agencia del individuo

para nombrar y nombrarse sigue presente, incluso, en los grandes centros metropolitanos donde ésta pareciera disolverse; y es la música, precisamente, uno de los vehículos que permite al individuo generar rutas alternas desde las cuales dibuja otras realidades posibles.

#### **4. MEDELLÍN, LA CIUDAD SALSERA:**

### **ESPACIALIDADES Y DIÁLOGOS ENTRE COMUNIDADES DE SENTIDO**

#### **Resumen:**

En este capítulo pretendo explorar las formaciones nodales que se han generado a partir de las comunidades de sentido forjadas alrededor de la salsa en una ciudad como Medellín; son formaciones que permiten visualizar una ciudad atravesada por la música. Asimismo, son formaciones desde las cuales se ha hecho posible hacer frente a los procesos urbanos: se ha fragmentado el anonimato y se han estructurado relaciones y acciones que de manera constructiva y propositiva han dibujado un tejido espacial sobre la Eterna Primavera.

El capítulo va a dividirse, de esta manera, en dos partes: la primera parte, va a estar dedicada a explorar un poco la literatura que nos habla de algunas concepciones que ilustran los conceptos de espacio y lugar, y de las formaciones espaciales que, a partir de la música, han construido otros teóricos como Ruth Finnegan y Mauro Carrero. Finalmente, la segunda parte, estará dedicada a exponer mis propias conclusiones en torno a mi trabajo en campo que, apoyado en las construcciones que elaboré en capítulos precedentes, ubica la lupa en los nodos que pueden intuirse en una ciudad como Medellín a partir de la salsa; tales nodos formalizan un tejido espacial que dejo propuesto para ver en Medellín una ciudad-otra formalizada a partir de este género urbano.

#### **4.1. La Ciudad Urbanista y las ciudades-otras: relatos y prácticas espaciales:**

Ya Michel De Certeau (2000) indicaría, en su libro *La Invención de lo Cotidiano* parte I *Artes de Hacer*, como una ciudad-panorama –aquella que puede vislumbrarse intacta y armónica desde la torre más alta de un edificio–, intuida por el ojo totalizador de urbanistas o cartógrafos, se desdibuja a partir de las prácticas cotidianas de quienes no tienen esa visibilidad panóptica: los “caminantes”. Son estos caminantes o practicantes ordinarios quienes escriben el texto urbano y dibujan espacios que no se ven (p.105). Se trata de otros espacios, según De Certeau; yo lo denomino ciudades-otras.

Este descentramiento de la mirada panóptica hacia prácticas ordinarias que dibujan otra ciudad, es denominado por el autor francés como prácticas de espacio: son prácticas que remiten a formas específicas de operaciones o maneras de hacer que codifican otra espacialidad la cual se instaure como opaca ante la univocidad del sistema; son espacialidades que erigen una ciudad trashumante y metafórica (De Certeau, 2000, p.105). Metáfora que, según el autor, va degradando la ciudad-concepto: es posible descifrar, gracias a las prácticas de espacio, la existencia de una contradicción entre el modo colectivo de la administración y el modo individual de la reapropiación: las prácticas de espacio son las que tejen las condiciones determinantes para la vida social (De Certeau, 2000, p.108).

Es bajo este planteamiento que el autor francés introduce una apuesta argumental desde la cual despliega toda su tesis; a saber: la diversidad de los pasos como base para la edificación de relatos de espacio. Es decir, los pasos vistos desde una óptica cualitativa

implican un conjunto de singularidades a partir del cual se teje lugares y se formalizan espacios; por tanto, los pasos se erigen como sistemas reales que hacen efectivamente la ciudad. Y no pueden localizarse, solo espacializarse a partir de relatos (De Certeau, 2000, p.109).

Este planteamiento sobre los pasos lo formula De Certeau (2000) en sentido genérico; es decir, no se enfoca en un mecanismo específico sino que parte de la vida cotidiana como una práctica ordinaria desde la cual día tras día se generan rutas y movimientos desde los cuales se van erigiendo otras espacialidades que desdibujan la ciudad-concepto administrada por urbanistas. Tomo sus argumentos porque pueden trasladarse a otros contextos; es decir, según lo que he propuesto hasta esta instancia, la música puede verse como vehículo para que se dé tal desdibujamiento. En efecto, como lo quise evidenciar en los capítulos anteriores, la música se vuelca a la cotidianidad de los individuos cuando éstos han estructurado, a partir de rutinas y habituaciones, diversas comunidades de sentido; y es desde esta cotidianidad que despliegan todo un sistema de relaciones y de acciones con el cual proponen y construyen una ciudad-otra. Las prácticas de espacio que propone el autor francés no son otra cosa que el sistema de relaciones y de acciones que propuse en los capítulos precedentes; la diferencia es que ya no solo se trata de rutas y movimientos que en su itinerario van apartando la ciudad de su orden móvil, sino que es válido adicionar también cuáles son esas concepciones individuales –relatos– desde las cuales se espacializan lugares para el real despliegue de las relaciones y acciones que vienen implícitas en los roles que cada individuo encarna cuando vuelca a su cotidianidad una comunidad de sentido atravesada por la música.

De esta manera, y siguiendo al autor francés cuando indica que las relaciones y los cruzamientos de éxodos crean un tejido urbano, se hace posible hablar de las comunidades de sentido dentro de la salsa en Medellín como formaciones que generan también relaciones y cruzamientos; elementos que, por su misma naturaleza, permiten intuir un paisaje musical, una especie de tejido salsero desde el cual se revelan posiciones, acciones y nodos. El tejido urbano al cual hace referencia De Certeau, implica una apuesta por resignificar los lugares (él habla de nombres propios) a medida que se relatan y, en consecuencia, se jerarquizan; cada resignificación conduce a una pluralidad de significados que van apostillando, por encima de la ciudad, una geografía de nubosidades de sentidos o segunda geografía –poética– (De Certeau, 2000, p.117). Y es esta segunda geografía la que se escapa a la sistematicidad urbanística.

Son los relatos los que finalmente “atravesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios. A este respecto, las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales” (De Certeau, 2002, p.127). Ello implica, siguiendo el mismo autor, que todo relato, que forma al mismo tiempo parte de las prácticas cotidianas, sea una práctica de espacio; y, de manera inversa, toda práctica espacial implica una tarea narrativa desde la cual se transforma la estructura en acción. Tal narración, entonces, “no deja de componer espacios, verificarlos, confrontar y desplaza fronteras” (De Certeau, 2000, p.135). En otras palabras, son los relatos los que, gracias a su valor intrínseco –la descripción–, fundan espacios: autorizan el establecimiento, el desplazamiento o el rebase de límites. Y en esa fundación posibilitan las acciones: crea un campo que sirve de base y de teatro; es decir, abre “un teatro de

legitimidad para acciones efectivas. Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (De Certeau, 2000, p.137).

De acuerdo a estos planteamientos, el espacio puede concebirse como una formación erigida a partir de un cruzamiento de movilidades que, por su misma naturaleza, carece de la univocidad y la estabilidad de un sitio propio; es decir, es una formación que queda atrapada en la ambigüedad de la realización. De esta manera, y debido a la intervención de los caminantes, la geografía se transforma en espacio. Y es la narración la que posibilita tal transformación porque a partir de ella se instauro un camino y se pasa a través de su ruta; es guía, pero a la vez transgresión (Mora, 2005).

Estas consideraciones pueden adicionarse al ya grande cúmulo de formulaciones en torno a una antropología del espacio. Se sale del propósito de esta investigación hacer un examen exhaustivo de esa rama de la disciplina; no obstante, es pertinente apuntar que este trabajo investigativo, por la forma en que está planteado y los resultados que he venido exponiendo, se instauro en el rótulo de lo que se concibe como espacio simbólico: la experiencia espacial abstracta como efecto de la representación simbólica (García López, 2015). No se contrapone a los planteamientos que tratan de dar cuenta de las relaciones entre procesos sociales y transformaciones espaciales, pero sí se aleja considerablemente de este margen de análisis. Para un acercamiento a los trabajos que apuntalan formulaciones en torno a una antropología del espacio recomiendo, como introducción y contextualización, el trabajo de Isaura Cecilia García López “Apuntes para una antropología del espacio”.



Muy de la mano de estos planteamientos que giran en torno a las prácticas espaciales, los estudios socioespaciales vienen instituyendo un giro epistemológico desde el cual sea factible concebir ya no una ontología del tiempo (que impera en los discursos occidentales), sino una ontología del espacio que permita repensar nuestras realidades locales. Aunque su alcance es mucho más amplio de lo que puedo formular aquí, es plausible formular investigaciones pequeñas desde las cuales se generen pinceladas para dibujar opciones que permitan repensarnos ya no como una sucesión lineal de estadios sino como una multiplicidad de formas y significados que entablan diálogos y negociaciones. La propuesta de esbozar comunidades de sentido que desde –y por– la música fluctúan dentro de una ciudad como Medellín es una apuesta que va, precisamente, en ese sentido: es ver cómo estas formaciones que están atravesadas por la música, entablan diálogos simultáneos que de ninguna manera tienen que ver con una sucesión lineal entre etapas; al contrario, mi interés es poner en evidencia cómo estas formaciones obedecen más a ciertas rutinas y habituaciones, y a ciertos patrones de interacción y redes sociales, que a una secuencia temporal unívoca. En otras palabras, las comunidades de sentido que pueden leerse dentro de una ciudad como Medellín, no se relacionan entre sí a partir de una escala progresiva donde alguna de ellas se instaure como la mejor y la más óptima y, en consecuencia, como el modelo hacia el cual deban apuntar las demás; son, de manera mucho más compleja, formaciones simultáneas que dan cuenta de la multiplicidad de significados y tendencias que pueden promoverse desde y por la música. Y esto solo se hace inteligible si se formula desde una ontología del espacio; de lo contrario, es probable la emergencia de sesgos que no den cuenta de la realidad en toda su complejidad.

La apuesta de Michel De Certeau de intuir dentro del ojo totalizador de urbanistas y cartógrafos una multiplicidad de pasos, de relatos, que erigen una nubosidad de sentidos desde la cual se hace posible vislumbrar segundas –y poéticas– geografías, contempla una visión de espacio que lo descentra de las formulaciones tempo-lineales imperantes en Occidente; formulaciones que, siguiendo a Carlo Emilio Piazzini Suárez (2004, 2014), han concebido el espacio como un contenedor neutro, isomorfo, infinito, uniforme y reducido a un manejo de escalas dentro de un sistema taxonómico (p.154). Y es en esta concepción donde se instala el giro epistemológico: la posibilidad de concebir territorialidades polimorfos producidas por lo social, lo económico, lo político y la maquinaria tecnológica (Piazzini Suárez, 2004, p.157; Piazzini Suárez, 2014, p.21). Y yo le adicionaría por las experiencias estéticas; siendo la música uno de los vehículos más impactantes, como vimos, para las formaciones sociales. De esta manera, el espacio dado se transforma en un *locus* donde se sitúan prácticas que ponen en contacto redes de relaciones sociales locales y extra-locales (Piazzini Suárez, 2004, p.158).

Se trata, en últimas, de poner en evidencia el paisaje social (o el paisaje sonoro en mi formulación) vivido por sus habitantes; así lo implica Julián Thomas (2001) citado por Piazzini Suárez (2004):

Una red de lugares relacionados que se manifiesta gradualmente a través de prácticas habituales e interacciones, a través del acercamiento y la afinidad que la gente ha establecido con algunos sitios, y a través de eventos importantes, fiestas, calamidades y sorpresas que han traído su atención hacia ciertos puntos ocasionando que sean recordados e incorporados a relatos. (p.162)

La noción de relato aparece de nuevo en esta formulación. De ahí que exista una pertinencia real de entrelazar lo que ya intuía Michel De Certeau con las posturas que promueven los estudios socioespaciales. E incluso, puede ser mucho más preciso: la posibilidad de poner en evidencia, desde el relato, una red de lugares relacionados a partir de habituaciones, interacciones y afinidades; y esto es lo que ocurre con la salsa. En este sentido, la mirada cambia descentrando el papel del mapa e instaurando la posibilidad de cartografías del pensamiento; y de ahí la oportunidad que tiene el análisis espacial de la vida cotidiana, ya que “el conocimiento de estas espacialidades se ofrece como una manera de enriquecer el pensamiento sobre las ciudades, los espacios públicos, los comportamientos del consumo cultural y las relaciones de género, entre otros” (Piazzini Suárez, 2004, p.169).

#### **4.2. Tejidos espaciales y paisajes sonoros: Medellín salsera como una ciudad-otra:**

Antes de entrar a dibujar el paisaje sonoro que atraviesa la ciudad de la Eterna Primavera, quiero detenerme en dos trabajos que también han desdibujado, desde un tejido musical, la Ciudad Urbanista a la cual atraviesan y encaran. Se trata de las investigaciones de Ruth Finnegan y de Mauro Carrero P.; miremos.

El trabajo de Ruth Finnegan se titula, no gratuitamente, “Senderos en la vida urbana”; se trata de una investigación que pone en evidencia cómo dentro de una ciudad – Milton Keynes– diversas rutas sonoras se formalizan generando diversas concepciones en torno a los que son los lugares, las territorialidades y las distancias. En efecto, Finnegan (1989[2001]) intuye dentro del rock una diversidad de agrupamientos menores desde los

cuales se revelan lazos internos que se corresponden, contrario a lo que podría pensarse, con patrones extrabarriales; en otras palabras, la comunidad se instituye por fuera del contexto de “comunidad local” y emerge ya no como propiedad absoluta, sino como una multiplicidad de localidades debido a que muchos de sus miembros no viven en la misma localidad. Todo ello la lleva a argüir que es erróneo buscar dentro de la música local pequeñas comunidades barriales.

Asimismo, identifica dentro de estos comportamientos musicales conexiones individuales que configuran una estructura que va más allá de los vínculos entre individuos particulares; y es esta estructura la que le permite a la autora proponer la metáfora de los senderos: rutas que permiten forjar relaciones, compartir intereses y lograr una continuidad. En este sentido, en la medida en que se formalizan estos senderos (rutas habituales) a partir de la práctica musical, los individuos van visualizándose como miembros valiosos de la sociedad (Finnegan, 1989[2001]).

Los senderos musicales son rutas que solo sobreviven en la medida en que haya gente que las recorra y reformule; los participantes y las localidades recorridas se van transmutando en acciones propositivas que apostillan una disposición desde la cual se va trazando una guía de vida. Entonces, el espacio comienza a concebirse no en términos de distancia objetiva sino a partir de mapas cognitivos o clasificaciones simbólicas: el viajar por la ciudad implica un moverse por los lugares de encuentro a través de los senderos conocidos y establecidos. En consecuencia, tales clasificaciones simbólicas van volcándose en una cosmovisión desde la cual los participantes en la música estructuran sus clasificaciones espaciales: dibujan sus propios entornos sociales y espaciales mediante los

senderos recorridos, y mediante los lugares y las acciones que los van constituyendo (Finnegan, 1989[2001], p.450-453).

Los senderos se instituyen así como un marco importante para la participación en la vida urbana; son invisibles para algunos pero transitables para otros. Estas rutas se solapan con otras redes personales y permiten estructurar actividades y patrones; son los senderos los que en últimas proporcionan valor y sentido al vivir urbano ya que se convierten en un marco para vivir en el espacio y el tiempo. Son, entonces,

Una de las formas mediante las cuales se organiza la vida de la gente para lograr, por una parte, la heterogeneidad y multiplicidad de relaciones característica de muchos aspectos de la vida moderna y, por otra, ese sentido de familiaridad y de significado bajo control personal que es también parte de toda vida humana. (Finnegan, 1989[2001], p.460)

La heterogeneidad y multiplicidad de relaciones de la que habla Finnegan puede yuxtaponerse a lo que ya intuyera Michel De Certeau en torno a la diversidad de pasos que van consolidando una nubosidad de sentidos dentro de la gran urbe. Esto quiere decir que hay muchas y muy diversas manifestaciones que encaran, de manera propositiva, las formaciones urbanas sistemáticamente mediadas; y es la música, tal y como trata de evidenciar la autora inglesa, aquel móvil que genera un gran impacto en la vida cotidiana y desde el cual se hace posible intuir tales significaciones y heterogeneidades. Miremos la siguiente propuesta.

Mauro Carrero P. (2005), introduce un estudio sobre la espacialidad y la musicalidad en el casco central de Maracaibo. Al igual que el caso anterior, este autor

busca poner en evidencia cómo a través de la música se generan mapas cognitivos de territorialización; la música es, en esencia, un vehículo que permite movilizar otra noción de espacio, de territorio, de distancia y de acercamiento entre los sujetos. Dentro del casco central de Maracaibo, señala el autor, se percibe una multiplicidad de realidades superpuestas y una intensa amalgama de relaciones sociales; y, dependiendo de donde se sitúe el interlocutor, el entorno puede poseer significado de seguridad y sonoridad agradable. En este sentido, los recorridos hechos a través del casco, los determina no tanto las distancias sino lo agradable o desagradable de la música.

Bajo esta formulación, el autor introduce una apuesta metodológica en la cual trata de percibir los mapas cognitivos que las personas han estructurado a partir de su tránsito diario por el casco; bajo esta óptica intuye la formación de rutas y recorridos configurados a partir del gusto por la música que suena en diferentes zonas. Gracias a esta formulación metodológica, el autor concluye que es la música la dinámica cultural con la cual se le da sentido al centro como construcción cultural; y, de análoga manera, que son las dinámicas culturales las que expresan la multiplicidad de realidades yuxtapuestas presentes en el casco central de Maracaibo (Carrero, 2005, p.128).

Ambos autores han intuido, dentro de la música, formaciones diversas que conducen a la emergencia de múltiples realidades y significaciones que, de manera propositiva, erigen dentro de una ciudad una geografía distinta, una ciudad-otra. Cada uno tiene su enfoque distinto: Finnegan habla desde los músicos y Carrero desde los transeúntes que escuchan y consumen la música que emana de las diferentes zonas del

caso; no obstante esta diferencia de enfoque, ambos llegan a formulaciones similares: descifrar esos otros espacios que solo se hacen inteligibles si se sumerge en ellos.

En el capítulo anterior formulé una metodología a partir de la cual dibujé las tendencias que pueden percibirse en torno a la música salsa en Medellín. También aclaré, a partir de unos parámetros específicos, que no todas las tendencias han devenido en roles y comunidades de sentido. De esta manera, descarté los bailarines, los oyentes circunstanciales, los rumberos, los empresarios y los melómanos, por ser tendencias que no perfilan la dinámica dialéctica que sí encarnan las demás tendencias. Son tendencias que, por su naturaleza móvil y circunstancial, no se transmutan en roles. Por esta razón, no es posible hablar de un diálogo intersubjetivo constante porque se entra y se sale de la tendencia de acuerdo a momentáneas formaciones emocionales (oyentes circunstanciales, rumberos, melómanos); económicas (empresarios); o de espectáculo (bailarines). En consecuencia, el referente simbólico no tiene posibilidad de apostillarse y reinventarse; no se puede definir con claridad rutas y habituaciones; y las relaciones y acciones son un tanto difusas porque, al mezclarse con otras formaciones, se escapan a una aprehensión propositiva para dibujarlas.

No obstante esta acotación, únicamente los empresarios han generado impacto dentro de algunas de las comunidades de sentido que sí se han cristalizado; es decir, a pesar de que los empresarios entran y salen de la escena salsera según disposiciones económicas –no hay una institucionalidad clara que permita asirlos–, son los conciertos los que nutren algunos referentes simbólicos de ciertas comunidades de sentido. Por ejemplo, la comunidad conformada por los internautas y sus páginas web, tienen en los conciertos

un sustrato fundamental para su cohesión y reproducción; más adelante me detendré en ellos.

Asimismo, hay tendencias que, encarnando la dinámica dialéctica, no han desembocado en roles porque no han condensado rutinas y habituaciones que las formule como tales dentro de comunidades de sentido; en otras palabras, han sido tendencias que no han tenido rutinas y habituaciones amplias y complejas que las transmute en roles con todo lo que ello implica. Son tendencias que aunque existen y son palpables dentro de la ciudad, no tienen un arraigo dentro del imaginario colectivo; es decir, pasan casi desapercibidas, y esto le resta complejidad y grado a las rutinas y habituaciones lo cual implica que sea difícil el proceso de institucionalización. Esta falta de popularidad o reconocimiento se traduce en falta de legitimidad, y ello conlleva a que no haya una real sedimentación; y a que el diálogo intersubjetivo que podría formalizar y reinventar un referente simbólico que las haga inteligibles como comunidad de sentido sea casi nulo. Este panorama es el que dibujan los investigadores, los escritores y los artistas. Miremos cada una de estas tendencias por separado.

**Investigadores:** su interés en formalizar grupos de estudio, tertulias y charlas, como lo puse en evidencia a partir de la entrevista hecha a Dairo Herrera, no ha devenido aún en comunidades de sentido; las rutinas y habituaciones no han tenido aún la complejidad que sí existe en otras tendencias, y ello ha conducido a que varios intentos decaigan. En la ciudad solo existe, hoy en día, un grupo formalizado desde hace varios años; no obstante, no es un grupo dedicado propiamente a la salsa, sino al estudio de la Sonora Matancera –Corporación Club Sonora Matancera. Sus miembros son



constantemente invitados a charlas y conferencias sobre los cantantes y los artistas de esta mítica agrupación; sin embargo, son encuentros fortuitos de acuerdo a momentos específicos –verbigracia, el centenario del nacimiento de algún artista. Como quise poner en evidencia en el capítulo anterior a partir de la entrevista a Dairo Herrera, se siguen formalizando habituaciones; no obstante, aún no se ha cristalizado una comunidad de sentido, los diálogos que reinventan el referente simbólico son nulos, y no hay un real despliegue de relaciones y de acciones que dibujen y propongan ciudad.

Una de las preguntas hechas durante las entrevistas iba, precisamente, en ese sentido: indagar si los interlocutores conocían algún club que se dedicara al estudio de la música y convocara tertulias y charlas; la respuesta era siempre la misma: no conocían ninguno. Solamente, los implicados en formaciones de esta índole, daban algunas pistas; no obstante, y como era de esperarse, afirmaban que ya no existían agremiaciones, o que no conocían de la existencia de alguna en la actualidad aparte de la ya mítica Corporación Club Sonora Matancera. Adicional a lo que ya había citado en el capítulo anterior sobre la percepción de Dairo Herrera, Orlando Hernández también apuntala ciertos argumentos en torno a estas asociaciones:

Que yo recuerde está el club de la Sonora Matancera, Club Social de la Sonora Matancera; del señor Héctor Bedoya Ramírez, ya falleció, dejó un club... pero eso sí era pura Sonora. Hablaban de un club GRUSALÍ Malecón (Grupo de Salseros de Itagüí Malecón), todo el mundo me comentaba de ese grupo; pero ¿qué era? Hasta que en cierta ocasión fui invitado a dialogar allá, a hacer un conversatorio, y realmente encontré fue una cultura de salsa tremenda, donde iban allá, y cada uno llevaba su campana, sus congas, sus quintos, sus timbales; y se armaba tremenda rumba que nosotros llamábamos. Llevaban los temas desconocidos, allá los aprendíamos. Ahí fue donde empezamos a evolucionar con Cal Tjader, Poncho Sánchez, con toda esa música... allá en el club GRUSALÍ

Malecón. Era un sitio muy agradable, un segundo piso exclusivamente para esa reunión. Se hacía cada mes, y se montaba un salsero; por ejemplo, este mes se va a hablar de Cheo Feliciano, entonces, todos en la calle salían a recoger todo el material que pudieran en ese mes de Cheo Feliciano; y todos estudiaban a Cheo Feliciano. Entonces, cuando uno iba allá, prácticamente, eso gozaba uno con toda esa información, porque todos se habían preparado (...) Sacábamos los temas más desconocidos, que no se encontraran, de ese mismo artista; entonces, se fue creando una cultura de salsa no conocida, y eso era una novedad. Y, prácticamente, dio a Medellín la forma de crear más centros culturales; la necesidad de que el gobierno tenga para esta clase de música: formar centros culturales en los barrios eso entretiene mucho al público.

Marilly Rendón: ¿se llegó a formar alguno?

Orlando Hernández: que yo recuerde no, pero demás que sí hay mucho grupo que se haya creado. Pero que yo recuerde uno que marque, no. Ha habido sí, muchos impulsores de este movimiento salsero (...) GRUSALÍ no volvió a operar desde que se murió don Darío, hace como dos años o tres. Que era el dueño del local, por eso ahí no se volvieron a hacer reuniones. (Entrevista agosto 2015)

En este fragmento puede verse, similar a lo planteado en el capítulo anterior, ciertas rutinas y habituaciones que no han cristalizado aún una comunidad de sentido. GRUSALÍ ya no existe; de las tertulias que se llevaron a cabo allí hicieron parte Diego Caribeña y Sergio Santana, dos personajes muy conocidos en el ámbito salsero de Medellín. En la actualidad, solo existe la propuesta de Dairo Herrera desde la Universidad de La Salle en Caldas –Salsallista–; no obstante, no cuenta con la legitimidad y el reconocimiento suficiente dentro del público mayoritario. Todas estas acotaciones, sumadas a lo que expuse en el capítulo anterior, apuntalan un panorama difuso que impide que emerjan ciertas legitimidades y/o legibilidades desde las cuales se puedan vislumbrar formaciones concretas; por tanto, se hace difícil dibujar una ciudad-otra desde esta tendencia.

**Escritores:** aunque ha habido varias reseñas, artículos y documentales, solo uno de los escritores es reconocido a nivel local, nacional e internacional: Sergio Santana

Archbold. Las demás publicaciones, sean texto o video, se quedan en formaciones momentáneas que no trascienden el tiempo; ello, de por sí, da cuenta de que son habituaciones que han carecido de complejidad y trascendencia generacional, y esta es la razón de que no se haya dado un real contraste y diálogo entre los sujetos que se inscriben en esta tendencia: no se ha formalizado un referente simbólico constante que pueda reinventarse a partir de un diálogo intersubjetivo. La prueba más fehaciente de este contexto es que solo las tesis de pregrado vienen formulando apreciaciones nuevas; no obstante, no son citadas, referenciadas, ni tenidas en cuenta de forma correcta<sup>45</sup>. Santana Archbold no pasa de ser un compilador de datos y sucesos que organiza de manera cronológica para hablar de un tema específico; sin embargo, y paradójicamente, es a Santana Archbold a quien se cita y se referencia en programas y tertulias. En este sentido, no es erróneo afirmar que no existe hoy en Medellín una comunidad de escritores que formalice el tema de la salsa en Medellín de manera propositiva; que extiendan diálogos intersubjetivos; y que formulen, a partir de roles, relaciones y acciones desde los cuales se pueda proponer ciudad.

Después de los libros de Sergio Santana, no hay referencia a los demás textos entre el público mayoritario. Por su parte, los documentales se instauran como meros descriptores de un contexto y no se conectan con textos escritos o trabajos elaborados y, pasado su lanzamiento, se borran de la memoria colectiva; tanto es así que ninguno de los entrevistados mencionó alguno de los documentales que se han desarrollado en la ciudad de Medellín en torno a la salsa. Por otro lado, existió durante algunos años, una revista que

---

<sup>45</sup> Esto lo pude verificar en la revisión bibliográfica y en el contraste que realicé de las distintas bibliografías.

circuló por toda el Área Metropolitana –El Sonero de Barrio–; no obstante, el proyecto decayó por falta de interés entre el público. Solo se imprimieron 12 ediciones desde su fundación en el año 2004; y tampoco es referenciada en los textos o en el relato colectivo de las personas que escuchan salsa. A este respecto, dice Juan Carlos Ángel, director de la revista El Sonero de Barrio:

En la ciudad donde menos vendía revistas fue Medellín. En Bogotá vendí muchas; en Cali, muchas... más que en todas partes. Es más, vendí más en Puerto Rico que en Medellín. Incluso, me la siguen pidiendo de Puerto Rico, de Cali, de Bogotá... y aquí en Medellín, nadie pregunta por ella; una o dos personas. Como te digo, aquí en Medellín, poquitos salseros, y los poquitos que hay no les gusta documentarse; son muy poquitos los que compran libros de salsa, revistas... muy poquitos. Yo los conozco, los que compran libros, porque yo vendo también libros; yo me muevo con eso, vendo libros... me rebusco mucho con eso. Pero aquí no. Acá vendía muy poquito. (Entrevista agosto 2015)

De esta manera, y al igual que la tendencia anterior, dentro de esta tendencia también pueden intuirse algunas habituaciones y rutas; no obstante, no han tenido el grado ni la complejidad que se requiere para cristalizar una comunidad de sentido, encarnar roles, y proponer relaciones y acciones desde los cuales pueda dibujarse una ciudad-otra. Se ha intentado con libros, tesis, documentales y revistas; no obstante, no hay una sedimentación fuerte que formalice el rol. La revista El Sonero de Barrio es, hoy en día, una revista digital; se mueve más dentro de comunidades virtuales. Ello ha llevado a que se conciba a partir de una esfera distinta que tiene que ver más con los internautas y las virtualidades.

**Artistas:** desde hace relativamente poco tiempo se dibuja en la ciudad un panorama que complejiza aún más el gusto por la salsa; se trata de diversos sectores que han hecho

de su arte una apología a la salsa. Hasta la fecha se pueden identificar tres actores. Primero, Andrés Saúl Arango Navarro, más conocido como el artista silencioso, quien pinta camisetas y cuadros con imágenes alusivas a la salsa: artistas, letras de canciones, paisajes sonoros, contextos, etc.; segundo, Diggin Crates Dmoe, DJ Dmoe como se le conoce popularmente, quien introdujo a la salsa el mecanismo de las mezclas usado en la música electrónica (el hip hop para el caso de él); y tercero, Robinson Posada, más conocido como El Parcerero del Popular N° 8, quién introdujo como parte de su obra una apuesta escénica desde la cual recrea la salsa (con la orquesta local Pachanga y Son) enlazada con la lírica barrial: La Esquina del Movimiento.

De los tres actores, solamente el artista silencioso cuenta con gran solvencia dentro del imaginario colectivo; un número bastante amplio de personas reconocen su trabajo, e incluso han mandado a pintar sus camisetas personalizadas con algún artista, músico o cantante. DJ Dmoe es conocido solo por algunos sectores y, a partir de su labor, ha ido posicionándose en la escena salsera de Medellín debido a que ha compartido tarima con algunas bandas locales –ya sea abriendo o cerrando el set–; no obstante, aún es difuso el paisaje que dibuja esta forma de apropiarse de la salsa porque no cuenta con una legibilidad concisa que la ubique dialógicamente con otras esferas salseras de la ciudad: no hay, en ninguna entrevista, una referencia explícita a esta formación. A pesar de ello, el panorama no es desalentador; al realizar un seguimiento escueto de las presentaciones tanto de Dmoe como de los Afronautas<sup>46</sup>, se puede intuir que vienen formalizándose

---

<sup>46</sup> Los Afronautas es un programa de Latina Stereo que se emite los lunes a las 10 de la noche. Es un programa que busca promover música que se encuentra, como dicen ellos, más allá de las orillas de la música afrolatina. Uno de sus programadores, Oscar David Tamayo Gómez –Severina–, ha impulsado, desde su oficina “La Licuadora”, encuentros donde se mezcla música afrolatina al mejor estilo de la música

algunas habituaciones que posiblemente desemboquen en comunidades de sentido bien definidas. Por su parte, la obra de teatro del Parcerero del Popular N° 8, lleva solo dos entregas realizadas en el Teatro Prado Águila Descalza y, a juzgar por la información disponible, no es reconocida por la mayoría de personas que escuchan salsa en la ciudad; de hecho, de todas las entrevistas solo una mencionó este escenario.

En la medida en que estos tres actores sigan formalizando rutinas y habituaciones y se hagan inteligibles dentro del público mayoritario, se podría hablar de una posible cristalización y sedimentación. Por el momento, solo tenemos un paisaje urbano impregnado de camisetas pintadas por la mano de Andrés Arango; quién indica que sus camisetas han llegado

A todas partes... Le he vendido a gente en Belén, a gente acá, a gente de Manrique, de Bello, de Itagüí, de Envigado, de Copacabana, de Caldas... a todas partes. En el Poblado no sé, pero de resto de toda la gente que tengo ahí que me han encargado, de aquí de Medellín sí hay mucha... de Medellín y el Área Metropolitana; de pronto el Poblado es el único barrio que creo que no. (Entrevista marzo 2016)

Y, por el lado de los DJ y el Parcerero, circunstancias momentáneas que posibilitan, por un lado, las mezclas de salsa y todos sus ritmos; y por otro lado, entregas teatrales en

---

electrónica y el hip hop; estos encuentros son denominados como los viernes afronáuticos. El último se llevó a cabo en septiembre de 2016. Asimismo, por la misma fecha –septiembre de 2016– se llevó a cabo el primer festival MAMMFest organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), allí participaron tanto Dmoe como Severina y Abogánster (los Afronautas). Cabe anotar, adicionalmente, que DJ Dmoe ha sido invitado a algunas emisiones de Afronautas. Estas iniciativas ponen de manifiesto un camino de habituaciones; no obstante, aún no es posible hablar de una comunidad de sentido porque no se han condensado los parámetros necesarios para ello. Diego Andrés Aranda, investigador musical de la ciudad y quien es seguidor de los Afronautas y de DJ Dmoe, indica que Dmoe es la única persona que ha logrado mezclas magistrales.

un único escenario. En consecuencia, no es factible –aún– hablar de referentes simbólicos, formalizaciones de roles, diálogos intersubjetivos, y relaciones y acciones que propongan una ciudad-otra; similar a lo que ocurre con las dos tendencias anteriores, el panorama se presenta algo borroso y difuso. A pesar de ello, y según lo evidencian las actividades cotidianas de estos tres actores, el camino está abonado para la estructuración de varias comunidades de sentido a partir de estas iniciativas artísticas.

Una vez detalladas estas tres tendencias, pasemos ahora a las tendencias que sí se han transmutado en roles y dibujan comunidades de sentido inteligibles dentro de la sistematicidad urbana que es Medellín. Voy a ubicar estas formaciones dentro de un mapa de Medellín dividido en comunas ya que esta división sistemática posibilita mejor el contraste y la visualización de lo que quiero poner en evidencia como las ciudades-otras o las espacialidades salseras que atraviesan a Medellín. Siguiendo los conceptos teóricos que desglosé amparándome en Michel De Certeau, es importante leer estas espacialidades como tejidos formados a partir de cruzamientos y movi­lidades; por esta razón, voy a trazar entre los nodos una línea imaginaria con el fin de obtener una visualización mayor de estas ciudades-otras. Ahora bien, de acuerdo a lo que he definido hasta este punto es importante tener en mente que cada tejido espacial, de acuerdo a la comunidad de sentido que lo sustenta, está condicionado por dinámicas desde las cuales viene estructurando una nubosidad de sentidos. Empecemos.

**Taberneros:** es un rol que ha permitido visualizar una comunidad de sentido bien definida dentro del panorama salsero de la ciudad de Medellín. Los taberneros (para la salsa) surgieron en Medellín hacia la década de los años de 1970 a partir de la oleada de

tabernas que se gestaron en la carrera Palacé (entre Amador y Pichincha) y en la calle Zea (entre Carabobo y Juan del Corral). Fueron las primeras tabernas de salsa desde las cuales arrancó todo un sistema de habituaciones que fueron consolidando un sentido, sedimentando una experiencia musical: la decoración basada, principalmente, en cuadros con pinturas y fotografías de artistas, músicos o cantantes; la disposición de las mesas y las sillas, de modo tal que haya espacio para sentarse, bailar y sentirse cómodo; el volumen, siempre ostentoso e imperante, emanado de parlantes potentes que también hacen parte de la decoración, y que de su ubicación estratégica depende la calidad del sonido; el estilo de la música siempre atendiendo la línea de los clientes potenciales (si son coleccionistas, universitarios, rumberos, investigadores); los colores y las luces, que buscan hacer juego con los cuadros, las pinturas y las mesas, de modo tal que, entre unos y otros, formalicen un ambiente noctámbulo que impacte fuertemente los sentidos; los horarios que, en concordancia con las normas locales, buscan siempre brindar mayor espacio para la rumba: en Palacé se inició abriendo desde las 10 de la mañana hasta las 12 de la noche, hoy por hoy oscila entre las cuatro o cinco de la tarde hasta las dos o cuatro de la mañana.

Todos estos elementos han venido apostillando un referente simbólico; un sustrato cargado de disposiciones, imágenes y respuestas que hoy en día no solo se reproducen sino que se reinventan. Desde allí se ha venido desplegando actitudes, conductas, comportamientos y emociones que han ido delimitando diversos roles: administradores, clientes, discómanos, dueños, meseros, bailadores y porteros ostentan una postura que es fácilmente descifrable dentro de estos lugares. Hoy en día estas habituaciones han cristalizado una comunidad de sentido que se extiende por todo lo largo y ancho de la ciudad; y muchos de los taberneros que hoy existen, son hijos de la época de Palacé:



Alberto Herrera es el más influyente y recordado. Esto implica que las habituaciones han trascendido el paso generacional y, aunque ya no existen las tabernas de esta faceta, aún perdura un sustrato que ha sido legitimado y reinventado por otros establecimientos.

Han pasado ya varias décadas desde que emergió esta faceta de la salsa en Medellín; y, a juzgar por las entrevistas y los diálogos continuos entre las personas, vuelve con nostalgia una y otra vez a la memoria colectiva (así no se haya vivido de cuerpo presente sino solo a través de los relatos de quienes sí la vivieron). Después de este episodio y a lo largo de todos estos años, muchas tabernas han emergido en la ciudad: algunas oscilan entre los 20 y los 30 años de permanencia con un gran reconocimiento y legitimidad dentro del público salsero de Medellín; otras tantas han ido cerrando dejando solo una luz fugaz que poco ha impactado al público mayoritario; y muchas otras más, dibujan una escena dentro de la cual dialogan y formalizan sustratos y referentes simbólicos con los cuales, a pesar de su corto tiempo, se han anclado en el imaginario colectivo. De las tabernas ubicadas en estas dos calles solo queda una que, hoy en día, se encuentra en la calle Colombia –El Suave–; El Suave se ha constituido así en la taberna más longeva con más de 40 años de permanencia.

Todas las tabernas, aunque poseen una línea propia, han ido siguiendo ese sustrato inicial; han ido reproduciendo y reinventando el referente simbólico que nació en Palacé pero que no se estancó allí. Por eso no es gratuito que cada nueva taberna busque reproducir este referente simbólico y, a partir de allí, reinventarlo con una línea propia que la haga inteligible en el imaginario colectivo con el único propósito de permanecer en el tiempo; las tabernas que lo han logrado aún existen, aquellas que no han superado este

margen son lanzadas al ostracismo y al poco tiempo cierran y se olvidan. Esta reproducción y reinención está mediada por el diálogo intersubjetivo de los roles: los dueños y los clientes, básicamente. En otras palabras, cada nueva taberna se enfrenta a un sustrato complejo arraigado a partir de las tabernas más antiguas; y debe manejar un diálogo constante con éstas para no quedar en el olvido. Este diálogo es simbólico y tiene que ver con el manejo de la música, lo cual implica estar actualizando las colecciones, los formatos y el conocimiento; el ambiente y la decoración, lo cual implica estar a la altura de todas las tabernas en torno a instrumentos musicales, cuadros, afiches, etc., y su distribución; los clientes potenciales, lo cual implica establecer un conocimiento estratégico en torno a la ubicación del lugar; y los *plus* que puedan ofrecer: encuentros de coleccionistas, conciertos, videos, música en vivo, etc. Es decir, toda una apuesta por reproducir y reinventar el sustrato inicial al cual ya hice referencia. En efecto, Álvaro Rodrigo Arboleda, propietario de una de las tabernas más reconocidas en la ciudad y que lleva apenas 8 años de permanencia –Rumba Club–, indica que

La decoración se hizo basada en toda la salsa que ha habido en Palacé y todo Medellín; Rumba Club representa la salsa desde la época en que yo la conozco. Rumba Club es una imagen, un recuento de todo lo que es la salsa, cómo inició en Medellín, cómo se formó la salsa como tal. Y mucha de la decoración se basa en los lps, que fue el primer formato en que se manejó y la mejor calidad de sonido que había en ese tiempo; y es lo más clásico (...) Tomamos la parte central de Medellín, y la parte cultural, porque estamos al frente de un teatro [Pablo Tobón Uribe], para que fuera un sitio que, a parte de la rumba, fuera cultural. Y hemos hecho muchos eventos culturales de la mano del teatro con el fin de quitarle esa etiqueta a la salsa de que es para gente mala, gente pobre o gente poco estudiada. (Entrevista noviembre 2015)

Todos los relatos son similares al de Álvaro Arboleda; basta con ir a cualquier taberna para darse cuenta que la decoración y el ambiente siguen una línea muy similar a la que Rumba Club reproduce; no obstante, todos hacen énfasis en la línea propia, en ese desfase que los hace únicos frente a las demás tabernas y con el cual apuestan por una reinención de ese sustrato o referente simbólico. Para el caso de Rumba Club es, de acuerdo al relato de Álvaro, la apuesta cultural; para otras tabernas, como se hace evidente en los relatos<sup>47</sup>, otro ha sido el sentido que, a juzgar por su permanencia, ha sido viable. Por ello, no es gratuito que las tabernas más reconocidas en la ciudad tengan un público distinto y sean referenciadas a partir de una línea específica; y son estos lugares los que dibujan una ciudad-otra, un espacio otro, en esta Medellín urbanísticamente mediada.

Teniendo en cuenta factores como la permanencia en el tiempo y la referencia dentro del imaginario colectivo, se puede formalizar la siguiente clasificación: en Caldas: La Antillana (más de 20 años); en Envigado: El Son de la Loma (más de 20 años) y Tumbao Latino (13 años); en Medellín: Rumba Club (8 años), Son Havana (6 años), TíbiriTábara (más de 20 años), Bururú-Barará (más de 20 años), El Suave (más de 20 años), Convergencia (más de 20 años) y El Eslabón Prendido (más de 20 años); en Itagüí: La Gurupa (más de 20 años) y Senegal (más de 20 años); y en Bello: Borinquen (más de 20 años) y Chochosalsa (más de 20 años). Tabernas en Sabaneta, en La Estrella, en Girardota y en Copacabana han cerrado y no se tiene mayor referencia a ellas. Son Havana y Rumba Club son las tabernas más nuevas; no obstante, ha sido tal su impacto que hoy en día extienden diálogos propositivos con las tabernas más longevas, y han logrado arraigarse, a

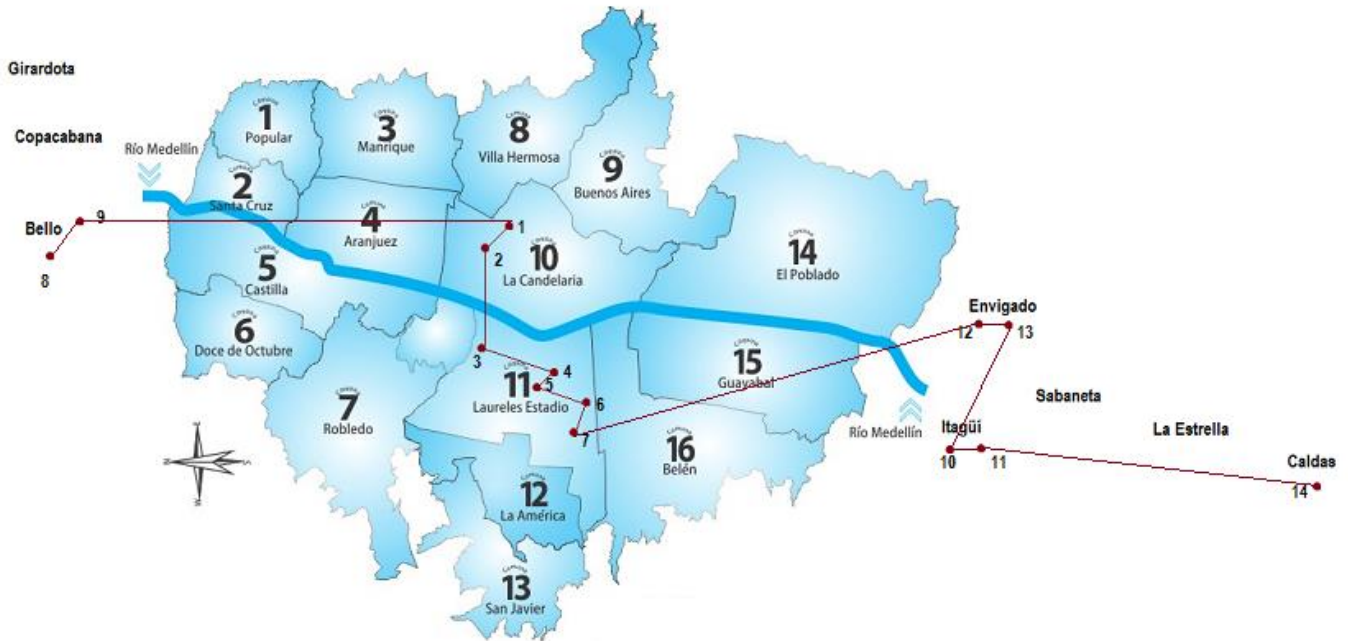
---

<sup>47</sup> Realicé entrevistas a cinco propietarios, y en todos hubo una respuesta distinta a la pregunta ¿por qué considera que se diferencia su taberna de los demás sitios?

partir de la reinención del sustrato simbólico que las cobija, dentro del imaginario colectivo. Después de estas dos tabernas, no hay una referencia marcada en los relatos de las personas hacia otros sitios. En efecto, son solo estas dos tabernas las que, con menos de 10 años, han instaurado diversos proyectos: Rumba Club, con El Encuentro Nacional de Coleccionistas y Melómanos de Salsa en Vinilo que, en el año 2016, llegó a su tercera versión; y Son Havana, con la formación de agrupaciones locales de salsa que, a la fecha, ha logrado consolidar cuatro proyectos musicales: La Serena, SonKMarón, SalsaManía y La Dimensión Orquesta. Ambas tabernas encarnan lo que he venido formulando entorno a la reinención del referente simbólico de esta comunidad de sentido. Reinención que les permite, por un lado, mantener cohesionada la comunidad de sentido (no cerrarse únicamente a los proyectos de más de 20 años); y por otro lado, tender diálogos propositivos desde los cuales vienen adquirido un nombre y un estatus dentro del universo de tabernas que cuentan con más de 20 años.

Ahora bien, todas han desplegado un sistema de relaciones y acciones con el cual se han posicionado de manera propositiva dentro de la ciudad: han formalizado un estatus y un nombre, y con ello han otorgado mayor legibilidad a la comunidad de sentido. El común denominador de este sistema, adicional al ambiente de rumba que le es inherente, es la posibilidad que abren de que se generen diversos eventos y proyectos dentro de ellas: encuentros de coleccionistas, concursos de baile, algunos conversatorios, presentación de orquestas nuevas o de artistas reconocidos, proyección de videoconciertos, especiales y homenajes, festejos particulares como grados o cumpleaños, audiciones de programadores musicales reconocidos, etc. Todas las tabernas han formalizado una o varias de estas acciones; desde allí se han posicionado en la ciudad, la han encarado y nombrado dándose

a sí mismas un nombre. De esta manera, cada uno de los propietarios ha roto el anonimato urbano; y es a partir de estas relaciones y acciones que es reconocido en el ámbito salsero de Medellín. Miremos cómo la espacialidad sonora que dibujan dichas tabernas:



Esquema 3: tejido espacial de las tabernas de salsa más representativas de Medellín y el Área Metropolitana

Como puede verse en el esquema anterior, la mayoría de las tabernas se ubican en el sector de la comuna 11 (Laureles-Estadio); comuna que comprende calles como la Carrera Setenta, la calle Colombia y la calle San Juan. De esta comuna hacen parte las tabernas: El Suave (3), en la calle Colombia; Tíbiri-Tábara (4) y Son Havana (5), en la carrera 70 y 73, respectivamente; y Bururú-Barará (6) y Convergencia (7), en la calle San Juan. En el centro de la ciudad, que corresponde a la comuna 10 (La Candelaria), solo se encuentran dos tabernas muy contiguas entre los barrios Villanueva y La Candelaria: El Eslabón Prendido (2), diagonal al Parque del Periodista; y Rumba Club (1), diagonal al Teatro Pablo Tobón Uribe. Ya las demás están distribuidas en otros municipios así: en

Bello, Borinquen (8) y Chochosalsa (9); en Envigado, Tumbao Latino (12) y El Son de la Loma (13); en Itagüí: Senegal (10) y La Gurupa (11); y en Caldas, La Antillana (14). Bello y Envigado se posicionan como los dos municipios que cuentan con dos de las tabernas más longevas (más de 30 años): Borinquen y El Son de la Loma, respectivamente; y no es para menos si recordamos la distribución del esquema #2 donde Bello y Envigado son los dos municipios que, adicional a Medellín, promueven dinámicas salseras amplias.

Este tejido espacial da cuenta de un elemento importante: después de Palacé, las tabernas se desplazaron del centro de la ciudad hacia otras zonas; siendo la zona del sector Estadio la más fructífera a juzgar por los años de permanencia y las dinámicas que cada una de estas tabernas implementa. Esto quiere decir, por un lado, que la salsa no es ajena a otras dinámicas dadas en la ciudad en torno a la música, sino que hay un diálogo constante con otras formaciones; en efecto, tanto la Carrera 70 como la calle San Juan representan una Medellín nocturna donde el comercio y la música marcan la pauta. Y por otro lado, que la salsa salió del centro (del sector de lo que se conoció como Guayaquil) en busca de un escenario fértil para seguir forjando los imaginarios y los referentes simbólicos que se vieron fragmentados con las reformas estructurales que cambiaron el paisaje urbano: la consolidación del Centro Administrativo La Alpujarra, la estructuración del Parque de San Antonio y el desarrollo del Metro de Medellín fueron algunas de las reformas que ocasionaron que muchas –casi todas– de las primeras tabernas cerraran<sup>48</sup>; en este sentido, y gracias a este nuevo escenario, se ha podido fortalecer la continuidad generacional y la

---

<sup>48</sup> Algunas se desplazaron para otras calles, como fue el caso de Brisas de Costa Rica que se estableció en la calle Tejelo; no obstante, desapareció también. El Suave es el único sobreviviente y, actualmente, se encuentra en la calle Colombia, en el sector Estadio.

cohesión de esta comunidad de sentido. No es gratuito, entonces, que las únicas tabernas que han florecido en el sector del centro estén condicionadas por dinámicas formalizadas a partir de espacios distintos como el Parque del Periodista y el Teatro Pablo Tobón Uribe; y que las demás tabernas busquen desplazarse hacia el sector de la zona Estadio donde hay un piso fértil con el cual se posibilita su cohesión y permanencia. El caso más paradigmático es el de Bururú-Barará que funcionó por muchos años en la calle Zea, en pleno corazón de Medellín; no obstante, al desplazarse estas dinámicas y formalizar otra espacialidad por fuera del centro, Bururú-Barará estuvo a punto de desaparecer. Terminó desplazándose también hacia esta zona en el año 2015.

En la ciudad hay muchas otras tabernas que no mencioné porque no representan esa cohesión que quiero poner en evidencia. Son tabernas pequeñas de muy pocos años de fundadas –dos años o menos– y no tienen un arraigo tan fuerte como sí lo tienen estas que estoy referenciando. Posiblemente, decaigan y cierren –como ha sucedido con muchas–; o, si se integran al diálogo que formaliza esta comunidad de sentido, pueden empezar a generar un impacto en el imaginario colectivo.

**Comerciantes:** al igual que el caso de las tabernas, las primeras casetas de venta de discos iniciaron en la carrera Bolívar, paralela a la carrera Palacé. Desde esta calle iniciaron muchos de los comerciantes que aún hoy en día siguen promoviendo discos y artículos de salsa; y es precisamente en esta calle, desde donde se forjaron las grandes colecciones de personajes como Alberto Herrera, según él mismo relata:

Yo estudiaba en Guayaquil; y en Guayaquil era donde vendían la música. En todo Bolívar vendían música ahí en todas las aceras. Y como yo estudiaba la primaria: hice tercero, cuarto y quinto de primaria; entonces, con la plata que me daba mi papá de las ligas, la guardaba y compraba discos. (Entrevista febrero 2016)

El común denominador y el cual se instaura como referente primario desde el cual se erige toda una serie de disposiciones, imágenes y respuestas, es la estructuración de redes comerciales por fuera de la ciudad ya sea a nivel nacional o internacional; en efecto, todas estas casetas iniciaron vendiendo no solo los discos prensados a nivel local sino, mayoritariamente, discos importados desde el Palacio de la Música, en Venezuela.

Las habituaciones se apostillan precisamente allí: qué artículos promover y de dónde traerlos; qué discos vender (nacionales, norteamericanos o venezolanos); qué medios usar para darse a conocer (radio, web, tabernas); a qué clase de público llegar; y qué redes comerciales desarrollar para comprar y vender. Es gracias a estos elementos que se va sedimentando una experiencia, un sustrato que deviene en referente simbólico desde el cual se cohesionan y se da continuidad generacional a esta comunidad de sentido. Según la entrevista hecha a Javier Jaramillo, uno de los comerciantes más destacados y reconocidos en el medio salsero, se trata, en términos generales, de mantener relaciones a partir de las cuales darse a conocer, importar artículos y discos, y vender. Él, por ejemplo, trae a Medellín artículos de Cali, Bogotá, Barranquilla, Pasto, Nueva York; y objetos de Cuba y Puerto Rico conseguidos en Nueva York. Por su parte, y según cita la edición impresa de *Las Leyendas Vivas de la Salsa 2* (2016)<sup>49</sup>, los hermanos Perdomo, también

---

<sup>49</sup> En Medellín se viene institucionalizando, desde el año 2015, un concierto magno donde comparten tarima diferentes orquestas que se caracterizan por ser parte de lo que es la salsa clásica como tal. Se le denomina



reconocidos por sus tiendas de música, se iniciaron en la carrera Bolívar y, hoy en día, consiguen la música por fuera de Medellín:

Los hermanos Perdomo, Octavio, Freddy y Hernando, se iniciaron en el negocio musical hace 37 años, acompañaban a su padre don Alfredo en un negocio ubicado en la carrera Bolívar con la calle Amador. Manifiestan que en aquella época todo el surtido musical se adquiría en Medellín, luego sería la demanda que iba surgiendo lo que los obligaría a viajar, inicialmente, por varios departamentos de Colombia y luego a San Antonio del Táchira en Venezuela. “Comprábamos los lps de salsa en un local llamado el palacio de la música; recuerdo que nos encontrábamos con bastante frecuencia a Eliécer Perdomo, de Hit Musical, surtiéndose de vinilos para traer a Medellín”. Actualmente, ellos consiguen la música en países como México y Estados Unidos. (p.10)

Se puede evidenciar, entonces, cómo estas rutinas y habituaciones iniciales surgieron a partir de algunas casetas en las calles de Medellín como fue la carrera Bolívar y la calle Colombia (para el caso de Eliécer Perdomo<sup>50</sup>, dueño de una de las discotiemas más grandes de la ciudad –Hit Musical–); y la estructuración de diferentes rutas comerciales para el abastecimiento y venta de acetatos, gorras, camisetas, instrumentos musicales, libros, videos, cuadros, etc.

---

Leyendas Vivas de la Salsa, por ser artistas muy representativos del género que, aunque no están vigentes en el escenario salsero internacional, aún están vivos; y ese es precisamente el valor agregado que tiene Leyendas Vivas de la Salsa. En el año 2016 se realizó la segunda versión; y, a la fecha (octubre de 2016), ya se publicitó la tercera versión para el año 2017. No obstante, son conciertos que, como reconoce Edgar Berrío –su promotor–, no pueden pasar de unas cuantas versiones: muchos artistas ya no están porque han fallecido; y de los pocos que quedan, gran parte de ellos no cantan por su vocación religiosa o su avanzada edad. Los demás conciertos en la ciudad son, por un lado, para “gente del montón” (que trae siempre los mismos artistas); y por otro lado, para salseros de corrientes más jazzísticas, que es lo que promueve el Festival Medellín de Jazz y Músicas del Mundo –Medejazz– (que también traen a los mismos artistas) (Entrevista junio 2016). Las dos versiones de Leyendas Vivas de la Salsa ha editado dos publicaciones impresas donde se reseña los artistas que van a participar del concierto y algunas generalidades de la salsa en Medellín (coleccionistas, comerciantes, tabernas, etc.).

<sup>50</sup> El apellido es solo coincidencia con los hermanos Perdomo.

Estas rutas y habituaciones son las que vienen condensando el sustrato que ha mantenido cohesionada esta comunidad de sentido; y es este sustrato el que permite, a cada tienda musical, darse un lugar y un nombre dentro de Medellín. A partir de allí se pueden entrever distintos roles desde los cuales se asumen posturas, actitudes e imaginarios: clientes, vendedores y compradores; son roles que van generando un diálogo intersubjetivo desde el cual se va reinventando estos referentes simbólicos iniciales. En efecto, muchos de los propietarios de estos locales no solo importan música de otras ciudades y países, sino que muchos empezaron a comprarles discos a los coleccionistas que van saliendo de sus colecciones o que tienen ediciones repetidas de un álbum cualquiera; asimismo, el conocimiento que poseen va aumentando y con ello la administración de los discos y artículos va siendo más sistemática y coherente. De análoga manera, todos los propietarios han venido formalizando redes con otras esferas con el fin de darse a conocer; el caso más patente son las cuñas que contrata Javier Jaramillo con Latina Stereo en el programa Una Hora con los Solitas de la Sonora Matancera para promocionar sus dos tiendas musicales. Al preguntarle, por ejemplo, si escucha Latina Stereo responde:

Escucho cuando hago pautas, en el programa de Patiño; la escucho para ver que sí me pasen las cuñas (risas). Porque me toca pagarles. De resto usted no escucha mentar a Javier Jaramillo y Disco Archivo, jamás. Tiene que poner el programa de Patiño para que me mienten, porque pago. (Entrevista agosto 2015)

Estos diálogos permiten formalizar precios, contactos y redes comerciales; y afianzar el conocimiento y, en consecuencia, el estatus de cada propietario ya que posibilitan el arraigo y la naturalización de su rol: cada propietario puede determinar con

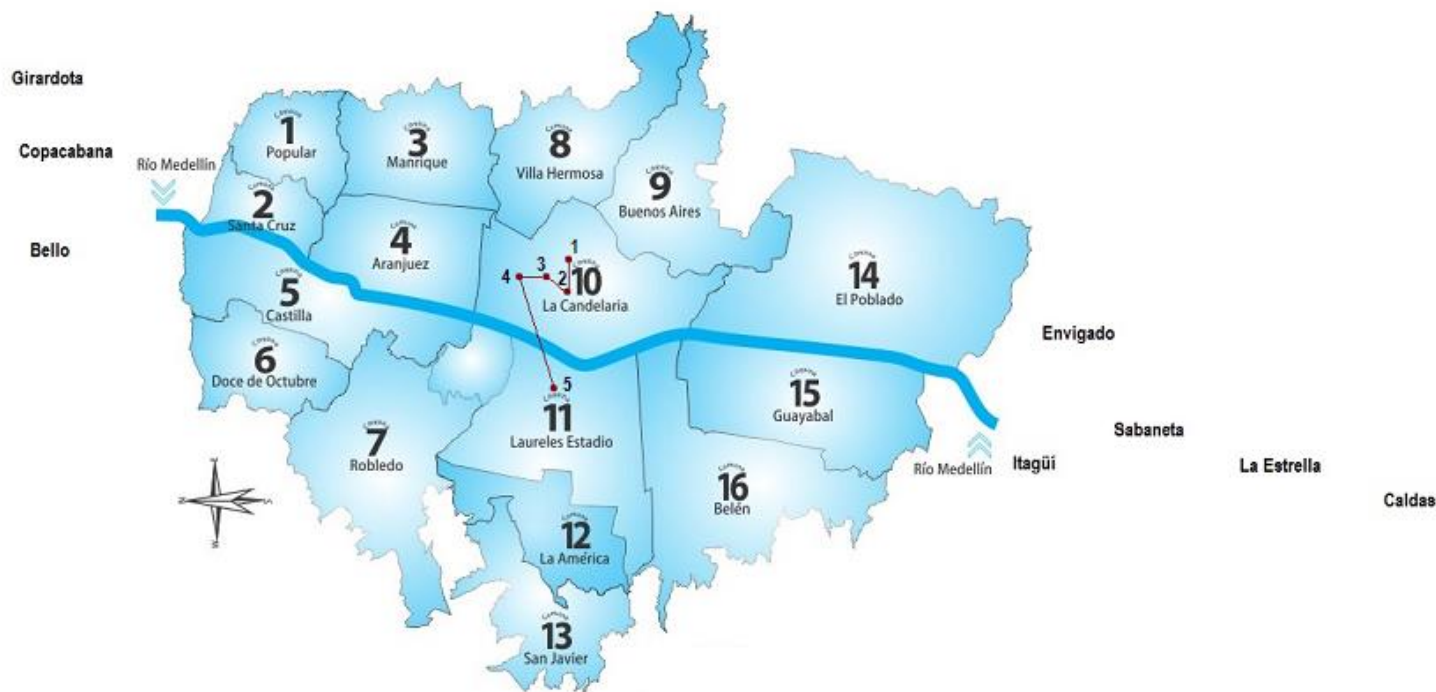
un alto grado de exactitud los precios de determinados acetatos y a quién o quiénes pueden comprárselo y/o vendérselo, y cuál puede o no ser la calidad del disco:

William Martínez, propietario de Musicales La Bastilla, conoce de salsa no porque se haya sentado a leer y estudiar sobre ella; su conocimiento es muy similar al que ha obtenido Alberto Herrera: a partir de los discos. Le hice una pregunta en ese sentido: ¿William, debes conocer muchísimo de salsa para saber cuánto debe costar un long play y qué long play es malo? Su respuesta fue contundente: “no es que conozca mucho; sé de artistas y agrupaciones. Cuando no conozco un long play miro los créditos y digo: acá participan este y este y este... este long play debe ser bueno; casi nunca fallo. Hace poco perdí una ida a Buenaventura; me dijeron: ‘venga por una gran cantidad de discos que hay acá...’, cuando fui encontré que todo eso era basura, me costó más el pasaje... Me llevé una gran decepción.” (...) Ello lo ha llevado a afirmar –contundentemente– que no le da miedo invertir en un disco; cuando lo compra ya sabe inmediatamente a quién o quiénes le puede interesar. No dura mucho con el disco en cuestión. (Fragmento del diario de campo)

Por otro lado, los diálogos van extendiéndose hacia otros clientes que, sin ser coleccionistas, compran camisetas, cuadros, instrumentos, libros, videos, etc.; esos otros clientes van forjando un imaginario a partir del cual van clasificando las tiendas: saben con exactitud dónde pueden adquirir artículos de determinado artista o cantante.

Y es a partir de estas redes y diálogos que puede descifrarse el sistema de relaciones y de acciones con el cual, por un lado, van proponiendo una ciudad-otra; y por otro lado, van formalizando y afianzando un estatus a medida que van otorgándose a sí mismos un nombre. Este sistema se basa, como puse en evidencia, en las redes comerciales que median la circulación de acetatos y artículos diversos (compra y venta); y en las redes comunicacionales (radio, web y tabernas) desde las cuales se dan a conocer las tiendas

musicales, los propietarios y los artículos. Miremos la espacialidad que se erige a partir de esta comunidad de sentido:



Esquema 4: tejido espacial de las discotiempos de salsa más representativas de Medellín

Este tejido espacial muestra que las discotiempos, a diferencia de las tabernas, están más arraigadas en el centro de la ciudad (comuna 10, La Candelaria). Allí funciona Hit Musical (4) en la calle Maracaibo entre Junín y Sucre, a dos cuadras del Pasaje Coltejer donde se ha formalizado un centro comercial caracterizado por su exclusividad en venta de música, el Centro Comercial Paseo La Playa (3); centro comercial en el cual funcionan las discotiempos Disco Archivo y Borincuba (del señor Javier Jaramillo), y Archivo Musical y Video Archivo (que junto con Hit Musical son del señor Eliécer Perdomo). A dos cuadras de este pasaje comercial, se ubica el Pasaje La Bastilla; y allí, antes de llegar a San Antonio, se localiza el Centro Comercial del Libro y la Cultura (2), donde funcionan dos

locales más: Musicales La Bastilla y Rincón Musical. Subiendo a la Avenida Oriental, contiguo a la iglesia San José, se encuentra el Pasaje Comercial San José en el cual funciona el local Musicales San José (1). La única discotienda que se encuentra por fuera de este circuito es Vinilo & Café (5), localizada en la carrera 70; no obstante, funciona no solo como discotienda, sino también como café (de ahí su nombre). Y esa es la particularidad que la hace formar parte de otro sector; sin embargo, cabe anotar, que es una discotienda que empezó en el Centro Comercial Paseo La Playa. Hay un elemento interesante dentro de este tejido espacial: contrario a lo que ocurre con las tabernas, esta comunidad de sentido no se ha extendido por fuera de Medellín hacia otros municipios. Eso implica dos cosas: la primera, que el referente simbólico de esta comunidad es muy estrecho y permanece vinculado solo a un sector específico con el fin de mantener cohesionada la comunidad de sentido; en efecto, Disco Archivo no nació donde está ubicado actualmente, sino que, según su propietario Javier Jaramillo, fue fundado en el Centro Comercial Domo (El Poblado), y de allí debió desplazarse, en aras de continuar vigente en este diálogo, para el Centro Comercial Paseo La Playa en donde ha tenido su mayor auge y acogida. Y la segunda, y en consecuencia, esta comunidad de sentido no ha visto la necesidad de realizar desplazamientos por fuera de este contexto, ello implica que el sustrato que la legitima no se ha visto afectado por las reestructuraciones urbanas que constantemente están transformando la ciudad; por el contrario, es un sustrato que ha encontrado en este circuito un terreno fértil para seguir reproduciéndose y reinventándose.

**Bailadores:** ya en el primer capítulo había esbozado un ejemplo de lo que puede percibirse como una comunidad de sentido formalizada a partir del baile informal llevado a cabo en las noches y en las tabernas de Medellín. Al igual que las dos formaciones

anteriores, el baile informal también se inició con rutinas y habituaciones posibilitadas por el ambiente de las tabernas de la carrera Palacé. Allí se dieron cita los primeros bailadores que dibujaron un panorama distinto dentro del incipiente ambiente salsero.

Cabe anotar, no obstante, que el baile informal y sus consecuentes rutinas y habituaciones, no se gestaron en Medellín sino en Cali<sup>51</sup>. Y es precisamente de Cali de donde salió un personaje que viajó a Medellín para instaurar en la capital antioqueña lo que en Cali ya era costumbre: el baile. Viajó en busca de un protagonismo que le era imposible ganar en la capital vallecaucana por la complejidad en la cual ya se encontraba esta comunidad de sentido; se trata de Pachuco bailarín. Los primeros bailadores que emergieron en la escena salsera de Palacé, tienen a Pachuco como referencia; esto puede hacerse evidente en el documental *Agúzate* el cual trata de ilustrar cómo fue esa etapa de la salsa en la ciudad y, según las entrevistas que hacen a diversos bailadores, entre ellos el Fantasma y el Títere, se referencia a Pachuco como uno de los primeros en impulsar el baile en estas tabernas. Por otro lado, el texto de Medellín tiene su salsa, de Sergio Santana, dedica un capítulo<sup>52</sup> para hablar, precisamente, del baile de Pachuco.

La serie de rutinas y habituaciones se centran, básicamente, en imitar los pasos de un bailarín y, a partir de allí, imprimir un sello propio realizando cambios sustanciales o improvisaciones. A partir de allí han surgido estilos personalizados desde donde han emergido personajes como el Títere, el Fantasma, Chucho Boogaloo y Rubén Show; de

---

<sup>51</sup> Ver capítulo 2, acápite que toca el libro *La salsa en Cali* de Alejandro Ulloa Sanmiguel.

<sup>52</sup> Capítulo XII: De los pachucos al baile del muñeco.

estos personajes, hoy en día, solo han desaparecido el Fantasma y Pachuco. Los demás, con excepción de Chucho Boogaloo que solo se le ve bailando en contadas ocasiones, todavía pueden verse en las noches de bohemia recorriendo la ciudad a partir de sus show de baile. Asimismo, han emergido otros personajes que, de la mano de estas rutinas iniciales, han marcado también su estilo propio; el más destacado, en este momento, es Chechosalsa. Chechosalsa, aunque no hizo parte del ambiente salsero de Palacé, aprendió a bailar imitando y viendo a otros bailadores en las tabernas que visitaba cuando era aún un niño; hoy por hoy, es uno de los más reconocidos bailadores que, sagradamente, recorre tabernas los fines de semana. Y esto lo pude evidenciar en uno de los encuentros donde se reunieron la mayoría de bailadores:

Agosto de 2016. Todo estaba dispuesto para iniciar el tercer encuentro nacional de coleccionistas de salsa en vinilo; encuentro que iba a rendir tributo a Palacé, la calle de la salsa en Medellín. Ya se encontraban todos los homenajeados en Bonanza, la fonda en la cual se iba a llevar a cabo el encuentro: discómanos y bailadores, principalmente. Yo me encontraba en la tarima, al lado del sonido; vi que llegó Chechosalsa, y lo saludé. Él se quedó al lado del Títere, Chucho Boogalo y los demás bailadores que iban a ser homenajeados. Cuando iba a comenzar el baile grupal, en donde todos los bailadores iban a salir al escenario a bailar al mejor estilo de Palacé, Chechosalsa me mencionó en voz baja: “de ellos aprendí yo, y hoy aquí quiero ver cómo bailan y en qué nivel estoy yo; quiero ver a uno o dos de ahí, que fueron los que me enseñaron a mí...”. Esta confesión de Chechosalsa me permitió pensar en lo que ya le había escuchado decir, días antes, a Chucho Boogaló: “todos aprendimos imitándonos, copiándonos el baile...”. El baile empezó después de casi veinte minutos de que los técnicos del sonido hicieran sonar el tan esperado tema; no importó la penosa espera donde unos y otros se miraban las caras expectantes y consternadas por la falla en el sonido: cada bailaror impregnó la pista con su estilo propio. Y así, uno a uno, y entre todos, fueron demostrando por qué son los bailadores más reconocidos en la ciudad. (Fragmento del diario de campo)

La sedimentación de la experiencia musical en esta comunidad de sentido viene dada a partir de estas rutinas. En efecto, el sustrato simbólico se posiciona en la forma de bailar, que inicia con imitaciones y luego se desprende a improvisaciones propias; en los recorridos realizados, que siempre son los fines de semana a través de las tabernas más concurridas; y la forma de vestirse para el show, que es la pauta para, como dice Chechosalsa, “manejar un buen público”. Este es el referente simbólico que ha mantenido cohesionada esta comunidad de sentido; y es este referente el que viene reproduciéndose y reinventándose a partir del diálogo intersubjetivo que han desarrollado los bailarines entre sí y en relación con el público que los observa y les da alguna recompensa, casi siempre, monetaria. Por ello, no es gratuito, que cada nuevo show busque ser mejor que el anterior; que los bailarines, como Chechosalsa, practiquen día tras día nuevos pasos y nuevas improvisaciones para marcar la pauta a la hora de bailar; y que se genere, cada vez con mayor fuerza, la necesidad de vestir una determinada “fercha” para la ocasión del baile. Esta reinvención se concreta en la expresión de Chechosalsa durante el encuentro en Bonanza: “quiero ver en qué nivel estoy”.

El sistema de relaciones y de acciones viene dado en ese sentido: recorridos nocturnos; show a media noche donde se “cobra” por cada presentación; invitación a eventos grandes como encuentros de coleccionistas, conciertos<sup>53</sup>, salsa vías y concursos de baile<sup>54</sup>; y, como ocurre con Chechosalsa y el Títere, invitación a participar de documentales, películas y videoclips de bandas locales. Es este sistema el que ha permitido

---

<sup>53</sup> Chucho Boogaloo y Edgar Berrío han alternado su baile en conciertos de grandes artistas.

<sup>54</sup> Latina Stereo, según relata Sergio Santana (2014), fue pionera en promover concursos de baile.



que cada bailarín encare la ciudad, se posicione en el escenario salsero y adquiera un estatus. Esto puede descifrarse fácilmente del relato de Chechosalsa:

La salida de la casa es entre las cinco y media y seis y media de la tarde... y, ¿a qué horas termino? Siempre se termina a las dos, tres o tres y media de la mañana. Viernes, sábado. Pero cuando nosotros los salseros decimos alargar la cosa, la alargamos porque hay un domingo y lunes festivo; que es cuando salimos a ver qué pasa. Resulta que la fiesta no termina un viernes o un sábado, termina es cuando de casualidad muchos seguidores de Sergio Salsa lo invitan a un encuentro de coleccionistas, lo invitan a escuchar salsa o a un festival de salsa; Checho es invitado especial a San Javier la Loma, o hay otro parche que está en Calasanz, o cuando nos invitan al encuentro de coleccionistas de la Ceja... también es espectacular (...) Si vamos a reconocimientos... preguntan que ¿por qué no voy? Que ¿dónde estaba? Que hago falta... Me retiré ocho días del baile, y la gente no sabía qué hacer sin mí. Tenemos varias amiguitas. En el Buru siempre preguntan por Chechosalsa, porque es una persona reconocida en Medellín. Me doy el orgullo de decirlo, que Chechosalsa es reconocido en el exterior... aparte de ser bailarín es actor de cine, en la película Mambo Cool; ahí salen algunos cortos con Chechosalsa, en la casa teatro de papá Giovanni en Barrio Triste. A Chechosalsa lo piden hasta para videos, estamos en ¡Cual Crisis? Con la Sonora Ocho; tengo algunos videítos también en Cinco en todo, un programa de Telemédellín; también en un documental, por los lados de la universidad, haciendo recorridos en Bururú, El Eslabón, Brisas de Costa Rica, El Suave, La Fuerza, el Tibiri. Checho en este momento sirve para el que lo necesite. (Entrevista agosto 2015)

Miremos, entonces, como el diálogo intersubjetivo y la constante reinención del referente simbólico se hacen patente en cada intervención; cómo se viene estructurando un sistema de relaciones y de acciones con el cual, por un lado, se va encarando y nombrando la ciudad; y por otro lado, se va adquiriendo una auto-determinación, un nombre, un reconocimiento y un estatus. Basta con observar los bailarines para darse cuenta que compiten entre ellos tratando de instaurar un estilo a partir del cual, y sin darse cuenta,

reinventan un sustrato simbólico y le otorgan mayor legibilidad a su comunidad de sentido.

Esto se hace evidente en lo que he presenciado:

En una noche de viernes en el mes de junio del año 2016, me encontraba realizando un recorrido por el corredor de la carrera 70; al frente del Tíbiri-Tábara encontré a Chechosalsa y otros dos bailarines. Saludé a Checho y le pregunté que cómo estaba el ambiente para esa noche, me respondió: “esperando que abran; llegó primero el negro, bailo después de él... iniciamos después de las nueve de la noche.” Como aún era temprano, Checho me acompañó y nos tomamos unos aguardientes en una taberna de por ahí cerca donde ponen toda clase de música; durante el camino le pedí que se tomara una fotografía conmigo, me respondió: “¿sin vestir? Así no soy Chechosalsa...”. No importó que no tuviera su traje puesto, y logramos la fotografía. Cuando salimos de ese lugar (no nos quedamos mucho tiempo pues la música nos aburrió), entramos a Vinilo & Café; y Chechosalsa se sorprendió con un afiche de Tito Puente, su artista favorito. Luego salimos, ya había comenzado a llover; Chechosalsa se fue corriendo en dirección del Tíbiri para vestirse. Me hizo prometerle que iría a ver su show, pero otro compromiso me lo impidió. (Fragmento del diario de campo)

El pasado 11 de octubre del año 2015 se llevó a cabo un encuentro de coleccionistas en Bururú-Barará. La temática para esta ocasión era una canción clásica y una favorita (dos temas por cada coleccionista en cada ronda). Como era de esperarse, algunos coleccionistas hicieron caso omiso del llamado a poner un tema clásico y, en su lugar, pusieron ambos temas de su gusto; es decir, de lo más selecto que pudieran tener.

En este encuentro hizo su aparición, ya entrada la noche, Chechosalsa, aquel bailarín tan reconocido en las pistas nocturnas de los bares más concurridos de la ciudad. Lo interesante de su presencia allí fue que en dos ocasiones hizo su presentación de baile y dejó una estela de aplausos.

A medida que avanzaba la noche, Checho comenzó a “competir” con un señor que se encontraba allí –no tenía pinta de bailarín. Salía uno, inmediatamente salía el otro; cogían una pareja y el que mejor la “voltiara” y la pusiera a gozar el buen ritmo, era el mejor.

Aunque fue un encuentro que transcurrió con la normalidad de todos los que he presenciado durante este año, lo traigo a colación por ese detalle con Chechosalsa: mientras los coleccionistas se disputaban entre sí quién era el “más conocedor”, Chechosalsa se disputaba con otro hombre su lugar como el bailarín de la noche. Tal vez pensó: “él no puede opacar mi baile, yo soy el rey...”. En efecto, ya muy entrada la noche, pidió que le dejaran bailar una nueva pista para dejar en la tarima lo mejor de su baile; la canción que pidió fue Soy el rey de Pete Rodríguez... mientras la

bailaba, cantaba el coro a viva voz y se señalaba así mismo: “El rey soy yo... el rey soy yo...”. (Fragmento del diario de campo)

A partir de estos fragmentos de mi diario de campo, puede descifrarse no solo la consolidación de rutinas y habituaciones, sino, mucho más complejo, la legitimación de una comunidad de sentido a partir de un sustrato simbólico, un referente, que viene reproduciéndose y reinventándose, como expuse, en cada nueva intervención de los bailadores. Todos ellos han encarnado la comunidad de sentido a partir de un rol que ya han naturalizado a tal punto que fuera del show nocturno siguen siendo bailadores, como puede evidenciarse a partir del relato de Chechosalsa y sus participaciones en videos y documentales. Esa ha sido la forma de encarar la ciudad y proponerla; en últimas, de romper el anonimato urbano.

Hago un paréntesis. Algo similar propone Alejandro Ulloa Sanmiguel en el caso de los bailadores de salsa en Cali. Aunque Ulloa Sanmiguel no lo denomina comunidad de sentido, puede intuirse dentro de sus formulaciones aspectos que se dan la mano con lo que yo he propuesto; en efecto, cuando el autor caleño formaliza un interrogante en torno a las implicaciones simbólicas y sociales que están en juego a partir del proceso de apropiación y reapropiación de un capital cultural que termina elaborando un saber colectivo, está dando pinceladas sobre lo que yo he postulado como reproducción y reinención de un referente simbólico que cohesiona una comunidad de sentido instituida a partir de rutinas y habituaciones. Miremos cómo lo expresa el autor en sus propias palabras:

Si pudiéramos imaginar una historia de los modos de bailar en Cali tendríamos que visualizar todos los pasos y movimientos aprendidos, creados, producidos y transmitidos de una generación a otra, así como los que cada generación ha creado, en su momento, aportando su cuota al saber colectivo que circula socialmente convocando a sus adeptos en torno a un propósito común. (Ulloa Sanmiguel, 1992, p.535)

Cierro el paréntesis y vuelvo al caso local. la espacialidad otra que se dibuja dentro de la ciudad urbanísticamente mediada, viene configurada a partir de los relatos de baile; es decir, cada uno de los bailadores ha erigido una ciudad-otra a partir de los recorridos que realizan cada fin de semana. Estos recorridos vienen mediados por el referente simbólico que cohesiona esta comunidad de sentido; es decir, no es gratuito que siempre coincidan, en distintas tabernas, los mismos bailadores. El recorrido de Chechosalsa lo relata de la siguiente forma:

Cuando estaba el Buru<sup>55</sup> en Carabobo, luego subió una cuadra abajo del Parque Bolívar. Los recorridos eran: el Buru, El Eslabón Prendido, El Suave, el Tíbirí, La Ponceña<sup>56</sup>; La Cuna del Son en Manrique, La Fania, La Zafra también en Manrique sobre la 45. Y el recorrido ha sido 100% en cicla, no la podemos soltar; y es de la única manera que uno no sale es que la bicicleta esté dañada o varada por llanta... pero son cosas remediabiles. Siempre estamos ahí, nunca fallándole al buen sabor de la salsa. (Entrevista agosto 2015)

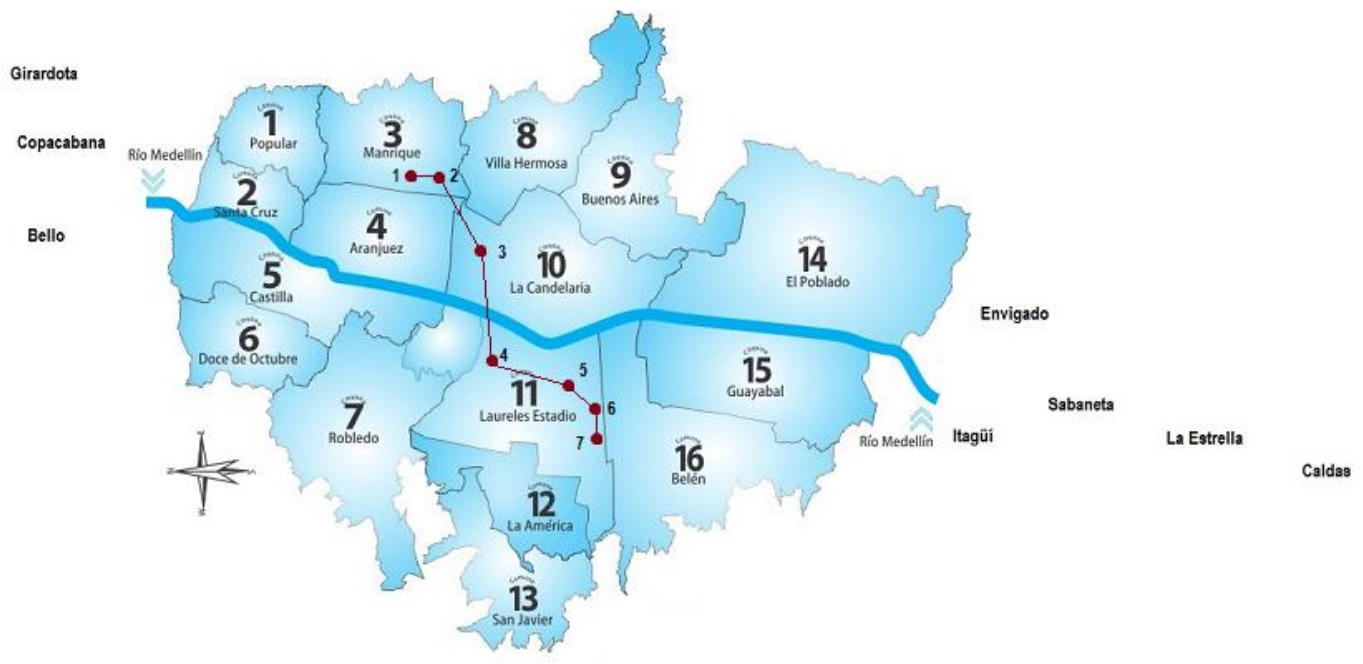
El recorrido de Chechosalsa (que es muy similar al de otros bailadores, verbigracia, Rubén Show y el Títere); se corresponde bastante bien con la espacialidad de la comunidad

---

<sup>55</sup> Bururú-Barará. El recorrido que relata Chechosalsa es cuando Bururú-Barará se encontraba en el centro de la ciudad. Hoy en día, como lo puse en evidencia, esta taberna se ubica en la calle San Juan.

<sup>56</sup> Ya no existe en la actualidad; pero ahí Chechosalsa se refiere a Encántigo, que queda en el mismo lugar de La Ponceña, en la calle San Juan.

de sentido conformada por las tabernas más reconocidas y representativas de la ciudad. La diferencia es que en esa espacialidad no se dibujan las tabernas de Manrique; esto es así por una razón muy simple: no son tabernas reconocidas en el imaginario colectivo, solo los bailadores y los habitantes de este barrio tienen una referencia puntual a ellas. Una de ellas, inclusive, ya cerró –La Cuna del Son. Miremos, entonces, el tejido espacial que dibuja el baile de Chechosalsa:

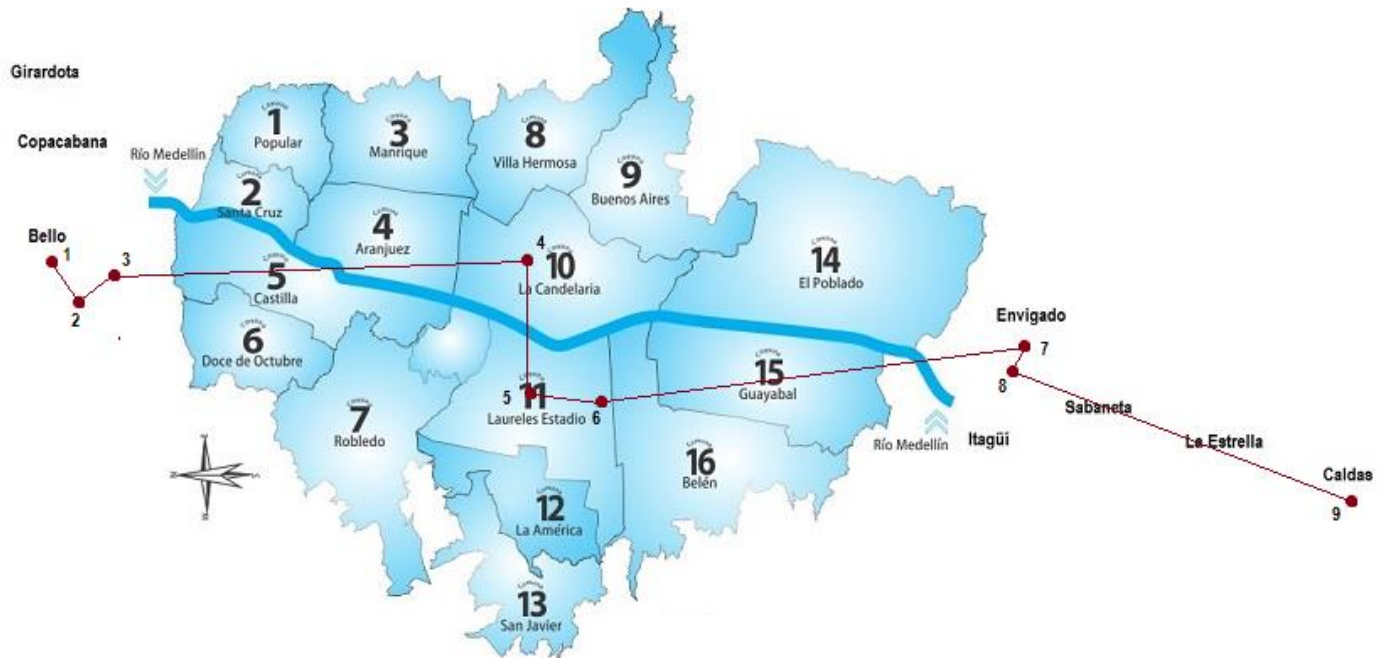


Esquema 5: tejido espacial del show de baile en Medellín

Este tejido espacial se asemeja mucho al que proporciona la comunidad de sentido basada en las tabernas de salsa. Los puntos, igual que ocurre para el caso de las tabernas, dibujan una tendencia inclinada hacia la comuna 11 (Laureles-Estadio); y no es para menos si recordamos que es en este sector donde se ha formalizado un suelo nutricional para el despliegue del referente simbólico que cohesiona esta comunidad particular. En este sentido, y como se deduce de ello, es en este sector donde los bailadores tienen mayor

posibilidad de reproducir y reinventar su propio sustrato simbólico. El tejido espacial, entonces, ilustra: las tabernas de Manrique en toda la carrera 45, La Fania (1) y La Zafra (2); El Eslabón Prendido (3), en el centro de la ciudad; y finalmente, El Suave (4), Tíbiri-Tábara (5), Bururú-Barará (6) y Encántigo (7), en el sector Estadio.

**Coleccionistas:** en este capítulo no me detendré en una descripción extensa de esta comunidad de sentido; remito al lector al capítulo 3 donde hago una descripción de esta institución y todos los aspectos que conciernen al referente simbólico, las rutinas y habituaciones y el sistema de relaciones y acciones. En este capítulo solo voy a perfilar la formación espacial que se dibuja en Medellín a partir de los encuentros de coleccionistas. Voy a retomar los encuentros realizados durante el año 2015 en Medellín y el Área Metropolitana; vale aclarar, no obstante, que aunque se llevan a cabo encuentros durante cada año, siempre dibujan un tejido muy similar. Es decir, casi siempre estos encuentros se llevan a cabo en los mismos lugares; en algunas ocasiones cambian, pero son cambios circunstanciales que no se alejan del circuito central. Teniendo esto en mente, es posible hablar de una ciudad-otra a partir de estos encuentros; mirémosla:



Esquema 6: tejido espacial de los encuentros de coleccionistas en Medellín y toda el Área Metropolitana

Esta espacialidad es mucho más amplia que la que han dibujado las comunidades de sentido anteriores; esto implica que los encuentros de coleccionistas son más móviles y tienen una cohesión simbólica que no requiere de un punto específico para reproducirse y/o reinventarse. En otras palabras, las habituaciones permitieron erigir formaciones particulares con las cuales los coleccionistas han podido moverse a lo largo y ancho de la ciudad, sin que esto afecte la cohesión de la comunidad de sentido: han venido formalizando encuentros en puntos nodales a lo largo y ancho de toda el Área Metropolitana; incluso, no se hace necesario la intervención de una taberna de salsa. En efecto, uno de estos encuentros se realizó al aire libre en una calle de Bello –en el Barrio Obrero–, y otros se han llevado a cabo en heladerías y discotecas que nada tiene que ver con la salsa propiamente dicha; este hecho, por su misma naturaleza, viene otorgándole más flexibilidad a esta comunidad. Flexibilidad que contrasta fuertemente con otras comunidades de sentido tal y como se evidencia en los tejidos espaciales que dibujan. Casi

siempre son los mismos coleccionistas que provienen de distintos lugares de la ciudad: Poblado, Tricentenario, Prado, Boston, Envigado, Bello, Caldas, Itagüí, Sabaneta, Guayabal, Manrique, Aranjuez, La América, Robledo, entre otros; ello no descarta la posibilidad de ver caras nuevas en la escena de estos encuentros.

Miremos el tejido espacial. El primer encuentro del año 2015 se llevó a cabo en el mes de enero en La Perfecta (2), en Bello; esta taberna, hoy en día, ya no existe. El segundo encuentro se llevó a cabo en el mes de marzo en una heladería llamada La Marquesa (4) ubicada en la comuna 10 (La Candelaria), diagonal al Pasaje Coltejer; esta heladería no es de salsa, pero allí se han llevado a cabo algunos encuentros de coleccionistas. El tercer y cuarto encuentro se llevaron a cabo en el mes de mayo, uno en el Barrio Obrero (3), en Bello; y el otro en El Son de la Loma (7), en Envigado. El quinto encuentro se llevó a cabo en el mes de julio en una discoteca de nombre ChaChaCha (5) ubicada en el sector Estadio, comuna 11; esta discoteca no tiene nada que ver con la salsa pero fue utilizada porque el encuentro alternó con un concierto de José Bello, en el marco del Segundo Encuentro Nacional de Coleccionistas y Melómanos de Salsa en Vinilo. El sexto encuentro se llevó a cabo en Melodías de Antaño (8), una viejoteca en Envigado, en el mes de agosto. El séptimo encuentro se llevó a cabo en Caldas, en La Antillana (9), en el mes de septiembre. El octavo encuentro se llevó a cabo en octubre en Bururú-Barará (6), también del sector Estadio. Y, finalmente, el último encuentro se llevó a cabo en noviembre en Bello, en Borinquen (1).

Este tejido espacial habla de dos cosas. La primera, se puede hablar de un promedio de encuentro por mes durante todo un año; y la segunda, Bello y Envigado siguen, al lado



de Medellín, marcando la pauta como epicentros que promueven dinámicas salseras amplias. Para el año 2016 se han llevado a cabo encuentros en los mismos lugares. Solamente, no se han tenido en cuenta para este año lugares como la discoteca ChaChaCha y Melodías de Antaño; no obstante, la espacialidad sigue siendo muy similar a esta porque los encuentros se han venido moviendo a través de los mismos lugares.

Para pasar a la siguiente comunidad de sentido, quiero traer a colación un punto importante que ya tocara Natalia Triana Ángel (2012) en su trabajo sobre el coleccionismo virtual. Para la autora, 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, y en la existencia de múltiples lugares de congregación como salsotecas, discotecas o eventos de carácter público. (p.385)

El carácter de comunidad de sentido, como puse en evidencia, posibilita estos encuentros; de hecho, son estos encuentros la base fundamental sobre la que se sustenta esta institución. Ello implica que hay un real contraste entre lo que propongo para el caso de Medellín, y lo que ya Natalia Triana Ángel intuyó para el caso de Cali; este hecho, *per se*, legitima estas consideraciones y las extiende, propositivamente, hacia otros escenarios.

**Internautas:** esta comunidad de sentido ha venido consolidándose desde hace 10 años aproximadamente. Aunque puede confundirse con las personas que han organizado redes sociales a través de Facebook, quiero hacer una distinción fundamental: las personas en Facebook no cuentan con páginas propias y hacen parte de otras comunidades de

sentido (los programadores musicales, por ejemplo) que se apoyan en esta plataforma virtual para extender sus redes de influencia. Los internautas a los que quiero hacer referencia son aquellas páginas web con dominio propio (lo cual implica un gasto para el pago anual del dominio y el hosting) que han emergido en la escena salsera de Medellín; páginas web que se han caracterizado por instituir tres elementos básicamente: construcción de artículos inéditos conformados por noticias, biografías, reseñas o entrevistas; publicidad y cubrimiento de eventos masivos como conciertos, encuentros, tertulias, etc.; y la estructuración de secciones basadas en fotografías y música.

Las habituaciones iniciales que le dieron forma a esta comunidad de sentido se ubican en los foros virtuales que imperaron en la red hace más de 10 años (la salsa no fue ajena a este cambio social); y la utilización del correo electrónico como medio para difundir, masivamente, información –aún no existía, por ejemplo, Facebook. A partir de los foros virtuales y blogs se posicionaron artículos y entrevistas de gran relevancia que fueron forjando un círculo de internautas, visitantes y bloggers; posteriormente, y debido a la alta demanda de estas formaciones, muchas personas se aventuraron a lanzar su marca propia comprando dominios .com. Los primeros en posicionar una marca propia en la red fueron los propietarios de la emisora Latina Stereo con su web [www.latinastereo.com](http://www.latinastereo.com), aún vigente; posteriormente, emergieron otras web como [www.salsaytimbal.com](http://www.salsaytimbal.com) y [www.elcantantedeloscantantes.com](http://www.elcantantedeloscantantes.com), que ya no existen en la actualidad, y [www.elsonerodebarrio.com](http://www.elsonerodebarrio.com) y [www.salsaconestilo.com](http://www.salsaconestilo.com) que, en conjunto con la página de Latina Stereo, vienen estableciendo diálogos a partir de los cuales ese sustrato simbólico inicial ha venido reproduciéndose y reinventándose. En efecto, cada uno de ellos busca, por un lado, innovar su web a partir de textos y entrevistas inéditos; y por otro lado,

realizar con mayor rigor el cubrimiento de eventos masivos con el fin de propiciar videos y fotografías frescas que nutran la web. Este hecho, por su misma naturaleza, conduce a que se encarne un rol en ese sentido: buscar y generar contactos que escriban para la web; que posibiliten encuentros con artistas, músicos o cantantes para lograr entrevistas y fotografías inéditas; y que permitan el acceso a conciertos de manera gratuita o en una buena localidad. Por ello, no es gratuito que, cada que se avecina un concierto importante, se encuentre en los hoteles representantes de Salsa con Estilo, Latina Stereo o El Sonero de Barrio; todos con grabadoras y cámaras fotográficas y de video:

Abril 15 de 2016. Faltaba un día para el gran concierto de las Leyendas Vivas de la Salsa 2 que prometía ser el mejor concierto de la historia a juzgar por las orquestas que iban a presentarse: la Orquesta Narváez que hacía 40 años no tocaba y que nunca hizo un concierto; este sería el primero. Llegué al hotel donde se encontraban hospedados los músicos de la orquesta con el único fin de tomarme una fotografía con ellos y hacer firmar mi long play de la Narváez. Y no solo la Narváez, también la Orquesta Dicapé estaría en escena, y de ellos también quería una fotografía y una firma en mi long play Aquí llegamos (uno de los dos álbumes de la orquesta). También estaban en el hotel los músicos de Ray Pérez y del Grupo Mango, ambos de Venezuela. Llegué a las tres de la tarde, y mayor fue mi sorpresa cuando ya había varias personas merodeando las afueras del hotel; entre ellas se encontraba Juan Carlos Ángel, El Sonero de Barrio. Después de todo un día de charlas, risas, autógrafos y fotografías, aún me encontraba expectante, pues aún no había podido conseguir la fotografía con Edil Dicapé, único sobreviviente de los hermanos Dicapé, fundadores de la banda. La espera fue en vano, pues nunca salió. Solo pude lograr un autógrafo, a medias, en el long play; autógrafo que me consiguió Ricardo, uno de los muchachos de Salsa con Estilo que se encontraba haciéndole una entrevista en el lobby. A este lugar no teníamos acceso el resto de las personas; pasadas las once de la noche, me retiré del lugar. (Fragmento del diario de campo)

Ahora bien, estas reinenciones se hacen posible gracias a los diálogos intersubjetivos que pueden desarrollarse a partir de estos roles: todas las web buscan estar a

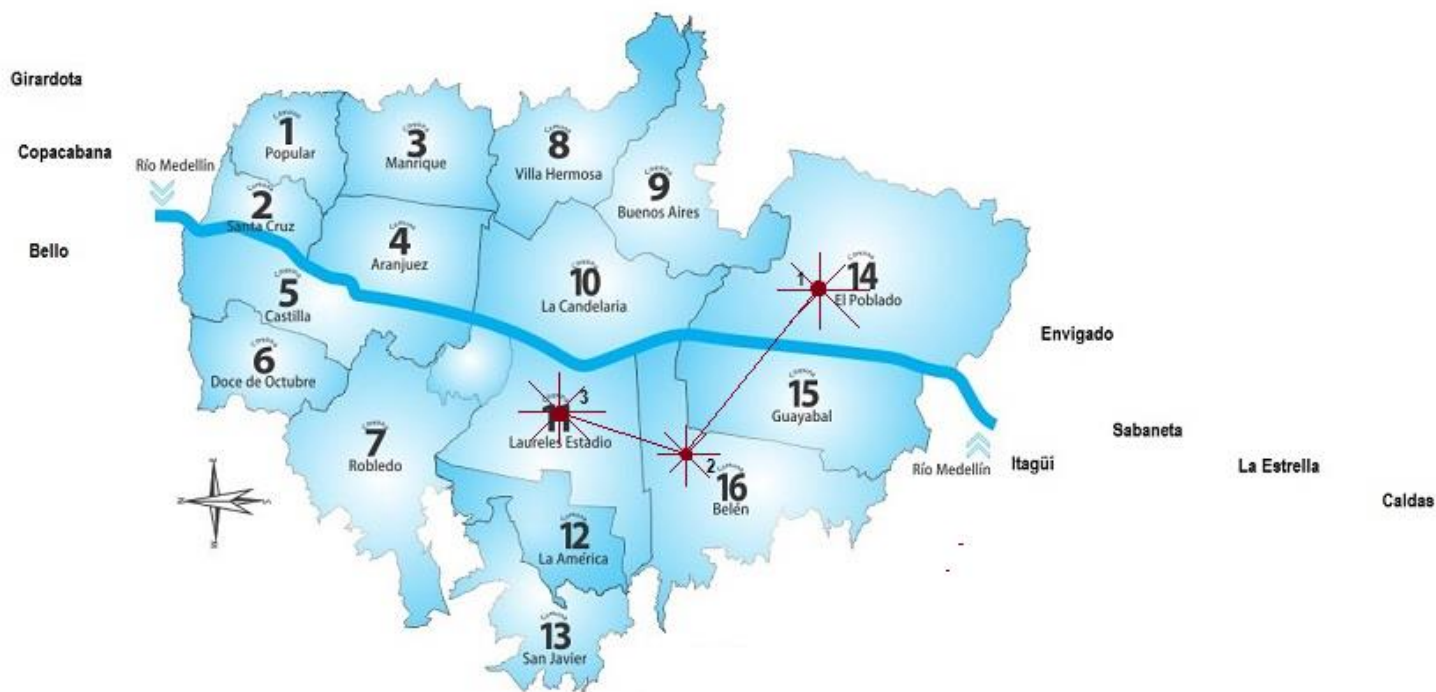
la altura con contenido inédito y fresco; y aquellas web que, junto con sus directores, logran estos posicionamientos, van teniendo mayor influencia y estatus dentro del ambiente salsero. Al preguntarle a Juan Carlos Ángel sobre cómo nutre su web, responde:

Yo tengo mucho material, muchas entrevistas... desde el 2004 asisto a la Feria de Cali sin falta; me quedo toda la Feria, en los hoteles, buscando los músicos... Cali es la capital de la salsa, y allá es donde he hecho la gran mayoría de entrevistas. (Entrevista agosto 2015)

Este elemento, por su misma naturaleza, va complejizando el referente simbólico inicial y por eso cada vez se hace más difícil posicionar una marca .com: ya hay todo un sustrato arraigado, una sedimentación de imágenes, disposiciones y respuestas; algo similar a lo que ocurre con las tabernas de salsa. Para el caso, por ejemplo, de Salsa con Estilo, su director Gabriel González relata que la web tiene más de 700 mil seguidores; de ello se deduce que, en consecuencia, adicional al alto porcentajes de visitas que deben registrar durante el día, la web y su director han ganado un nombre, una posición y un estatus dentro del escenario salsero de Medellín. Y así lo hace ver Gabriel González:

Salsa con Estilo se ha ganado un espacio, sobre todo emisoras como Latina Stereo, que nos tienen en cuenta... nos tienen como un medio aliado; y eso nos fortalece mucho a nosotros. Y esa es la motivación; siempre ese reconocimiento... nos gusta bajo perfil, pero siempre hay que dar la cara. Entonces, eso nos motiva; siempre que haya motivación, ahí estaremos... y de grandes eventos como Medejazz, que te busquen, antes tocaba buscarlos; eso es un gran paso. Para los eventos ya nos buscan, por lo masivo que somos; los seguidores siempre son bastantes: más de 731 mil. (Entrevista marzo 2016)

En este sentido, se ha consolidado toda una nube de artículos, entrevistas, fotografías, videos, música y diversos cubrimientos que han venido, por un lado, posicionando cada vez más las marcas; y por otro lado, otorgando estatus y reconocimiento a sus creadores. Estatus desde el cual se nombran, encaran una ciudad, fragmentan el anonimato urbano y, en consecuencia, dan mayor legibilidad a su comunidad de sentido. Adicional a estas disposiciones, a esta sedimentación o sustrato simbólico, se ha instaurado también un elemento común entre estas páginas web: la creación de perfiles en Facebook como vehículo para la reproducción masiva del contenido –antes se realizaba vía correo electrónico. Este elemento se instaure como una reinención más, un diálogo más del cual participa tanto Salsa con Estilo, Latina Stereo y El Sonero de Barrio; no obstante, de ninguna manera el Facebook ha podido reemplazar el sustrato condensado a partir de la web. En efecto, aunque muchos son los grupos y perfiles que pululan en Facebook, muy pocos han dado el paso, el giro ontológico, para instituirse como web; y solo los que han dado este paso fundamental, hacen parte de esta comunidad de sentido (y despliegan sus roles y estatus en consecuencia), y participan activamente del diálogo que constantemente reproduce y reinventa el referente simbólico que la mantiene cohesionada. Basta con navegar un poco por Facebook para darse cuenta que, en efecto, eso es lo que sucede. Existen en la ciudad otras páginas web pero no se han instaurado en este diálogo; son páginas web de, por ejemplo, tabernas, y la información que proyectan no se basa en lo que ya expuse, sino en montar los precios de los licores, la dirección, los horarios de atención, fotografías del lugar, etc. El tejido espacial que dibujan estas tres web quedaría, entonces, de la siguiente manera:



Esquema 7: tejido espacial de las páginas web en Medellín

Este tejido espacial formaliza tres aspectos: primero, da cuenta de los lugares nodales donde se encuentran ubicados los creadores de las web que son: Latina Stereo (1), en El Poblado; Salsa con Estilo (2), en Belén; y El Sonero de Barrio (3), en Florida Nueva (sector Estadio). Segundo, las aristas de cada uno de los nodos implica que, a diferencia de las comunidades de sentido anteriores, esta formación, a pesar de que dibuja una espacialidad específica tal y como se ve en el tejido, llega a todos los barrios de Medellín y el Área Metropolitana por su carácter virtual; no obstante este carácter, la espacialidad no se desvirtúa, al contrario, adquiere más relevancia para determinar cuáles son los nodos fundacionales. Y tercero, igual que sucede con los encuentros de coleccionistas, hay un desplazamiento hacia otros sectores; es decir, no hay una concentración en determinada zona como ocurre con las tabernas y las tiendas de música. Ello puede implicar que, desde cualquier sector de la ciudad, puede fundarse otro nodo virtual.

Ahora bien, desde el proyecto de Salsa con Estilo, se vienen formalizando otras habituaciones que, aunque no han instaurado aún la tendencia, están latentes como mecanismo para continuar reinventando el referente simbólico que cohesiona esta comunidad de sentido. Se trata de la tendencia que Salsa con Estilo ha denominado Pazalsa en donde, más allá de la virtualidad, se busca llegar, directamente y a través de eventos públicos, a los barrios; según Gabriel González, pazalsa es

El proyecto social de Salsa con Estilo, que busca sana convivencia, reconciliación y rescate del espacio público de los barrios estigmatizados que hayan sufrido la violencia en Medellín. Buscando ya, al final, un recorrido durante el año de un evento magno con, si es posible, todos los artistas que han pasado; o convertirlo en el Altavoz de nuestra música, la salsa. (Entrevista marzo 2016)

Solo se han concretado dos Pazalsa: uno en Belén y otro en Barrio Antioquia (comuna 15); no obstante, lo traigo a colación porque este hecho, *per se*, denota esa reinención simbólica a la que vengo haciendo referencia. No se está lejos, entonces, que esta comunidad de sentido dibuje un tejido espacial que engruese las líneas que, por el momento, pueden intuirse.

El sistema de relaciones y de acciones queda formalizado a partir de: la necesidad de generar contactos para nutrir la web; la presencia en eventos masivos también con el único propósito de alimentar la web; la formación de alianzas con empresarios para tener la posibilidad de cubrir conciertos o eventos; y finalmente, y para el caso de Salsa con Estilo, la generación de espacios no virtuales a partir de los cuales aumentar el estatus y ampliar el referente simbólico. Este sistema es el que ha posibilitado, tal y como puse en evidencia,

que los creadores de estas web tengan un estatus reconocido dentro de la ciudad; por ello, no es gratuito que todos usen su posicionamiento para generar un lucro a través de sus proyectos virtuales: todas las páginas, adicional al contenido musical, formalizan diversas pautas publicitarias. El éxito o no de esta empresa depende, en un alto porcentaje, del estatus de la página y de su creador.

**Programadores musicales:** adicional a todo el cúmulo de tabernas, tiendas de música y páginas web, se puede leer en la ciudad varias iniciativas que han terminado consolidando una comunidad de sentido; se trata de los programas musicales que, desde diversas emisoras, han sedimentado ciertas disposiciones, respuestas e imágenes en torno a la salsa. Son programas que vienen apostillándose por fuera del círculo que ya ha consolidado Latina Stereo; círculo que, de hecho, ha institucionalizado una comunidad de sentido completamente diferente. De ella hablaré más adelante.

El elemento principal dentro de esta comunidad de sentido es la vía de emisión: programas televisivos, radiales y virtuales. Y, a partir de este elemento, se ha venido apostillando todo un referente simbólico que se reproduce y reinventa a partir del diálogo que, constantemente, se desarrolla entre los diversos programas. Antes de la existencia de Latina Stereo (antes de 1985), ya se venían formalizando en la ciudad algunos programas salseros; de ello da cuenta Santana Archbold en su texto *Medellín tiene su salsa*<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Capítulo XIII: Las emisoras.



Posterior a la formación de Latina Stereo, han surgido también varios programas en la radio que, hoy por hoy, ya no están al aire. Sin embargo, esta comunidad de sentido ha tenido tal cohesión que, a pesar del fenómeno Latina Stereo y los constantes declives de algunos programas, aún puede percibirse en la escena salsaera de la ciudad varias emisiones destinadas a hablar sobre salsa y proponer temas y canciones que van quedándose en el imaginario colectivo de las personas.

Y es precisamente allí donde radica este sustrato, esta sedimentación de imágenes, respuestas y disposiciones: generar un espacio musical donde no solo se programe salsa, sino también, y mucho más importante, se hable sobre salsa. Esta sedimentación se ha apostillado gracias a diversas habituaciones que inician con proyectos entre amigos, tal y como lo referencia John Jairo Sánchez, programador y director de Los Jubilados de La Salsa:

La idea de hacer el programa surgió hace mucho tiempo; yo empecé en radio hace como 26 años. Yo hacía un programa en la emisora cultural de la Universidad de Antioquia, allí nos llevó a la radio José Manuel; él hacía un programa que se llama Ensemble Latino, acaba de cumplir 35 años. Allí empezamos a hacer los primeros programas de salsa, se llamaban El Son de la Loma; luego hicimos otro que se llamaba Días de Radio; luego hicimos otro que se llamaba Universo Musical; después colaboramos, en algún tiempo, en la emisora de la Policía Nacional que se llamaba Salsa y Control (...) A raíz de todos esos antecedentes, se me ocurrió con unos amigos que saben muchísimo de música, que se llaman Oscar Alzate, y la persona que más sabe de salsa en Colombia que se llama Carlos David Velázquez, pero no vive en Colombia, vive en Nueva York hace 14 años; pero, en mi concepto, es la persona que más sabe aquí en Colombia: tiene la experiencia de 14 años viviendo en Nueva York, y tiene entrevistas y vivencias con todos los músicos que nos podamos imaginar: desde Johnny Pacheco hasta lo que te puedas imaginar. Y es muy distinto cuando uno aprende a través del libro, a cuando aprende con la entrevista directa a través del músico. Aquí ya arranca el asunto. Con Oscar Alzate y Carlos David Velázquez, se me ocurrió reunirnos en mi casa y empezamos a

hacer un conversatorio de cinco horas, y yo las grabé; y se llama Historia de la Salsa. En esas cinco horas hablamos de los antecedentes de la salsa: nos vinimos desde 1920, 30 hasta hoy... y contamos toda la historia de la salsa, sin poner música, solamente conversando. Se lo hicimos llegar a algunos conocedores: Sergio Santana, Fabio Betancur; y les gustó mucho porque los datos y la información que se maneja allí es muy valiosa. Entonces, a mí me agradó mucho el formato de hacer un programa conversado (...) Un cliente mío que tiene una emisora, que se llama La Voz de la Nostalgia, me dijo un día: “vos por qué no hacés un programa de rarezas de salsa...”. Y así fue. Hicimos un programa de rarezas con Oscar Alzate, y en lugar de hacerlo de una hora, lo hicimos de tres o cuatro. El programa gustó mucho... la gente llamó. Allí resolví proponerle al señor Felipe Tobón, dueño de la emisora, hacer un programa dedicado a la salsa cuyo objetivo es el siguiente: convocar a todos los coleccionistas, seleccionistas, seguidores en general y aficionados a la salsa y la música del Caribe; donde tuvieran asiento, cada ocho días, un invitado distinto. (Entrevista mayo 2016)

A partir de estas habituaciones se ha venido sedimentando una serie de imágenes, disposiciones y respuestas; se ha ido consolidando un sustrato simbólico. En efecto, al hacer una revisión de los programas musicales que existen en la actualidad, todos tienen este referente simbólico inicial. Y de allí se han venido desplegando diálogos intersubjetivos que lo han ido reproduciendo y reinventando. Por ello, no es gratuito que todos los programas que pueden escucharse hoy en día, tengan como base fundamental primero, hablar sobre un tema específico dentro de la salsa; y segundo, tener invitados distintos en cada nueva emisión. Cada programa busca innovar los temas que presenta; asimismo, no es casualidad que casi siempre los mismos invitados transiten por uno y otro programa: ningún director se quiere quedar por fuera del diálogo que cohesiona esta comunidad de sentido.

Al siempre buscar innovar los temas de los cuales se habla, se generan varios fenómenos: primero, se consolida una investigación previa a cada emisión que implica no solo leer sobre el tema en cuestión sino también realizar búsquedas de audios que acompañen el contenido; segundo, realizar diversos contactos con personas que manejen el tema propuesto para que acompañen el panel de intervención que va a emitirse; y tercero, estar constantemente pendiente de los demás programas para estar siempre participando del diálogo que va reinventando estas disposiciones<sup>58</sup>. De estos fenómenos se puede deducir, tal y como ocurre con las demás comunidades de sentido, que hay una formulación, una institución que se va cohesionando y ampliando a medida que estos sustratos iniciales van complejizándose y reinventándose. Una de las reinenciones más puntuales es la emisión de programas a partir de vinilos; es decir, se ha venido optando por programar toda la música a partir de lps. Esto ha llevado a que los programadores y directores tengan más en cuenta a aquellos invitados que coleccionan acetatos. El ejemplo más patente es lo que ocurrió con el programa Salsabor, de [www.salsaconestilo.com](http://www.salsaconestilo.com). El programa inició programando música a partir de formatos digitales; posteriormente, y debido al auge del vinilo, cambió el formato de la música a long play. Hoy en día el programa se llama Salsabor en Vinilo.

Ahora bien, muchos programas sobre salsa emitidos por emisoras comerciales, no hacen parte de este diálogo; por tanto, no reproducen este sustrato simbólico y han

---

<sup>58</sup> No generar programas repetidos o, en el caso de que ya se haya hecho algún programa, realizar otro sobre el mismo tema pero tocando otros aspectos; es decir, mejorándolo.

quedado relegados como programas que solo escuchan los oyentes circunstanciales<sup>59</sup>. Por el contrario, los programas que hacen parte de esta comunidad de sentido, están fuertemente arraigados en el imaginario colectivo de los salseros que encarnan la dinámica dialéctica que establecí en el capítulo anterior. En efecto, emisoras como El Sol, Olímpica Stereo, entre otras, tienen en sus parrillas programas sobre salsa clásica; no obstante, son programas que no han generado impacto dentro del imaginario colectivo objeto de esta investigación. Esto se hace evidente en las entrevistas, donde solo una persona manifestó que El Sol también es un medio donde se difunde la salsa; y en la encuesta virtual, donde solo dos personas indicaron que escuchan salsa a partir de esta emisora. El mismo John Jairo Sánchez formula una referencia que da respuesta a este interrogante; al preguntarle sobre qué otros programas conoce responde:

Se hace Ensamble Latino en los 101.9 en la emisora de la Universidad de Antioquia; en la Bolivariana, no hay salsa porque está prohibida por los padres... porque la consideran una música de barrio, arrabalera; Latina Stereo, ponen muy buena música... pero no tienen un programa especializado, los programas son de presentación. Sonará pretencioso, pero para mí un programa tiene gracia, cuando hay datos, cuando a mí me informan (...) Siguiendo con los programas, la Universidad de Medellín con Omar Hernández, es un referente de la música en Medellín... sabe bastante. (Entrevista mayo 2016)

No creo que suene pretencioso. Realmente, es una sedimentación que se ha venido apostillando desde los primeros programas de salsa que se emitieron antes de que existiera Latina Stereo. Ahora bien, los roles quedan definidos en ese sentido: programadores

---

<sup>59</sup> Salvo algunos programas especiales que se emiten como ciclos de programas sobre música en general. En este caso el especial titulado El Fenómeno de la Salsa en Medellín, una entrega de cinco capítulos dentro del programa La Ciudad del Sonido; transmitido por Frecuencia U, en la Universidad de Medellín.

musicales, que en casi todos los casos son los directores del programa y los que hacen la labor de presentación y locución, los invitados y los oyentes. Y estos roles son los que vienen formulando ese diálogo intersubjetivo a partir del cual se va apostillando ese sustrato al cual hice referencia en los párrafos anteriores; no es gratuito, por ejemplo, que varios programas se formalicen a partir de petición de los oyentes o a partir de un evento especial: un concierto, el aniversario de algún artista, etc. Incluso, los oyentes mismos hacen aportes valiosos durante la realización de determinado programa: llaman y formulan preguntas o argumentan sobre aspectos que no se han tenido en cuenta.

Este diálogo intersubjetivo y esta reinención del referente simbólico va estructurando el sistema de relaciones y de acciones que se instaura, precisamente, en ese sentido: aumentar la sintonía a partir de inéditas emisiones, lo cual implica todo un trabajo investigativo y documental; invitar diversos personajes para nutrir los programas, lo cual implica estar en contacto con coleccionistas, investigadores, etc.; tener, permanentemente, referencia hacia otros programas, lo cual implica escucharlos y analizarlos; y finalmente, la generación de perfiles en Facebook para aumentar la audiencia<sup>60</sup>. La gran mayoría de los programas, por esta naturaleza, se emiten únicamente una vez a la semana; solamente, hay referencia de uno que tiene dos emisiones: Salsabor en Vinilo<sup>61</sup>. Y es gracias a este sistema de relaciones y de acciones que, por un lado, se cristaliza el sustrato simbólico que cohesiona esta comunidad de sentido; y por otro lado, y en consecuencia, se formaliza un

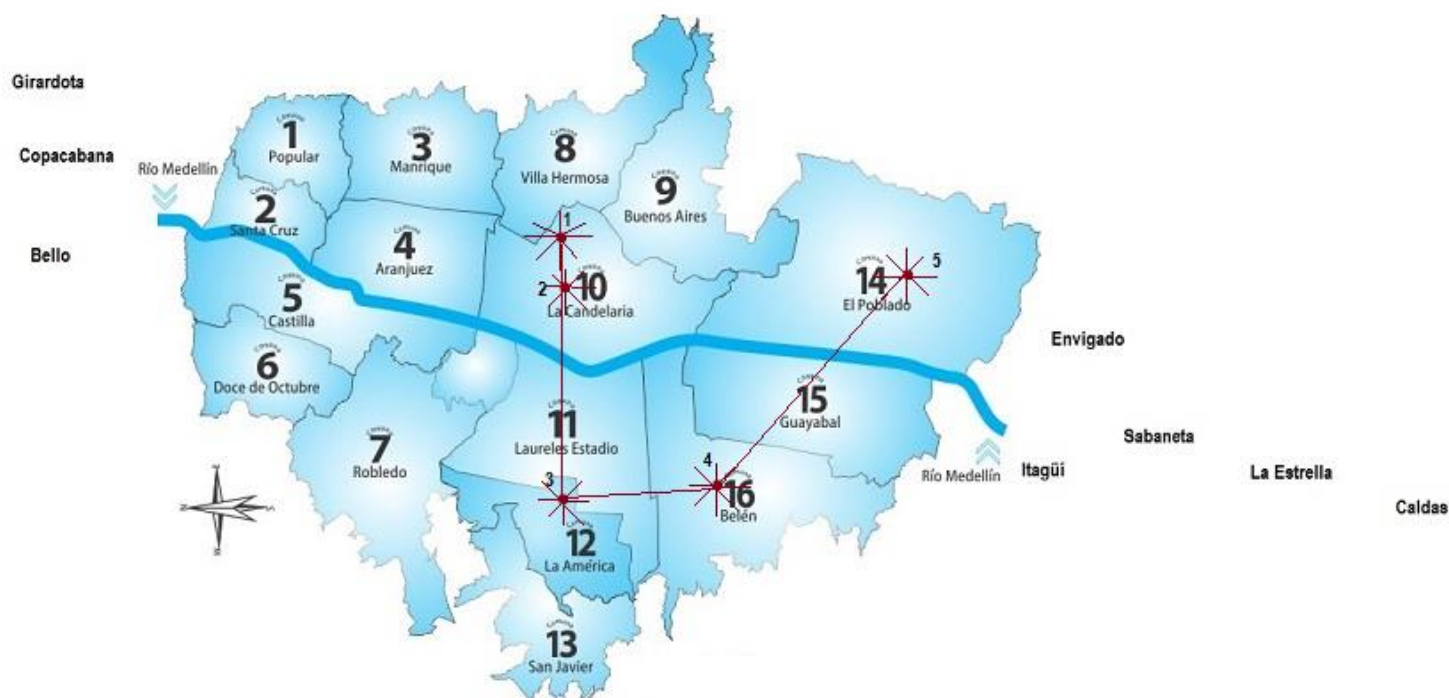
---

<sup>60</sup> Todos los programas tienen perfiles en Facebook. Allí postean la repetición de los programas y publicitan el tema o el invitado de la siguiente emisión.

<sup>61</sup> Se emite miércoles y sábado; no obstante, es reciente esta nueva programación. Casi siempre se llevó a cabo, únicamente, los sábados.

estatus con el cual los directores van fragmentando el anonimato urbano: se dan a sí mismos un nombre mientras encaran la ciudad y la proponen.

Una vez contextualizada esta comunidad de sentido, vamos a ver cuál es el tejido espacial que dibujan en la ciudad de Medellín:



Esquema 8: tejido espacial de los programas sobre salsa en Medellín

Este tejido espacial, a pesar de que es un poco más amplio que el anterior, hace énfasis también en ese sistema relacional que, a partir de un punto específico de la ciudad, llega a todos los lugares que hacen parte de esta cobertura; es decir, por su carácter radial y virtual llega a varios puntos de la ciudad desde un solo nodo de emisión. Hasta el momento, no hay referencia a programas televisivos que formen parte de esta comunidad de sentido; existe un programa en Bello pero su carácter obedece más a las dinámicas que

promueven los programas llevados a cabo en emisoras comerciales. Por ello, no lo tomamos en cuenta en este tejido. Asimismo, existió un programa que sí contó con esta dinámica pero, hoy en día, ya no se emite: La Rumbantela<sup>62</sup>.

Ahora bien, los programas se instalan en diferentes lugares de la ciudad así: Salsabor en Vinilo (1), transmitido los miércoles y los sábados a través de la emisora de Salsa con Estilo, se emite desde el barrio Boston, ubicado en la comuna 10 (La Candelaria); Ensamble Latino (2), transmitido los sábados a través de la emisora cultural de la Universidad de Antioquia, se emite también desde la comuna 10; Los Jubilados de la Salsa (3), transmitido los sábados a través de la emisora La Voz de la Nostalgia, se emite desde el barrio La Floresta, ubicado en la comuna 12 (La América); Swing Latino (4), transmitido los sábados a través de Frecuencia U, emisora de la Universidad de Medellín, se emite desde la comuna 16, en Belén; finalmente, Los Afronautas, Jazzismo y Salsa al Día, transmitidos los lunes, los martes y los miércoles respectivamente, a través de la emisora Latina Stereo (5), se emiten desde la comuna 14, en El Poblado<sup>63</sup>.

Hay una particularidad. Aunque vimos que para algunos directores como John Jairo Sánchez Latina Stereo no genera programas con contenido hablado, desde hace un par de años ha venido desarrollando tres programas que cuentan con la dinámica de los programas

---

<sup>62</sup> Este programa se transmitió por el canal local Telemédellin; hoy en día ya no se emite, pero puede hallarse referencias en la web a través de la dirección [www.larumbantela.com](http://www.larumbantela.com). No obstante, no ha tenido el auge que sí tienen otros programas; en efecto, no hay ninguna referencia a La Rumbantela en las entrevistas que realicé ni en las demás páginas web o programas. De esto se deduce que La Rumbantela no ha hecho parte de estos sustratos, de estos diálogos; por esta razón, no es factible incluir dicho programa en este tejido espacial.

<sup>63</sup> Latina Stereo a principios del año 2016 empezó a emitir desde El Poblado; antes emitía desde Envigado.

que conforman esta comunidad de sentido. De esta manera, no es la emisora la que hace parte fundamental de esta comunidad sino estos tres programas que usan a Latina Stereo como vehículo para su transmisión<sup>64</sup>; de hecho, son programas que no cuentan con la sintonía normal que desarrolla Latina Stereo en sus programas habituales (Canal Salsero, Salsaludando, etc.), y son entregas que no tienen un horario habitual: se emiten en un horario extremo (10 de la noche). Lo realmente importante para este caso particular, es el diálogo intersubjetivo que desarrollan sus programadores y directores con los demás programas que dibujan este tejido espacial.

Por otra parte, el único programa que se emite solamente por vía virtual es Salsabor en Vinilo, los demás programas, adicional a la sintonía que proyectan a partir de la red – todos pueden escucharse vía web–, se sintonizan desde la radio local: FM para Latina Stereo y la Universidad de Antioquia, y AM para La Voz de la Nostalgia y Frecuencia U. En este sentido, el tejido espacial viene condicionado por los nodos radiales que existen en la ciudad; ello implica que, a diferencia de la comunidad de sentido gestada alrededor de las páginas web, los programas musicales no tienen la posibilidad de emerger desde cualquier parte de la ciudad sino que vienen limitados por un sistema más amplio: el sistema radial. Salsa con Estilo es la única web en Medellín que se ha aventurado a generar un espacio de difusión similar al espacio radial: cuenta con cabina propia y un lugar específico de transmisión; las demás web pueden transmitir música pero se hace bajo parámetros no tan estrictos.

---

<sup>64</sup> Incluso, según manifiesta Julio Restrepo director del programa Salsa al Día, ellos deben pagarle a Latina Stereo para poder transmitir su programa.



**Músicos:** al igual que las tabernas y los programadores musicales, han existido en la ciudad muchos músicos que se han constituido en agrupaciones; algunas existen en la actualidad, otras se han ido desintegrando con el paso del tiempo dejando, en el mejor de los casos, un solo trabajo musical grabado. El origen de esta comunidad de sentido, de esta institución en Medellín, se remonta hacia finales de la década de 1950. En esta década, algunas agrupaciones rompen sus formatos tradicionales para grabar una que otra canción de salsa. Es el caso, por ejemplo, del Conjunto Miramar quien grabó, para la época, las primera guarachas en la historia de los grupos locales: Carruseles, Pregonando y Chela (Santana, 2014). Según relata Sergio Santana (2014), el Conjunto Miramar cambia su denominación a Sexteto Miramar y graban el primer larga duración de salsa conocido en la historia de las agrupaciones locales: ¡Salsa! Mi hermana, prensado para Discos Fuentes en el año 1968. Según Sergio Santana,

El que vino a mostrarse con todo eso fue el Conjunto Miramar, que después se volvió sexteto, en el 65, imitando a Joe Cuba; le metieron vibráfono a lo Joe Cuba y tocaban esos temas de Joe Cuba en un sótano que queda ahora donde es el Parque Botero, en el año 65, haciendo descargas. (Entrevista julio 2015)

Después del Sexteto Miramar viene el fenómeno de Julio Ernesto Estrada, más conocido como Fruko, quién inició un proyecto ambicioso con el único fin de grabar en Medellín la salsa que ya se venía haciendo en Nueva York con Richie Ray y Bobby Cruz; en efecto, y según describe Sergio Santana (2014), después de conocer a Richie Ray y de escuchar en un sótano al Sexteto Miramar, Julio Ernesto Estrada decide fundar, en 1970, la que sería la mítica orquesta Fruko y sus Tesos. Estos primeros temas de Fruko pegaron en las tabernas de Medellín que, por esa época, aún no eran exclusivamente de salsa; es a raíz

de estos temas que en el centro de Medellín comienza la fiebre salsera y, como efecto, los primeros bares de la carrera Palacé (Santana, 2014).

Es fácil intuir, en esta pequeña descripción, las primeras rutinas y habituaciones que fueron dándole forma a una comunidad de sentido que, hoy por hoy, es legible y legítima: reproducir, bajo formato y ópticas locales, la música que se hacía en Nueva York. En efecto, y a raíz de estas primeras formaciones musicales, en Medellín han surgido varias agrupaciones que, al igual que Fruko y el Sexteto Miramar, vienen reproduciendo estos sonidos. Similar a lo que ocurre con las demás comunidades de sentido, las agrupaciones de músicos no solo reproducen ese sustrato inicial, sino que, a partir de diversos proyectos, cada nueva agrupación busca imprimir un sello propio a partir de la reinención de estas disposiciones, imágenes y respuestas. Voy a tomar como ejemplo una agrupación bastante reciente en la ciudad, Del Guateque:

Yo soy de Caldas, yo me crié en Caldas... y con varios músicos de allá que conocía, y que habían formado varios proyectos diferentes de diversos géneros musicales, les hice la propuesta... yo quiero un grupo de fusión, algo así como salsa sicodélica; que podamos fusionar, que sea un formato compacto –no muy grande para facilidades de presentación en bares–, y que tuvieran varios instrumentos que pudieran dar una gama más amplia de sonidos... y que incluyera la guitarra eléctrica como premisa fundamental. Entonces, hablé con ellos, y les mostré varios grupos de referencia, hablamos de cómo debería sonar, propuse unas canciones para que le hiciéramos arreglos. La primera canción que ensayaron fue Acid de Ray Barreto... que es una canción muy sicodélica, y un trabajo de los sesenta. Reuní un guitarrista, un saxofonista y una pianista; percusión de timbal, conga y también tocan bongó; y bajista, que es el que viene haciendo los arreglos, es como el director musical. Posteriormente, nos hacía falta un viento más grande... conseguimos un trombonista. (Entrevista mayo 2016)

En este fragmento puede leerse esas primeras habituaciones que ya instituyera tanto Fruko como el Sexteto Miramar; no obstante, para el caso particular del grupo Del Guateque, han venido reinventando este sustrato. De ello da cuenta el propósito del grupo: ampliar la gama de sonidos y realizar un proyecto desde el cual se formalice un sonido más sicodélico. Cada agrupación ha buscado, a partir de su proyecto particular, reinventar este sustrato inicial para insertarse propositivamente en esta comunidad de sentido; aquellos que lo han logrado han permanecido y han grabado discos, los que no, simplemente, han quedado en el olvido.

De esta manera, podemos intuir ciertos roles desde los cuales se va formalizando un diálogo intersubjetivo desde el cual se reinventa este sustrato simbólico; tales roles son, básicamente, músicos y empresarios. En efecto, no solo la agrupación reinventa y formaliza un diálogo intersubjetivo, deben entablar diálogos con empresarios con el fin de ser conocidos ya sea a través de grabaciones en estudio o a través de presentaciones en vivo; y es este diálogo el que va ampliando esta nube simbólica: por un lado, la propuesta de sonidos nuevos (reinvenciones de los sustratos iniciales) que marque la línea desde la cual se haga posible hacer frente a las demás agrupaciones (que es algo que se ve en todas las comunidades de sentido); y por otro lado, que esas propuestas se arraiguen en el imaginario colectivo de manera tal que cualquier empresario se aventure a grabarles un disco o promover presentaciones en vivo. Esto puede evidenciarse en el relato de la orquesta Son Diferente:

Pretendemos llevar a cabo un espectáculo musical en el cual generamos un recorrido por el repertorio de la salsa clásica y evolucionamos hasta llegar a la actualidad, mostrando como resultado nuestras canciones inéditas.

Aquí mezclamos las distintas influencias latinas, urbanas y propiamente colombianas, con el fin de complacer al público de la salsa en general y, a su vez, cultivar nuestro propio público con esta sonoridad renovada (...) Ahora, nuestro interés es circular en el medio empresarial; que entidades y personas que requieran algún tipo de servicio musical, encuentren en Son Diferente su mejor opción. Este proyecto espera posicionar nuestra agrupación en el mercado nacional e internacional, al punto de convertirse en un referente en eventos bien sea de carácter público, masivo o privado. (Entrevista octubre 2016)

Para el caso de Del Guateque, aún no han entrado al circuito de los empresarios pero vienen formulando su propuesta desde diversas presentaciones en los bares y teatros de la ciudad (tal y como han empezado todas las orquestas locales); si su proyecto musical se arraiga en el imaginario colectivo que ya está consolidado fuertemente por los grupos locales que tienen más años de fundados, lo más probable es que den ese paso que los separa de la grabación de un disco. Ya vienen haciendo cosas y han sido aceptados:

Con los coleccionistas, les encantó... Todos los que han visto el video, les ha gustado. Tenemos una canción que la compuso un chico guitarrista de la Eafit que hace parte de una banda que se llama Cuatro Cabezas y toca guitarra clásica; tuvo un proyecto un tiempo que se llamó la Guaguancó Jazz Orquesta, pero lo abandonó... compuso esa canción para esa orquesta y luego nos la dio a nosotros para que la compusiéramos... Y les gusta, nos falta pulir cosas, trabajar cosas, ensamblar más el grupo... pero la opinión general ha sido buena. Ha sido bien, porque es distinto, poco, y lo hacen bien. (Entrevista mayo 2016)

Estas reinenciones propiciadas por estos diversos diálogos intersubjetivos han consolidado en Medellín un piso fértil a partir del cual se puede dibujar, hoy en día, una ciudad-otra compuesta por las agrupaciones locales que tocan salsa. Muchas de estas agrupaciones tienen ya un gran renombre dentro la ciudad: cuentan con un reconocimiento y un estatus que les ha permitido no solo grabar discos, sino también, y mucho más

influyente, tocar en grande eventos como Medejazz. Este fue el caso, por ejemplo, de La Serena; agrupación local que abrió el concierto de la Típica 73 y Bobby Valentín en el marco del Festival Medellín de Jazz y Músicas del Mundo en octubre de 2016.

Ahora bien, hay un elemento importante que viene instituyéndose como común denominador dentro de esta comunidad de sentido: la mayoría de los músicos de estas orquestas locales son formados en academia; es decir, aunque se da el caso de algunos músicos empíricos, la mayoría son músicos de conservatorio. Incluso, muchos músicos hacen parte de diversos proyectos; por ello, no es gratuito que en dos o tres orquestas se vea al mismo pianista o al mismo timbalero. Es el mismo fenómeno que ocurre con los coleccionistas: en todos los encuentros se ven los mismos. De esto se deduce que la comunidad de sentido es pequeña pero bien cohesionada; y, desde esta cohesión, se viene reinventando ese sustrato inicial lo cual ha propiciado que la nube simbólica sea, hoy por hoy, bastante amplia. Cada nuevo proyecto musical debe extender diálogos propositivos con este referente para poder generar impacto en el imaginario colectivo. Y es desde este diálogo que las diversas orquestas han hecho parte de esta comunidad de sentido y, en consecuencia, han posicionado un nombre con el cual han ido formalizando un estatus; desde allí los músicos han fragmentado el anonimato urbano. Al respecto apunta Daniel, director de Del Guateque:

El conservar sonidos más clásicos, nos permite llegar a un público más adulto de salseros. Alguien que escuche mucha salsa y que investigue y haya escuchado a Frankie Dante, a Santana... que ha escuchado los trabajos de Ray Barreto como diferentes, que ha escuchado los trabajos de Mongo Santamaría cuando fusiona el blues... también ha escuchado a los peruanos Los Orientales de Paramonga, o la salsa africana de Senegal Star Band de Dakar... donde también meten guitarra eléctrica. Entonces, si una

persona no ha escuchado estos grupos y no tienen la referencia, por lo menos la percusión del grupo es muy clásica de ese sonido latino... Y la idea no es casarnos con un tipo de fusión sino también explorar todos los ritmos y géneros que engloba la salsa; entonces, tenemos canciones muy latin jazz, muy boogaloo, muy cumbia, muy chicha cubana, unos son montunos, unos guaguancós... La idea es tener un espectro como amplio; sin perder la línea del sonido clásico, el sonido salsero. (Entrevista mayo 2016)

Esas habituaciones de “tener un espectro amplio” evidencia un poco esa reinención a la que vengo haciendo referencia. En conversaciones que he tenido con Diego Andrés Aranda, investigador e impulsor de la música local, he podido contrastar que la tendencia de las agrupaciones es precisamente esa: mantener la línea de lo clásico introduciéndole arreglos novedosos que impriman una línea propia; asimismo, muchas bandas han impulsado la tendencia de componer sus propias canciones aunque inicien con proyectos donde solo hacen arreglos de canciones ya existentes. Este elemento se viene apostillando también a la ya compleja reinención del referente simbólico que cohesiona esta comunidad de sentido. En efecto, este ha sido el caso de proyectos como Sonora 8 y Siguarajazz que cuentan con más de 10 años de permanencia y varios álbumes grabados, todos con canciones de su autoría. Son proyectos que ya cuentan con un gran estatus dentro del escenario salsero de Medellín: Sonora 8 impulsando lo clásico a partir de otras fusiones, el rock, por ejemplo; y Siguarajazz, proyecto que se ha introducido en las corrientes del jazz latino. Ambos con más de tres álbumes grabados.

El sistema de relaciones y de acciones, con el cual se propone y encara la ciudad, viene formulado en ese sentido: contactos con empresarios que los catapulten a grandes escenarios y empresas discográficas; formación de circuitos locales para tocar y dar a

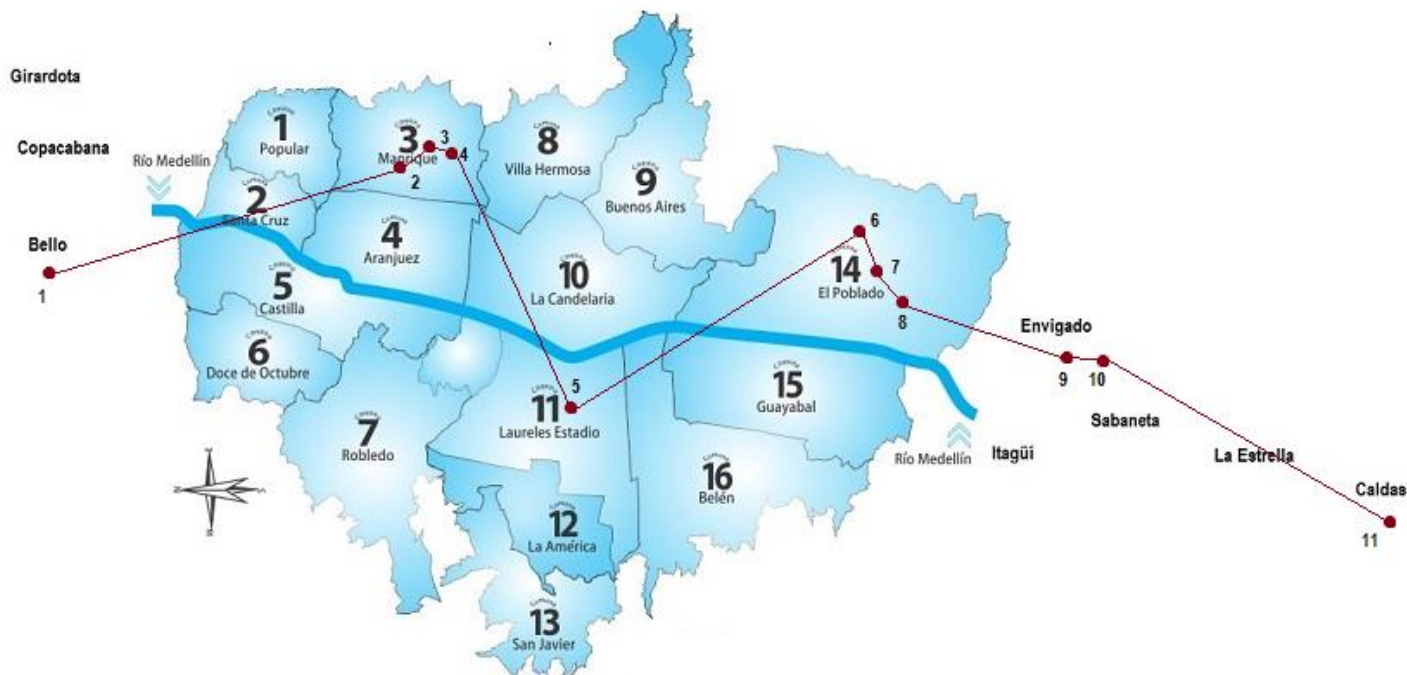
conocer el proyecto musical (casi siempre bares reconocidos o teatros); en algunos casos, las bandas locales son las orquestas con las que toca un artista internacional invitado; con el advenimiento de las redes sociales, la generación de perfiles y grupos en Facebook donde ponen a rodar sus canciones y la publicidad de sus presentaciones<sup>65</sup>; y, en el caso de algunos músicos, generar proyectos alternos para motivar a los músicos de la ciudad a generar agrupaciones y propuestas. En este último punto, por ejemplo, músicos como Juancho Valencia y Rafael Augusto Restrepo (ambos fundadores de dos bandas locales que ya se desintegraron –Banda La República y Guatequismo respectivamente–) han impulsado lo que en la ciudad se conoce como jam latinos. Se han llevado a cabo en El Eslabón Prendido, donde Juancho Valencia fue su promotor inicial; y en el Aeroparque Juan Pablo II donde Rafael Augusto Restrepo y Juancho Valencia han reunido varios músicos empíricos a tocar de manera improvisada ritmos tropicales y caribeños. Luchosalsa, uno de mis entrevistados, hace parte de estos proyectos, y al preguntarle sobre ellos responde:

Eso se llama jam latino, es una reunión de músicos... pero son pelados empíricos, jóvenes que tocan algún tipo de instrumento. Y es algo que hace la Alcaldía de Medellín, eso lo hacen anualmente; ya han hecho varios aquí en la ciudad, y he participado en varios tocando la clave y la percusión. (Entrevista abril 2016)

Miremos cuál es esa ciudad-otra que vienen tejiendo las agrupaciones locales que existen en la actualidad en la ciudad de Medellín:

---

<sup>65</sup> Todas las orquestas tienen perfil en Facebook; desde allí se han dado a conocer las canciones de varias agrupaciones. Esta tendencia es muy similar a la que ocurre con varios géneros urbanos.



Esquema 9: tejido espacial de las bandas que tocan salsa en Medellín y el Área Metropolitana

Este tejido espacial da cuenta de que esta comunidad de sentido, al igual que los encuentros de coleccionistas, tiende más hacia los extremos; es decir, no hay una centralidad como ocurre con las tabernas y las tiendas de música. Desde sectores no tan centrales es desde donde han surgido varios proyectos musicales: Manrique y El Poblado. De Manrique son bandas como Siguarajazz (2), La Pregonera Orquesta (3) y Pachanga Orquesta (4); en El Poblado están bandas como Sonora 8 (6) (en la Loma de San Julián), Quinteto Cienfuegos (8) y La Malandanza (7). Por su parte, Bello y Envigado siguen formulando propuestas que continúan posicionándolos como municipios donde se generan dinámicas salseras de gran impacto en toda el Área Metropolitana: de allí son los proyectos El Son de la Esquina (1), y Charanga La Contundente (9) y Son Diferente (10), respectivamente. Ahora bien, en Son Havana (5), ubicada en la comuna 11 en la carrera 73, se han gestado cuatro proyectos distintos: SonKMarón, La Dimensión Orquesta, SalsaManía y La Serena. Finalmente, en Caldas está Del Guateque (11). Ahora bien, del



hecho de que en Manrique y El Poblado se hayan gestado varios proyectos se deduce que la salsa no está atada, necesariamente, a sectores específicos como podría concluirse a partir de una mirada sesgada.

**Seleccionistas de salsa en cualquier formato:** esta tendencia es algo más difusa que las anteriores; de hecho, solo a raíz del surgimiento de Facebook se hace posible delimitar una serie de habituaciones y rutinas que vienen formalizando una comunidad de sentido propiamente dicha. Es decir, antes de Facebook no hay referencia a formaciones específicas que dialoguen y generen un corpus simbólico que las cohesione y las impulse a reproducirlo y reinventarlo. En otras palabras, antes de la emergencia de las redes sociales virtuales, las redes de seleccionistas de salsa se circunscribían únicamente al espacio barrial; ello implicaba que fuera casi imposible asir una comunidad que pudiera intuirse como institución. Este elemento particular opera solo para esta tendencia; las demás comunidades de sentido, como hemos visto, usan Facebook como un medio de difusión más no como un sustrato en sí mismo. En este sentido, no es gratuito que las formalizaciones que se han instituido sobre esta tendencia sean recientes: ninguna cuenta con más de cinco años; esto se contrasta con las páginas web que no han necesitado de Facebook para perdurar en el tiempo: todas se han creado antes de la existencia de esta herramienta virtual.

Para determinar el proceso de rutinas y habituaciones voy a tomar como referencia a Tumbando Caña, grupo que emergió a partir de reuniones barriales llevadas a cabo en Girardota. Según uno de sus fundadores, Andrés Goez, Tumbando Caña inició con reuniones entre amigos en Girardota:

Nosotros, en Girardota, había gente de la vieja escuela; o sea, anteriormente, iban a La Fuerza. Pero ya allá no habían sitios para escuchar salsa... se llenaban un tiempo, y de ahí para allá ya no iba nadie; entonces, ya había pasado un tiempo en que no habían tabernas de salsa ni nada, y queríamos como reunirnos para escuchar musiquita... entonces ahí se formó Tumbando Caña (...) Un día nos reunimos en una casa. Yo hablé con Carlos: “vamos a hacer una rumbita, y convoquemos varia gente...”. Entonces, invitamos a varios, conocimos a David que también escuchaba salsa y lo invitamos... Empezó como una reunión, no tenía ni nombre; era una rumba. Nos reunimos en la casa de él (de Carlos); David tenía una distribuidora... la hicimos en junio, en el 2014, está joven Tumbando Caña. La hicimos y eso empezó a pegar (...) Con respecto a la página, buscamos que sea muy dinámica. Procuramos por estarle montando mucha imagen; de ahí se deliberan muchas cosas... Es un grupo, y tiene que ser dinámico. Sino, se muere la página. Empezó con 30 personas, y todos éramos conocidos... ahora hay muchos miembros, y es más la gente que uno no conoce. Y cuando usted etiqueta, le llegan muchas invitaciones en el Facebook... la gente de los negocios se interesa mucho, por la cuestión de regar la publicidad. Nos escriben mucho también. (Entrevista agosto 2015)

Estas habituaciones iniciales se dan a raíz de una necesidad de congregación en torno al gusto por la salsa; según expresa Andrés Goez, una reunión, una rumba. Esto fue apostillando un referente simbólico que se concretó con la formación de un grupo en Facebook, Tumbando Caña; es a raíz de este grupo que Andrés Goez y sus compañeros han ido fragmentando el anonimato de Girardota y, hoy por hoy, hacen parte del imaginario colectivo de las personas que escuchan salsa en la ciudad. De análoga manera a como ocurre con las demás comunidades de sentido, este sustrato inicial se va reproduciendo y reinventando y con ello se va dando, por un lado, mayor legibilidad a la comunidad de sentido; y por otro lado, un mayor estatus a quienes la vuelcan a sus cotidianidades, como es el caso de Andrés Goez. Asimismo, y gracias a la reinención de ese sustrato inicial, estos grupos han extendido diversos diálogos que se traducen en

apoyos publicitarios a eventos, negocios y agrupaciones locales. Así lo expresa Andrés Goez de Tumbando Caña:

Hemos estado en eventos como impulsores, por ejemplo, Las Leyendas Vivas de la Salsa con Edgar Berrio... El de José Bello, también con Doris Salas, el de Héctor Lavoe. Y eventos que sean de Tumbando Caña, han sido en Girardota... ya llevamos muchos eventos. Pero es netamente publicidad; es decir, se apoya un evento en la parte de distribuir la publicidad por Facebook o audiovisual. Y el grupo como tal, son eventos sencillos pero en Girardota... que es reunirse en el sitio, poner la música. En los sitios de ahorita se me olvidó Son Havana, Julio Restrepo nos ha apoyado mucho. Cuando fuimos a Latina, nos acogió muy bien. (Entrevista agosto 2015)

Tumbando Caña es el referente más posicionado hasta el día de hoy; de hecho, es el único grupo que ha instituido diversos eventos: salsa vías y rutas salseras<sup>66</sup>, básicamente. No obstante, hay otros grupos que se han insertado, propositivamente, en este diálogo: La Salsa en Medellín que promueve la agenda cultural de todos los eventos de salsa en la ciudad; y de hecho, ya ganó un espacio en Los Jubilados de la Salsa para informar cada ocho días cómo va la agenda. Y el grupo Amantes de la Salsa en Medellín, que viene apostándole a la reivindicación de la mujer como sujeto activo dentro del escenario salsero; en efecto, su creadora ya instauró el primer evento en homenaje a la mujer salsera llevado a cabo en abril de 2016 y, según manifiesta, pretende llevarlo a cabo año por año.

Estos tres grupos son los que han ido apostillando una nube simbólica que viene cohesionando esta comunidad de sentido. De allí se han desplegado varios roles que son

---

<sup>66</sup> La ruta salsera es un recorrido que se hace por ciertas tabernas de la ciudad en una noche de sábado. Se programa con anterioridad, y se contrata un vehículo para la movilización. Las tabernas que se visitan son casi siempre las mismas que se dibujaron en el tejido espacial de esta comunidad de sentido.

los que mantienen el diálogo intersubjetivo que posibilita que se siga reproduciendo y reinventando este sustrato; por ello, no es gratuito que cada grupo esté constantemente publicando actualizaciones: compartiendo fotografías, música, reseñas, publicidad de algún evento o negocio, etc. Y de hecho, dialogan entre sí; es decir, lo que se publica en un grupo, inmediatamente, es compartido en los demás grupos. Asimismo, incitan a los que están registrados en el grupo a compartir publicaciones que complejicen más estas dinámicas virtuales; para Sandra Cano, creadora de La Salsa en Medellín, ese es el objetivo primordial:

Empecé a generar relaciones de todo este movimiento que no es solamente de ahora, siempre ha estado muy presente en nuestra cultura. Siempre me ha gustado llegar a rescatar el talento de la ciudad. A nivel internacional, los cantantes, las orquestas... el apoyo que siempre le hemos dado a la cultura salsera y a vivir la musicalidad y la identidad que tenemos con estas raíces latinas. Entonces, fue empezar a crear una oportunidad donde aquellos que se quisieran vincular y que amen la salsa y amen la ciudad, comenzaran a aportar en el desarrollo y a registrar los contenidos en este grupo; obviamente, resaltando la labor de cada uno de los protagonistas que forman parte de la dinámica salsera de la ciudad. (Entrevista mayo 2016)

Las relaciones y las acciones a partir de este sustrato han sido patentes a lo largo y ancho del Área Metropolitana ya que todos los grupos han permitido que sus creadores sean reconocidos en la escena salsera de Medellín: han generado contacto con empresarios, dueños de tabernas, coleccionistas, etc., y con ello han aumentado sus niveles de influencia logrando que sus grupos cada vez se engruesen más (los tres grupos tienen más de 500 miembros registrados); han formalizado proyectos concretos desde los cuales han propuesto y encarado la ciudad: agendas culturales, rutas salseras, homenajes, etc.; han recorrido la ciudad visitando tabernas y negocios con lo cual han ido nutriendo sus

respectivos grupos con fotografías, videos, reseñas, etc. Todo ello conduce a que no solo el grupo, sino sus creadores y miembros fragmenten el anonimato urbano: comienzan a auto-determinarse y nombrarse a sí mismos; a sentirse pertenecientes a una comunidad. En este sentido, no es gratuito que en algún evento, llámese concierto, llámese encuentro de coleccionistas, se den cita los miembros registrados en un afán por compartir cara a cara, reconocerse y plasmar en la realidad los “Me gusta” que se comparten vía virtual. En otras palabras, es gracias a esta comunidad de sentido, a estas sociabilidades virtuales, que los circuitos salseros en Medellín son cada vez más grandes y complejos; es decir, se viene propiciando la generación de redes de amigos y conocidos donde se desdibujan los lugares de residencia y las territorialidades fijas. Se propicia la emergencia de una ciudad-otra.

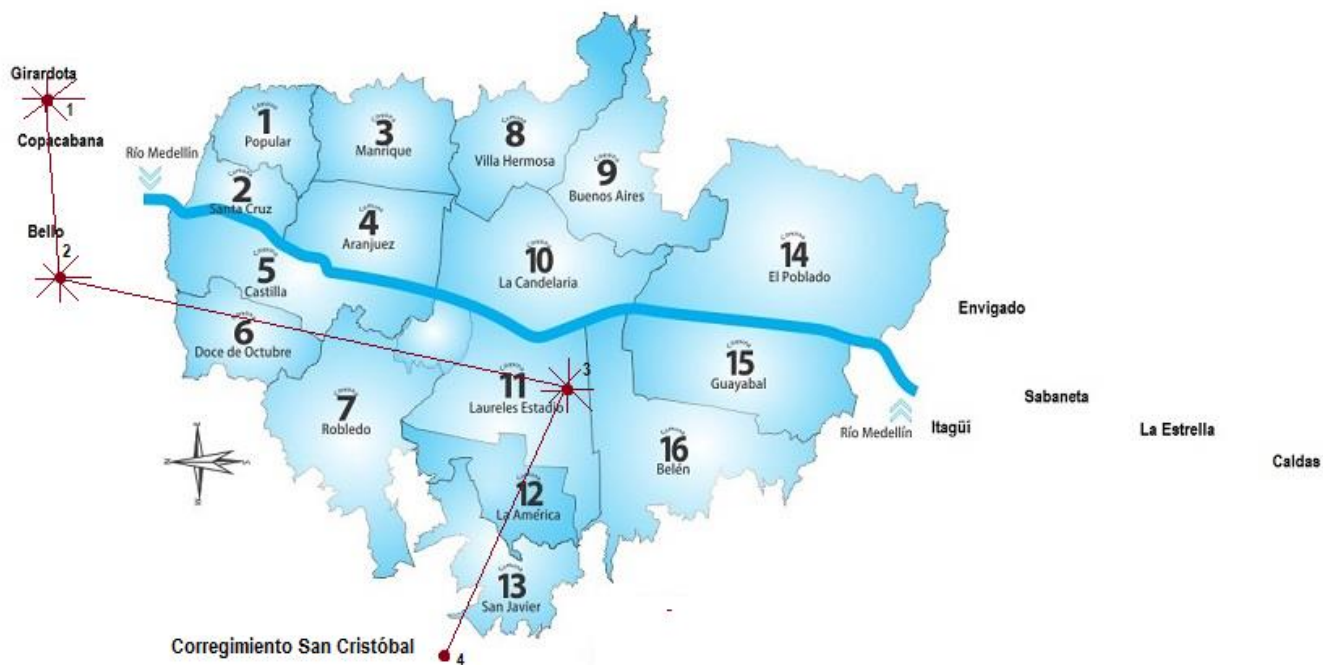
Hay un caso especial que quiero traer a colación porque da mayor legibilidad a esta comunidad de sentido. En el corregimiento de San Cristóbal, en la vereda La Loma, desde hace 9 años se lleva a cabo una salsa vía denominada “en La Loma se vive y se siente la salsa en paz”; evento promovido por un grupo llamado Club Amigos de Negro, y que solo hasta el año 2016 trascendió a otras esferas dentro del escenario salsero de Medellín. Al igual que Tumbando Caña, esta iniciativa inició a partir de pequeñas reuniones hechas entre amigos para conmemorar la música de Daniel Santos, en casas; luego salieron a las calles. Para el año 2016, se vincularon a uno de los grupos que actualmente se encuentra consolidado: La Salsa en Medellín; este hecho propició que el proyecto se diera a conocer y, en consecuencia, entrara a hacer parte formal de esta comunidad de sentido. De esta manera, han iniciado un diálogo propositivo con los demás miembros de esta comunidad y, seguramente, irán posicionando un nombre y un estatus; tal y como sucede con los demás grupos. En efecto, para este año convocaron a varios de los coleccionistas reconocidos; e

iniciaron un nuevo proyecto nunca antes formulado en la ciudad: el coleccionismo de salsa en cassetts. Esta apuesta, entonces, va apostillando más elementos a la ya consolidada nube simbólica que viene cohesionando esta comunidad. Finalmente, y a partir de la instauración dentro de esta comunidad de sentido, puede descifrarse cómo el Club Amigos de Negro ha iniciado un tránsito que, seguramente, irá fragmentando su anonimato.

Finalmente, hay un elemento adicional que emerge dentro de estas redes virtuales. Los coleccionistas de fotografías son una tendencia también relativamente nueva. Muchas personas tienen fotografías personales con artistas; no obstante, desde que surgen estas redes y grupos virtuales, la tendencia se ha disparado y ahora son muchas más las personas que quieren coleccionar fotografías personales que luego exponen en estos grupos y perfiles: es así como se han dado a conocer y han fragmentado el anonimato. Sin embargo, es una tendencia secundaria que se apostilla como un elemento más dentro de esta nube simbólica que ha generado el acceso a perfiles y grupos virtuales. Estas personas han encontrado en la fotografía la manera de revestir una corporeidad y de encarnar un rol que se hace patente en las redes virtuales donde van complejizando ese sustrato inicial. Se diferencian de los directores de páginas web en un sentido muy simple: no usan el contacto con el artista para generar artículos, entrevistas o reseñas que nutran el contenido de la web, sino que usan al artista para aumentar su colección de fotografías y seguir ganando estatus en los grupos virtuales donde se afianzan todas estas relaciones.

La herramienta de Facebook es, como puede intuirse, el elemento que permite una real institucionalización de esta comunidad de sentido; si no existiera esta herramienta, lo más probable es que no pudiera descifrarse formaciones claras ya que los circuitos serían

cerrados y seguirían circunscritos a localidades. Incluso, el que sea una herramienta relativamente nueva explica el hecho de que haya solo tres grupos bien consolidados en la ciudad. La diferencia más palpable con los blogs que pulularon antes del advenimiento de este fenómeno virtual, es que, gracias a la naturaleza de Facebook (medio masivo con mayor accesibilidad), se ha podido generar una congregación mayor; en otras palabras, es gracias a su inmediatez y a la facilidad para acceder a él como medio de comunicación, que se ha hecho posible la formalización de proyectos de éxito como las rutas salseras promovidas desde Tumbando Caña. Ahora bien, esto no implica que no hayan otros grupos que formalicen actividades similares; la diferencia sustancial es que son grupos creados a partir de otras comunidades de sentido: programadores musicales, tabernas, grupos musicales, páginas web y Latina Stereo son los principales. Y, como ya vimos, tienen sus propias dinámicas. La ciudad-otra se formaliza de la siguiente manera:



Esquema 10: tejido espacial de los grupos que promueven la salsa en Medellín y el Área Metropolitana

El tejido espacial se constituye así: en Girardota, inicia Tumbando Caña (1); grupo que ha sido consolidado, principalmente, por personas de Girardota y una persona procedente de Caldas. En Bello, se encuentra ubicado el grupo base que conforma Amantes de la Salsa en Medellín (2); ya hacia una parte más central, en Calasanz, comuna 11, se encuentra La Salsa en Medellín (3). Finalmente, en el corregimiento San Cristóbal, se ubica el grupo Club Amigos de Negro (4); según el esquema, aunque aún no tiene el alcance que sí tienen los otros tres grupos, gracias a su vínculo con La Salsa en Medellín es posible dibujar su influencia en el tejido espacial. Este tejido espacial es menos complejo que otros que he formulado, puede explicarse por el hecho de que sea una comunidad de sentido relativamente nueva, similar a lo que sucede con las páginas web; el contraste es inmediato con comunidades de sentido que llevan más de 15 años: tabernas, encuentros de coleccionistas, bailadores y agrupaciones musicales. Pasemos ahora a la última comunidad de sentido.

**Oyente fiel:** la última comunidad de sentido hace referencia a los oyentes de Latina Stereo que han venido formalizando ciertas habituaciones con las cuales se ha consolidado un sustrato simbólico bastante interesante. Latina Stereo es la única emisora en el mundo que programa salsa 24 horas al día; en Cali surgieron tres emisoras bajo esta misma premisa pero, a juzgar por los comentarios de personas como Javier Jaramillo y Juan Carlos Ángel que realizan varias de sus actividades en conexión con Cali, ya no existen. Asimismo, Latina Stereo ha sabido constituirse como una emisora independiente que no ha necesitado introducir una vena comercial a su programación; es por esta razón que ha permanecido por más de 30 años al aire sin programar otra cosa que no sea salsa. De



hecho, Viviana Álvarez, directora de la emisora, manifestó en conversaciones conmigo que la pauta publicitaria es hecha solo por 10 empresas.

En este sentido, los oyentes de Latina Stereo son un público muy específico que, a raíz de varios programas de Latina Stereo, especialmente lo que se conoce como los Salsaludos, se ha venido formalizando ciertas rutinas que han instituido una comunidad de sentido bien delimitada y legítima. Esto es: se ha consolidado una comunidad de oyentes que empiezan a dibujar un panorama en la ciudad a raíz de sus llamadas constantes a todos los programas de Latina Stereo donde no solo piden canciones sino que mandan “salsaludos” a un gran número de personas en otros barrios y lugares. De estas llamadas han surgido ciertos líderes que se instauran como los promotores de salsaludos y cuentan con un gran estatus: son reconocidos por todos los oyentes de Latina Stereo. En este sentido, es clave lo que afirma Orlando Hernández, programador musical de la emisora:

Que vienen los salsaludos; entonces, se vienen formando esos grupos de amigos... que los de Castilla saludaban a los del Doce de octubre, que los del Doce de Octubre saludaban a los de Buenos Aires, que los de Buenos Aires querían saludar al amigo allá; y eso se iba en cadena. Entonces, esperaban el programa para dedicarles un disco a través de Latina Stereo y dar el saludo. Algunos oyentes se fueron constituyendo en líderes de esos salsaludos de Latina Stereo; y ahí fue donde prácticamente tomamos mucha audiencia porque él se encargaba, en el día, de recolectar a todos los que iba a saludar, y en la noche todos estaban pendientes del saludo que había mandado el otro. O sea que Latina Stereo, prácticamente, se fue constituyendo para todo el mundo en una emisora cordial, amable, que saludaba. Y ya viene a ser con su salsaludo, cierto. Y los salsaludos de Jairo, animaban mucho al público; habían saludos muy tristes: “un salsaludo para Ricardo, que se fue sin decir adiós...”, ya uno sabía que estaba al otro lado, y así sucesivamente. (Entrevista agosto 2015)

La Vieja Chila es una de estas líderes. Al preguntarle cómo empezó a llamar, responde:

Empecé a llamar como en el 90. Viviendo en El Bosque... empecé a llamar a Latina seguido porque tuve un hijo que fue muy salsero, le decían “salsaludo”. Me decía: “Ma... llame pues hija, llame pues a Latina Stereo y me saluda...”. Entonces, yo decía: “Vea, un saludo para salsaludo que está aquí conmigo...”. Y Jairo Luis me preguntaba “Quién es salsaludo...”, “El hijo mío...”, “Y usted cómo se llama...”, “Chila...”, “En el Bosque, llama la señora Chila, y un saludo para salsaludo, para Xiomara, para el Chapulín...”. Y empecé. Todos los días llamaba, todos los días llamaba. (Entrevista marzo 2016)

Es claro, entonces, unas habituaciones iniciales: saludar al amigo o al familiar; saludo que luego va extendiéndose a otros lugares y barrios a partir de una constancia que va posicionándose en el tiempo: llamar todos los días. Estas habituaciones han ido formalizando un grupo bastante amplio y heterogéneo al punto de enviarse saludos de barrio a barrio; incluso, así no exista un vínculo personal, se ha ido forjando un vínculo musical que impulsa a que aquel líder salude a los que también están emergiendo como líderes en otros barrios.

El sustrato simbólico viene dado en ese sentido: el salsaludo que va otorgando cierto estatus a quien lo hace y a quien es objeto del saludo; y una estructura comunicacional que termina por transmutar la tendencia en rol; es decir, no solo basta con llamar, en cada llamada debe formularse las frases características del salsaludo: salsaludar al que se fue sin decir adiós (al que ya murió); al que está cumpliendo años para que lo celebre con bombitas, amarillitos y bastantes regalos; salsaludar a los de la cueva, la covacha o el parche; salsaludar a los de la última pieza y los de la pieza del motor;

salsaludar a los de la mancha amarilla (taxis) y los de la mancha blanca (buses); y salsaludar los taxis, los colectivos y los ejecutivos que trabajan por el bien de la comunidad. Esta forma de hablar se institucionalizó a partir de los programas de Jairo Luis García<sup>67</sup>, y las llamadas constantes de los oyentes los cuales, día tras día, van sacando nuevas frases que se van apostillando a la ya muy compleja nube simbólica que cohesiona esta comunidad de sentido. Por ejemplo, para el caso concreto de la Vieja Chila, institucionalizó una frase para la pregunta que lanza Jairo Luis García, ¿por qué le gusta Latina Stereo?: “Jairo, porque hay muchas emisoras en el dial; pero Latina Stereo es mundial, mundial”. En efecto, esta frase la viene reproduciendo Jairo Luis en todas sus intervenciones desde el momento en que fue dicha al aire en una llamada de la Vieja Chila.

En la actualidad, un saludo de la Vieja Chila está compuesto por más de 20 nombres de personas procedentes de diferentes lugares de la ciudad; y muchas de las llamadas que hacen diversas personas inician o terminan diciendo: “un salsaludo para la Vieja Chila que la quiero conocer”. Miremos, entonces, que no solo es clara la formación de rutinas y habituaciones, sino que también es clara la sedimentación de unas disposiciones, unas imágenes y unas respuestas, que hacen que los salsaludos sean reconocidos y legítimos dentro del escenario salsero de Medellín; quienes los proyectan,

---

<sup>67</sup> Jairo Luis García es el locutor principal de la emisora; gracias a su forma de hablar y de formalizar en cada programa estas frases, los oyentes las siguen reproduciendo en las llamadas. En muchas ocasiones, los oyentes instauran una frase que queda gustando, y Jairo Luis la reproduce en sus programas. Los programas más influyentes para reproducir y reinventar este sustrato simbólico son los que realiza Jairo Luis: los salsaludos, programa que se lleva a cabo de lunes a viernes a las siete de la noche bajo el nombre Sabor Latino, los sábados a las seis de la tarde bajo el nombre Salsaludando de los Sábados, y los domingos a las 10 de la mañana bajo el nombre Domingo Latino (o el matinal de la salsa para los enguayabados, como lo menciona jocosamente); y el programa Debate de Soneros, llevado a cabo los viernes a las cinco de la tarde, donde enfrentan dos artistas y la gente llama a votar por alguno y a responder la pregunta “¿por qué le gusta Latina Stereo?”.

vienen encarnando un rol con el cual han ido obteniendo estatus y han fragmentado el anonimato urbano, como el caso de la Vieja Chila. Y entre todos los oyentes fieles vienen institucionalizando una comunidad de sentido que ha traspasado diversas generaciones. Aunque los programas clave para la institucionalización de esta comunidad de sentido son los que realiza Jairo Luis García, ya se ha extendido hacia otros programas, por ejemplo, con Canal Salsero; Canal Salsero es de lunes a viernes a las nueve de la mañana y a las cinco de la tarde, se llama y se solicita una canción, pero desde hace dos años se ha utilizado como medio para seguir reproduciendo y reinventando el sustrato formalizado por los salsaludos.

En este sentido puede descifrarse el diálogo intersubjetivo: tanto los oyentes como los programadores y locutores van reproduciendo y reinventando este sustrato inicial; por ello, no es gratuito que, hoy por hoy, sean muchas más las formas verbales que cuentan como válidas para enviar un salsaludo o solicitar una canción. Ahora bien, muchos de los oyentes no se conocen entre sí; no obstante, esto no es impedimento para enviarse salsaludos al contrario, gracias a este carácter, se apostilla como un elemento más que va reinventando ese sustrato inicial. Cuando Latina Stereo hace un evento público, muchos de los oyentes que no se conocen ven en esa ocasión una oportunidad para conocerse y, al igual que sucede con las comunidades virtuales, lo que se hace de manera telefónica (virtual en el caso anterior) comienza a hacerse de manera más personal; es así como se va ampliando y complejizando un circuito de amigos no circunscritos a las fronteras barriales sino que va extendiéndose más allá de estas territorialidades fijas. Y este es el caso de la Vieja Chila. Según Orlando Hernández, la Vieja Chila es una de esas personas que él identifica como líderes:

Vamos a ver. La señora Chila saluda a Juan, por decir así; entonces, ya no piensan en la emisora, están es pensando en la señora Chila. Entonces, ya no llaman a Latina sino que: “Chila me vas a saludar hoy” (risas); y se va formando una especie de... yo digo periodistas de los salsaludos, se van formando grupos de personas a través de los que vienen saludando. Muchos dicen: “será publicidad, será fama...”. Bueno yo no sé cómo analizar eso; pero si una persona es apasionada por una emisora, me imagino que forma su número de oyentes también, y va formando también otra comunidad. A veces puede ser inquietante para otros, y tal vez no de muy buen gusto para otros... pero, yo sí digo, estas personas sabe uno que son oyentes 24 horas: se acuestan con Latina, despiertan con Latina, los sobresaltos son con Latina. (Entrevista agosto 2015)

El sistema de relaciones y de acciones se formula a raíz de estas intervenciones en la emisora: llamar a los programas más representativos donde se tiene la posibilidad de salir al aire: Domingo Latino, Canal Salsero y Debate de Soneros; establecer una cadena de amigos (conocidos o no) para formalizar los salsaludos; asistir constantemente a las actividades programadas por Latina Stereo para conocer a quien no se conoce y reencontrarse con quienes ya se ha tenido contacto en veces anteriores<sup>68</sup>; estar constantemente pendiente de la emisora, de sus programas, de los cambios de locutor o programador; visitar periódicamente la emisora ya sea para saludar a los locutores y programadores y sacarse fotografías con ellos que luego suben a sus cuentas en Facebook, o conocer algún artista que está de visita en la ciudad y lo llevan a la emisora para entrevistarlo; y finalmente, portar gorras, camisetas o cds que digan Latina Stereo, o tener la casa, la habitación y/o el vehículo llenos de afiches y/o calcomanías con la misma

---

<sup>68</sup> Hubo un tiempo en el que Latina Stereo tenía conformado un club: Club Amigos de la Salsa; se hacían reuniones periódicas cada mes en la taberna La Fuerza. Este escenario era el espacio dedicado no solo a la rumba promovida por los programadores y locutores de la emisora, sino también, y mucho más importante, el espacio idóneo para conocer a todos los oyentes que realizaban sus salsaludos en Latina Stereo. Como este espacio ya no existe, los lugares de socialización son los conciertos y alguna taberna o parque donde Latina Stereo hace algún evento o programa.

alusión. De esta forma se ha venido encarando la ciudad y proponiéndola; y, de análoga manera, los oyentes fieles han encarnado un rol desde el cual se dan así mismos un nombre y vienen fragmentando el anonimato urbano. La comunidad de sentido se ha volcado a la cotidianidad de estos oyentes fieles; no es gratuito, por ejemplo, que a la Vieja Chila la reconozcan hasta cuando se monta en un bus:

Agosto 2016. Me encontraba hablando con un compañero de la Universidad que le gusta la salsa y me preguntó: “¿vos conocés la Vieja Chila?” Le respondí que sí. Inmediatamente, me contó una anécdota bastante interesante: iba en un bus, distraído; de momento sintió una voz fuerte y ronca que se subió al bus y dialogó con el conductor... pensó para sí mismo: esa tiene que ser la Vieja Chila. Cuando ella pasó por su lado, él la interpelló: “¿usted es la Vieja Chila?”, y ella contestó: “sí mi niño...”. (Fragmento del diario de campo)

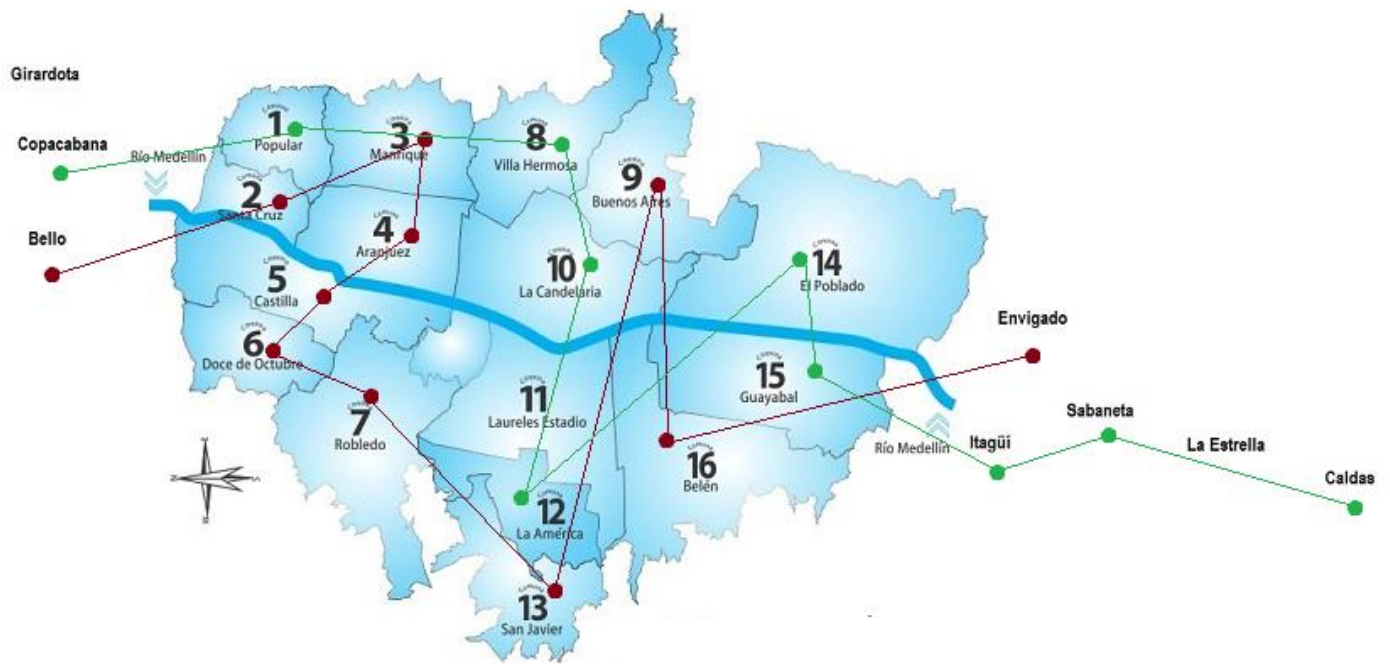
De esta manera, muchos de los oyentes fieles de Latina Stereo han fragmentado el anonimato urbano, se han dado así mismos un lugar, un nombre; han encarado y nombrado la ciudad. La Vieja Chila es el caso más paradigmático; es tanta su influencia que Latina Stereo la lleva de manera gratuita a conciertos, y la presentan como una gran líder; inmediatamente, todos quieren tomarse una fotografía con ella. Por ello, no es gratuito que ella haya sido uno de los personajes principales del libro que editó la emisora con motivo de los 30 años, y del documental que realizó el canal Telemedellín en conmemoración del mismo aniversario. A raíz de su popularidad, ha recibido el apelativo “La mamá de los pollitos”. Al preguntarle quién le puso este apelativo responde:

Todos los salseros, porque todos los salseros son jóvenes... y la más veterana soy yo; entonces, yo en medio de ellos yo les decía: “La mamá mijo, la mamá...”, “Ahh la mamá de los pollitos... la mamá de los

pollitos”. También son culpables de que me pusieran la Vieja Chila.  
(Entrevista marzo 2016)

Ahora bien, no solo se ha posibilitado este sistema de relaciones y de acciones. También es patente la formación de un conocimiento que va transmitiéndose en cada llamada; los oyentes fieles van interesándose por canciones aprendidas desde diversas llamadas, y comienzan a solicitarlas a medida que van formulando diversas indagaciones que los conducen a nuevos artistas y nuevas canciones: la nube simbólica va creciendo, y con ella la necesidad de escuchar nuevos repertorios. Y es este elemento el que diferencia a Latina Stereo de las emisoras comerciales: son los oyentes, y no los discómanos, los que imprimen un matiz desde el cual se enmarca la programación.

Este sistema de relaciones y de acciones ha posicionado a varios oyentes como líderes; es decir, aunque está la figura de la Vieja Chila, ella no es la única que ha emergido en el escenario de esta comunidad de sentido. Y son estos líderes los que vienen dibujando un tejido espacial amplio en toda Medellín y su Área Metropolitana. Para dibujar esta ciudad-otra que emerge a raíz de esta comunidad de sentido, voy a tomar como base uno de los programas de la emisora donde los salsaludos se envían directamente con llamadas en vivo: Domingo Latino (domingos de 11 de la mañana a una de la tarde); este programa, a diferencia de otros como Sabor Latino, se caracteriza por ser el único programa donde se hacen los salsaludos en vivo y no retransmitidos por el locutor. Realicé un seguimiento a las llamadas hechas en este programa durante los meses de enero, febrero y marzo del año 2015; los resultados muestran el siguiente tejido espacial:



Esquema 11: tejido espacial de los oyentes fieles de Latina Stereo

La metodología para determinar este tejido espacial fue la siguiente: realicé un conteo por comunas de las llamadas hechas al programa durante los domingos de los meses enero, febrero y marzo de 2015. El resultado fue el siguiente:



<b>Localidad</b>	<b>Enero</b>	<b>Febrero</b>	<b>Marzo</b>	<b>Total</b>
Bello	2	3	2	7
Caldas	0	0	1	1
Copacabana	0	1	0	1
Envigado	2	2	1	5
Itagüí	1	0	1	2
Sabaneta	1	0	0	1
Comuna 01	0	0	1	1
Comuna 02	2	1	3	6
Comuna 03	2	4	3	9
Comuna 04	3	1	2	6
Comuna 05	0	2	3	5
Comuna 06	1	3	3	7
Comuna 07	2	4	3	9
Comuna 08	0	1	2	3
Comuna 09	1	4	3	8
Comuna 10	2	0	1	3
Comuna 11	0	0	0	0
Comuna 12	1	1	1	3
Comuna 13	1	1	6	8
Comuna 14	0	1	0	1
Comuna 15	0	1	3	4
Comuna 16	3	8	7	18

Tabla 5: conteo llamadas al programa Domingo Latino de Latina Stereo

El promedio de llamadas sobre el total son cinco llamadas; en este sentido quise clasificar los sectores en dos: los que están por encima del promedio (nodos rojos), y los que están por debajo del promedio (nodos verdes). En este sentido, es posible intuir que esta comunidad de sentido ha venido cohesionándose hacia el sector Norte del Área Metropolitana, mientras que el sector Sur ha estado un tanto más pasivo en lo que respecta al diálogo intersubjetivo que se ha desplegado. Llama la atención que en sectores como la comuna 11 (Laureles-Estadio), donde se ha propiciado un suelo nutricional para el florecimiento de las tabernas, no se registre ninguna llamada en estos tres meses; caso contrario ocurre en comunas como Manrique (comuna 3), Robledo (comuna 7) y Belén

(comuna 16) que, aunque no son sectores donde se dé un real despliegue de otras comunidades de sentido –como vimos en los tejidos espaciales–, han formalizado una red de sociabilidades desde las cuales se hace posible descifrar el diálogo intersubjetivo que ha mantenido cohesionada esta comunidad de sentido. Este resultado contrasta con lo que manifestó la directora de Latina Stereo Viviana Álvarez:

Octubre 2016. Me encontraba en las instalaciones de Latina Stereo buscando material para caracterizar nodos espaciales de acuerdo a las llamadas de los oyentes. Después de que me facilitaron el material que yo requería para mi indagación, me aventuré a preguntarle a Viviana Álvarez, la directora de la emisora, de qué sectores los llamaban más. Su respuesta fue contundente: “en estos momentos, y por motivo del traslado de la emisora de Envigado hacia acá [El Poblado]<sup>69</sup>, hemos perdido mucha audiencia en el norte... de allá eran la mayoría de llamadas, nosotros éramos los ‘reyes del norte’. Hicimos una inversión muy alta para organizar los transistores y volver a mejorar la sintonía; nos han llamado a expresar que la emisora no se está sintonizando bien por esos lados del norte. Por el momento, la sintonía se está yendo hacia el sur...”. Cuando expresó esto, sus ojos dibujaron algunas lágrimas de nostalgia. (Fragmento del diario de campo)

La Vieja Chila, una de las mayores líderes de esta comunidad, reside, precisamente, en Manrique; sus salsaludos, aunque se han dirigido a personas de lugares que no están en este circuito, son, en su gran mayoría, a personas que residen en Manrique y Belén. Haciendo una comparación metódica con las comunidades de sentido anteriores, ésta es algo más difusa y compleja. Este fenómeno puede deberse a dos cosas básicamente: por un lado, Latina Stereo lleva más de 30 años programando salsa, lo cual da pie a pensar en un tiempo bastante amplio para extender hacia varios sectores las rutinas y habituaciones que

---

<sup>69</sup> El traslado se hizo a finales del año 2015. Y los programas son de inicios de ese año; es decir, cuando aún la emisora se encontraba en Envigado.

se han venido formulando desde esta institución; y por otro lado, las dinámicas desarrolladas al interior de esta formación han venido distanciándose estructuralmente de otras formaciones radiales y virtuales, es por ello que se ha generado una línea divergente que va en otro sentido: se ha cristalizado una comunidad de sentido completamente distinta que, hoy por hoy, ha extendido diálogos con otras instituciones. En efecto, son los oyentes los que han implementado un diálogo intersubjetivo desde el cual se reproduce y reinventa un sustrato simbólico; para el caso de las páginas web y los programas musicales, son sus creadores los que vienen desplegando tal diálogo.

Finalmente, y al igual que las páginas web y los programas musicales, la emisora también cuenta con grupos en Facebook; no obstante, a diferencia de lo que ocurre con las páginas web y los programas musicales, Facebook no es, de modo alguno, un formato que influya en el despliegue de las dinámicas que estructuran y formalizan esta institución. En efecto, aunque para las páginas web y los programas musicales Facebook y las redes virtuales han devenido en vehículo para aumentar sus visitantes y oyentes, para Latina Stereo esta herramienta solo ha sido usada para compartir imágenes, fotografías o eventos; incluso, es posible afirmar que sin la existencia de Facebook, las dinámicas serían las mismas.

Ahora bien, saliéndonos de este circuito, nuevamente Bello y Envigado emergen como municipios que promueven dinámicas salseras amplias en oposición a otros municipios como Sabaneta, Caldas, Copacabana e Itagüí. Mientras que Bello y Envigado han formalizado llamadas y salsaludos amplios, los demás municipios solo hacen, en el mejor de los casos, una llamada.

### **4.3. Conclusiones:**

Las personas con sus actividades cotidianas formalizan diversas instituciones que, instauradas dentro de la ciudad, comienzan a dibujar tejidos espaciales que se yuxtaponen a las divisiones y cartografías urbanamente configuradas. De esta manera, se hace posible intuir y descifrar una multiplicidad de ciudades-otras que dan cuenta de dinámicas mucho más complejas de las que puede vislumbrarse en la sistematicidad del aparato urbano.

Tales dinámicas son configuraciones que, volcadas a las cotidianidades, van fragmentando el anonimato propio de la vida urbana. Y es la música uno de los vehículos más potentes desde el cual se desarrollan y estructuran; en efecto, a partir de la música se hace posible tejer diversas espacialidades que dan cuenta de múltiples formas de vivir y apropiarse de la ciudad, de encararla y de darse a sí mismo un nombre con el cual instituir formaciones y comunidades que inician un tránsito propositivo dentro de la gran urbe.

En este sentido, el hecho de que un mismo género musical permita una multiplicidad de formaciones da cuenta del carácter diverso y complejo del ser humano; algo que ya había intuido muy escuetamente Ricardo Barrios (2010) cuando afirma que cada individuo experimenta la música de manera diversa de acuerdo a su rol. Y es este carácter diverso y múltiple el que permite descifrar múltiples comunidades, múltiples realidades y múltiples redes de relaciones encubadas dentro de un género urbano como la salsa; realidades, comunidades y relaciones que, como vimos en el capítulo anterior, no están atadas a lineamientos de orden etario, educativo o de género sino a redes sociales y patrones de interacción.

Estas múltiples comunidades se vienen instaurando como un ambiente cultural producido por un gusto musical; en otras palabras, la salsa como actividad humana viene produciendo y reproduciendo un espacio cultural dentro del cual dialogan diversas comunidades de sentido. Es un diálogo continuo, constante y simultáneo que borra de tajo las tendencias unilineales y progresivas; es un diálogo que dibuja un tejido espacial dentro del cual coexisten, en espacio y tiempo, diversas formaciones instituidas desde prácticas y habituaciones diversas, desde redes sociales y patrones de interacción diversos.

Este nuevo ambiente cultural ha tomado la ciudad como medio, como telón de fondo, como escenario; es un ambiente cultural que ha propuesto en la escena citadina una obra teatral desde la cual se ha propiciado la formación de ciudades-otras: aquellas ciudades invisibles que plasman en la realidad las cotidianidades más inmediatas de las personas. De esta manera, este ambiente/espacio cultural se encuba como entramado desde donde emergen diversas pugnas por el sentido; desde donde se hace posible leer e intuir una sociedad. Es así como las comunidades de sentido, por su misma naturaleza, devienen en herramienta útil para analizar y explicar la cultura: proponen y reproducen procesos sociales a partir de los cuales se vislumbran diversos juegos simbólicos desde los cuales se deconstruyen secuencias lineales; son juegos simbólicos que instauran una multiplicidad de formas dinámicas que formalizan diversos complejos desde los cuales las personas se nombran y auto-determinan.

Desde estas ciudades-otras los individuos vienen construyendo su propia ciudad: mapas mentales, imaginarios colectivos, tendencias y rutas; y es de esta manera que han venido fragmentando el anonimato urbano y deshaciendo las limitaciones del aparato

ciudadino que los envuelve. Cada individuo va apostillando para sí lugares desde donde puede desplegar las sociabilidades que se constituyen a partir del gusto por un género urbano particular; en otras palabras, los individuos van generando espacialidades a partir de la sedimentación de su experiencia musical y a partir de las relaciones sociales que se van tejiendo en consecuencia. Espacialidades a las cuales les va dando una lectura en términos de su experiencia personal; por eso se hace difícil asirlas en toda su complejidad si se ubican en escalas líneo-temporales.

Finalmente, es posible intuir que cada comunidad de sentido con su nube simbólica y su dinámica continua va apostillando constantemente diversos elementos; este hecho, *per se*, ha posibilitado la instauración de otras tendencias que inician un tránsito propio hacia rutinas y habituaciones que, seguramente y con el paso generacional, terminarán por cristalizar otras comunidades de sentido que también entren a dialogar y a ser parte propositiva de este amplio y complejo escenario que es la Medellín salsera.

## **5. CONCLUSIONES GENERALES:**

### **DESAFÍOS DE LOS ESTUDIOS DE MÚSICA EN CONTEXTOS URBANOS**

A lo largo de todos los capítulos quise poner en evidencia un contexto que, inserto en las lógicas urbanas, da luces sobre fenómenos sociales complejos que acaecen en el seno de las ciudades actuales, en particular en el seno Medellín. La lupa fue puesta en la música urbana, especialmente la salsa, como uno de los vehículos más potentes que, hoy por hoy, formaliza canales desde los cuales se forjan dinámicas amplias que dan cuenta de la cualidad que tiene el ser humano para generar comunidad e instaurar procesos sociales con los cuales poder hacer frente a los procesos homogeneizantes de la vida en la ciudad.

Susana B. Díaz Ruíz (2005) ha condensado un artículo en el cual formaliza la noción de la pervivencia de lo comunitario en los centros metropolitanos: cómo en la ciudad se promueven elementos y vehículos para poder formalizarla como un espacio social de convivencia. En efecto, y según la autora, en la ciudad pierden eficacia los lazos de parentesco debido a la desaparición de la unidad territorial; ello conduce a que se implementen válvulas desde las cuales se formalicen lazos de parentesco ficticios que suplan estas necesidades: se crean unidades de intereses (p.86).

La música, según puse en evidencia, es uno de los vehículos que permite estas asociaciones de intereses; asociaciones con las cuales se suministra medios de escape a las ocupaciones, la monotonía y la rutina (Díaz Ruíz, 2005). Según mi planteamiento, son asociaciones que posibilitan fragmentar el anonimato propio de la vida urbana; tal anonimato puede traducirse, según lo que plantea Díaz Ruíz, como la aparición del ser

humano como individuo: aparición de la clase social, las relaciones de dominación, la diferenciación social del trabajo y la acumulación de excedentes.

Como resultado de esta asociación de intereses, se comienza a dibujar una ciudad distinta que atraviesa los márgenes urbanos. En otras palabras, como consecuencia del despliegue de las dinámicas intrínsecas a estas asociaciones –o comunidades de sentido como yo las he denominado– se va formalizando una visión de ciudad distinta, donde los lugares se espacializan a través de cruzamientos, movilidades e imaginarios y donde, gracias a este proceso espacial, se desdibujan territorialidades fijas; en este orden de ideas, se hace posible intuir ciudades-otras desde donde se aprehenden procesos sociales e intereses colectivos. Y es de esta manera que la ciudad deja de ser una unidad caótica para transmutarse en un escenario coherente dentro del cual se hace posible descifrar tejidos espaciales (musicales) llenos de sentido.

Este hecho puede traslaparse con lo que la autora denomina como “protagonismo agencial”: “los habitantes de ciudad van configurando el espacio urbano desde sus preferencias, sus modos de vida y sus recorridos personales” (Díaz Ruíz, 2005, p.104); y es debido a este protagonismo agencial que puede hallarse, dentro de la ciudad, experiencias vitales que van formulando significaciones opuestas a las sociabilidades impuestas desde un orden coercitivo: se formula así, entonces, lo que se conoce como acontecer urbano (Díaz Ruíz, 2005). Si vuelvo a mi planteamiento, estas experiencias vitales no son otra cosa que las experiencias musicales o la sedimentación de disposiciones, imágenes y respuestas con las cuales se vienen instituyendo asociaciones y/o comunidades de sentido dotadas de significaciones, procesos y dinámicas amplias.



Algo similar ha propuesto Michel Maffesoli en su planteamiento sobre las criptas de la vida. Para el autor francés, la vida cotidiana no es tributaria de la simple razón sino que debe adjuntársele los sentimientos compartidos: *sedimentaciones sucesivas* con las cuales se ha constituido el sentimiento de pertenencia propio del hecho comunitario (Maffesoli, 2004, p.475). Estas sedimentaciones sucesivas no son otra cosa que el protagonismo agencial que intuyó Díaz Ruíz; y, de análoga manera, puede traslaparse a lo que yo consentí en llamar la sedimentación de la experiencia musical. En este sentido, y volviendo a la formulación de Maffesoli, las criptas no son otra cosa que formaciones irreales pobladas de sentido; formaciones que se presentan en lo deportivo, en lo religioso, en el éxtasis musical, etc., y que inscriben en lo corporal solidaridades, hedonismos y generosidades. En consecuencia, el gran juego colectivo solo puede intuirse a partir de lo lúdico y lo onírico; elementos que exaltan la vida en términos de sensibilidad y afectividad, y que condensan un imaginario esencialmente estético (Maffesoli, 2004, p.478). Este imaginario estético formaliza, según el autor francés, una cohesión social que supera el sentido nominal del “ser” (ser hombre, ser mujer, ser de izquierda, etc.): ser en el mundo implica un ser en el cual se participa; es decir, la consolidación del sentimiento de pertenencia: se es de un grupo, se es de un gusto musical, deportivo, religioso, etc. Esta manifestación implica que se sea alguien ya no legitimado por Dios o por el Estado, sino en la relación con otros: existimos solo en relación, en comunión con otros (Maffesoli, 2004, p.481).

Ello me lleva a pensar que aplicar a los estudios de música urbana las formulaciones que yo he planteado implicaría extender una reflexión más allá de lo meramente musical. Reflexión que, por su misma naturaleza, permite implementar marcos de análisis mucho más complejos: edificación de propuestas de ciudad que hacen frente a procesos urbanos

homogeneizantes; la encarnación de roles de sentido que se contraponen a las ocupaciones rutinarias en la medida en que posibilitan aprehender subjetivamente el universo simbólico dominante; el despliegue de dinámicas que, erigiendo sociabilidades múltiples, se extienden por toda la ciudad desdibujando sus márgenes urbano-normativos; las relaciones intersubjetivas que, dadas entre semejantes y diferentes, permite la yuxtaposición de edades, saberes y ocupaciones en conjuntos integrales que, sustentados en referentes simbólicos de gran relevancia, dibujan realidades y cotidianidades no ancladas en territorialidades y temporalidades fijas sino en formaciones simultáneas desde las cuales se fragmentan la sistematicidad urbana; y la formación de identidades y sentidos de pertenencia con los cuales se nutre diversos juegos colectivos desde los cuales se fundan imaginarios y redes sociales.

Ahora bien, ya Francisco Cruces (2004) ha venido formulando planteamientos en torno a los procesos formativos que configuran la expresividad urbana; procesos que, por su misma naturaleza, generan formas comunicativas porosas desde las cuales se desafían las taxonomías heredadas y se desdibujan los límites de la tradición. Son procesos formativos configurados a través de una hibridación de disposiciones. Volviendo a mis planteamientos, la música urbana, gracias al carácter dinámico y diverso –puesto en evidencia por las comunidades de sentido que he propuesto–, se inserta propositivamente en la ciudad moderna convirtiéndose en el vehículo desde el cual se genera una especie de transgresión. Según Francisco Cruces (2004), la transgresión es una de las expresividades urbanas desde la cual se promueve la emergencia de nuevas tradiciones basadas en estilizaciones ritualizadas que se proyectan hacia el futuro en forma de subculturas y contraculturas que segmentan la ciudad (p.28); tomo prestado su concepto porque, según la reflexión que he

sostenido en los capítulos precedentes, la música urbana posibilita un desdibujamiento territorial que fragmenta la sistematicidad del aparato urbano. Gracias a su carácter múltiple y dinámico deviene en transgresora; por ello, no es fortuito que dentro de la salsa se hallen tantas y tan diversas formaciones.

En consecuencia de todo lo anterior, y como otra de las formas de expresividad urbana que formula Francisco Cruces, se halla la comunicación crítica. La comunicación crítica es postulada por Cruces (2004) como aquella actitud propositiva desde la cual se hace posible erigir un entorno propio y significativo que, por su misma naturaleza, permite trazar vías comunicativas para compartirlo con otros; este hecho, *per se*, le imprime un matiz inédito a la ciudad: más allá de ser un terreno para la experimentación individual, se instaure como un escenario de permanente emergencia cultural (p.28). Estas consideraciones abonan teóricamente el terreno que he explorado con la música: la salsa y las constantes interacciones que se han promovido en la ciudad desde su cultivo y consumo, han edificado un entorno desde el cual han emergido diversos procesos sociales y comunicacionales que, desde lo verbal y lo corporal, vienen consolidando actitudes, símbolos, dinámicas, conductas y patrones de interacción. Y esto es lo que denomina Cruces (2004) como la negociación de sentidos: agentes con intereses dispares, traman un orden simbólico compartido (p.29).

De esta manera, un género musical formulado en términos de comunidades de sentido se vuelca en una forma de cultura urbana desde la cual, siguiendo a Cruces (2004), se insertan procesos de negociación, apropiación y comunicación crítica; una cultura urbana que se concreta en el hábito, la presencia, la sensorialidad, el cuerpo y la construcción

cotidiana de la realidad. Es por ello que las comunidades de sentido que propongo para el estudio de la música en contextos urbanos imprimen ese matiz que intuyó Cruces (2004) para otras formaciones:

Son inseparables de las formas de encarnación por las que saber y sentido se arraigan en la experiencia concreta de las personas. Es posible que efectivamente vivamos expuestos a un incesante flujo de mensajes y objetos de origen remoto, cuya fuente escapa a nuestro control, pero la esfera íntima donde depositamos nuestra confianza y nuestra identidad sigue estando formada por entornos de rutina diaria y densidad semántica, dotados de previsibilidad y plenitud de sentido. (p.31)

Entonces, tenemos la formulación de Díaz Ruíz en torno al protagonismo agencial, la formulación de Maffesoli en torno a las criptas de la vida y la formulación de Cruces en torno a la comunicación crítica y la estructuración de entornos y culturas urbanas; todo ello, sumado a lo que quise poner en evidencia como comunidades de sentido, codifica una línea de análisis que complejiza la mirada unívoca que define a los individuos, en su calidad de audiencia, como consumidores pasivos. Ya Ruth Finnegan se encargó de trazar, a partir de la metáfora de los senderos, una crítica que deconstruye estas generalidades. La formulación metodológica que he propuesto para reflexionar sobre la música en contextos urbanos, de la mano con estos estudios sobre la ciudad y la urbanidad, permite no solo intuir dentro de la música una forma específica de experimentar la ciudad y proponerla, sino también encontrar dentro de las dinámicas de los géneros urbanos elementos que complejizan la mirada del consumidor pasivo: las audiencias son agentes que, desde sus particulares intereses, redes sociales y patrones de interacción, vienen instituyendo diversas rutinas y habituaciones que han condensado sociabilidades legibles y legítimas dentro de la ciudad.

Estas sociabilidades dan cuenta, por un lado, del carácter múltiple y diverso que eclosiona en la ciudad; y por otro lado, de las relaciones intersubjetivas que, gracias a que se consolidan como lugares de significado, se van tejiendo como formas colectivas que posibilitan fracturar los procesos de homogeneización que trae consigo todo contexto ciudadano. En este sentido, una antropología de la música puede establecer puentes teóricos y dialécticos con antropologías urbanas, posibilitando con ello que los debates sobre antropología y música no se centren en homologías estructurales (Vila, 2001), o en reflexiones en torno a la industria cultural como aquella institución desde donde se erigen procesos globales que generalizan actitudes y comportamientos (Yépez Ch., 1997). Por el contrario, el estudio de la música en contextos urbanos desde esta metodología de análisis permite proponer debates donde el centro es el individuo, su capacidad de agencia y la estructuración de comunidades que emergen en la ciudad dibujando un escenario urbano y cultural complejo.

Ello no implica que en todas las formaciones musicales que pululan dentro de la ciudad puedan concebirse instituciones y formulaciones que dan cuenta de dinámicas diversas; no cabe duda que aunque estas consideraciones buscan descentrar la mirada que ubica la industria cultural como promotora de conciencias homogéneas, existen formatos que sí son, en todos los aspectos, productos flexibles y móviles que han generado tendencias pasajeras que cambian en cuestión de días. El propósito con este modelo analítico, lejos de reproducir debates en ese sentido, es, precisamente, enriquecer otro tipo de reflexiones donde el individuo sea tenido en cuenta ya no como un ente pasivo que consume formatos impuestos por un mercado global, sino como un agente que ha venido instituyendo comunidades a partir de habituaciones reproducidas desde tendencias, gustos

particulares y patrones de interacción; un agente que toma la industria cultural como medio para beneficiar su gusto por la música y no como un fin en sí mismo.

Ahora bien, no solo el individuo irrumpe como centro, también es posible descifrar dentro de estos géneros urbanos procesos mucho más complejos que lo meramente comercial. A saber: qué elementos coyunturales posibilitaron su emergencia y posterior difusión (ver, por ejemplo, cuáles son los elementos coyunturales que dieron paso al tango, a la salsa, al rock o a la música electrónica); y en qué sociedades particulares se dieron las condiciones formales para su consolidación y cristalización. Tales elementos, por su misma naturaleza, son nulos en formatos creados desde y por la industria cultural; y este hecho, *per se*, es el que fundamenta por qué no es lo mismo hablar de salsa vieja (brava o clásica) —objeto de este estudio— que de salsa erótica (sensual o de cama).

Vistas así las cosas, la salsa vieja se instituye como un fenómeno que va en contraposición a la industria del espectáculo: según Ángel G. Quintero Rivera (1999), la salsa ha demostrado ser más que una moda pasajera y ha reafirmado su triunfo frente al mimetismo homogeneizante. Ello puede traslaparse a otros géneros urbanos que han visto en la industria cultural (el cine, el disco, la radio) no un fin en sí mismo —que es lo que sucede con expresiones musicales que van cambiando de tendencias de acuerdo a modas pasajeras—, sino un medio dentro del proceso de ampliación de una expresión: por un lado, pone en contacto a las personas con música de otros países; y por otro lado, beneficia el gusto por la música (Quintero Rivera, 1999; Ulloa Sanmiguel, 1992; Gómez Serrudo et al., 2013). Y son precisamente estos géneros musicales los que, según mi indagación, dibujan procesos sociales de gran impacto; procesos con los cuales las personas fragmentan el

anonimato urbano y generan experiencias vitales (emocionales, afectivas, de pertenencia) que, encarnadas en un rol, despliegan en sus cotidianidades como realidades alternas. Y si a todo esto le sumamos que la música logra sin mayores dificultades producir grandes emociones, los esfuerzos por sentar reflexiones que den cuenta de la vida urbana a partir de este artefacto cultural se vuelven loables.

Ahora bien, con respecto a la industria cultural surgen otros interrogantes que se instauran en el debate que ya desarrollara Pierre Bourdieu en torno al gusto culto (docto) y el gusto mundano, a la racionalidad u oralidad y la corporalidad o emocionalidad. Según el análisis que realiza Gilberto Giménez (1997) sobre la sociología de Pierre Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones a partir del cual se fundamentan las conductas regulares; y es sobre este *habitus* que se estipula si la percepción sobre el arte se funda bajo un comportamiento legítimo o ilegítimo. Los *habitus* configuran, entonces, un sistema de posiciones sociales que dan cuerpo al espacio social: todas las personas se ubican de acuerdo a distancias sociales que las separa o acerca a posiciones inferiores o superiores. En otras palabras, el espacio social es el sistema de diferencias sociales jerarquizadas en función de un sistema de legitimidades socialmente establecidas y reconocidas; y el orden social es, en consecuencia, el sistema de espacios sociales constituido por el conjunto de posiciones (Giménez, 1997, p.13-14). No interesa, para mi propósito, ahondar sobre los elementos que se instauran como consecuencia de este sistema de posiciones y espacios sociales: los campos sociales y los capitales que, en un juego dialéctico, reproducen y reinventan los *habitus*, las posiciones sociales y las jerarquías. Solo quise realizar una revisión escueta de la columna vertebral del argumento de Pierre Bourdieu para establecer una comparación analítica con mis propias intuiciones.

Según Bourdieu (2010), y teniendo en mente el contexto que acabo de describir, dentro de las obras artísticas solo puede considerarse una percepción como la única legítima; esta legitimidad viene otorgada por la intención estética que, de manera arbitraria, es impuesta (inculcada) por instancias como la familia o la escuela (producción y reproducción del *habitus*). En este sentido, la legibilidad de una obra transita entre el código que exige objetivamente y la competencia individual definida por el grado en que se domina el código social (que es más o menos adecuado al código que exige la obra). Dependiendo del dominio de este código social, el individuo, según el autor francés, posee o no la capacidad para aprehender la información propuesta por la obra; esto quiere decir, que los espectadores menos cultivados consolidan sus esquemas de percepción a partir de intereses y expectativas que sustentan su percepción cotidiana, lo cual implica una aprehensión ingenua fundada en la experiencia existencial.

Al tratar de traslapar estas consideraciones al contexto local se quedan sin un sustento formal; ello implica que se hace necesario ahondar más sobre las dinámicas de nuestras propias ciudades con el fin de instaurar debates que no generen estas dicotomías excluyentes que poco o nada han aportado a la aprehensión de nuestras realidades inmediatas. Según pude establecer en mis indagaciones, no es tanto el dominio del código social el que determina si es o no legítima la percepción; más allá de ello, y como se contrastó con la encuesta y las entrevistas, la percepción es múltiple y, de acuerdo con patrones de interacción y redes sociales –en claro contraste con instituciones pedagógicas como la familia o la escuela–, los individuos se acercan a la salsa desde sus colecciones personales, desde la radio o desde la web, sin que ello implique que un medio es mejor o más legítimo que el otro. La legitimidad no es otorgada por consideraciones o elementos



dados a priori; es, por el contrario, estructurada a partir de dinámicas cotidianas que edifican disposiciones, respuestas e imágenes que entran a dialogar de manera propositiva con otras disposiciones o sedimentaciones. Estas formulaciones desdibujan las consideraciones del autor francés y, en su lugar, instauran propuestas más complejas que denotan otro tipo de perspectivas analíticas ya no de la mano de dicotomías eurocéntricas, sino de claroscuros alternos: tanto el gusto como los medios para acceder a las experiencias estéticas, dentro de estas realidades locales, no son, de modo alguno, producto de instituciones pedagógicas, sino que, por el contrario, reflejan una interacción constante entre sujetos diversos; de ello se desprende el hecho de que, como contrasté en los capítulos precedentes, variables como los medios para escuchar salsa y la educación, el poder adquisitivo o la procedencia de la persona no tengan asociación alguna.

Según las entrevistas que llevé a cabo, personas con educación formal nula o casi nula han construido una percepción intelectual sobre la salsa que, por ejemplo, no han configurado personas con títulos académicos formales (es el caso del empresario Edgar Berrío, y del internauta y director de la revista *El Sonero de Barrio*, Juan Carlos Ángel). Esto da pie para pensar que, al menos en lo que respecta a estos contextos locales, el gusto y su cultivo no tiene la función social que intuyó el autor francés; es decir, el gusto no es, de ninguna manera, legitimador de las diferencias sociales (vistas estas a partir del lente de los campos y jerarquías sociales intuidos por el sociólogo). Para el caso de una ciudad como Medellín, por ejemplo, la oposición dibujada por Bourdieu en torno al gusto de los sentidos y el gusto de la reflexión, se hace difusa. En este sentido, estudiar la música como artefacto cultural que inserto en nuestras ciudades proyecta dinámicas complejas y diversas, implica, como ya intuyó Jesús Martín Barbero (2004), introducir otros debates que den

cuenta de nuestra excéntrica y heterogénea modernidad: las comunidades de sentido dentro de la música desdibujan las barreras de lo legítimo y lo ilegítimo y, en su lugar, instauran formaciones que instituyen una simultaneidad de formas que, siendo todas legítimas por la institucionalidad que revisten, dialogan entre sí: ninguna se ha instaurado como sucesión legítima o estadio formal al cual deban apuntar las demás dentro de un contexto de progreso o evolución. El espacio social, forjado por diferencias y distinciones entre posiciones sociales, se transmuta, gracias a este vehículo potente que es la música, en espacio cultural donde cada individuo ha asumido un rol desde el cual fragmenta las jerarquías y el anonimato urbano; y desde el cual produce, reproduce y reinventa, en un juego cotidiano de rutinas y habituaciones, comunidades de sentido con las cuales fragua sus realidades inmediatas.

Y todo esto cobra sentido si recordamos aquella reflexión de Simón Frith (1987[2001]) sobre la estética de la música popular: es popular no porque refleje algo sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad; por ello, la cuestión “no es qué *revela* la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los *construye*” (p.416). En ese sentido, y siguiendo al autor, la única forma de construir a priori una idea de verdad es cuando se logra definir su propio estándar estético.

## REFERENCIAS

Arango Toro, A. (2004). *Las culturas de la salsa en la ciudad de Medellín*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Barrios, R. (2009). La música tropical urbana: memoria colectiva e imaginaria del sabroso sonido de la salsa en la Bella Villa. *Revista círculo de humanidades*, N° 30, pp. 39-50. Medellín.

Barrios, R. (2010). El contexto de la salsa en el entorno citadino, clave en la comprensión del fenómeno socio-musical. *Revista círculo de humanidades*, N° 31, pp. 73-83. Medellín.

Bialakowsky, A. (2010). Comunidad y sentido en la teoría sociológica contemporánea: las propuestas de A. Giddens y J. Habermas. *Papeles del CEIC*, Vol. 01 - N° 53, p.31. España.

Blacking, J. (1967[2001]). El análisis cultural de la música. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 181-202. España: Editorial Trotta.

Blacking, J. (1973[2003]). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, N° 12, pp. 149-162. México.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Carrero P., M. (2005). Espacialidad y musicalidad en el casco central de Maracaibo. *Revista de artes y humanidades*, Vol. 06 - N° 13, pp. 103-130. Maracaibo.

Carvajal Córdoba, E. (1998). Música y ciudad en Qué viva la música de Andrés Caicedo. *Estudios de literatura colombiana*, N° 03, pp. 40-49. Medellín.

Contreras Hernández, N. (2008). La salsa en el Caribe colombiano: con clave, bongó y mucho picó. *Revista Huellas*, N° 80, 81, 82, p. 19. Barranquilla.

Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Revista transcultural de música*, N° 06, p. 24. España.

Cruces, F. (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *Revista transcultural de música*, N° 08, p. 27. España.

Cruces, F. (2004). Procesos formativos en la expresividad urbana: tradición, instrumentalidad, autocensura, transgresión y comunicación crítica. *La ciudad es para ti. Nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, pp. 16-33. Barcelona: Anthropos.

De Certeau, M. (2000). Prácticas de espacio. *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer*, pp. 102-142. México: Universidad Iberoamericana.

Díaz Ruíz, S. (2005). La ciudad como espacio social de convivencia. *Acciones e investigaciones sociales*, N° 21, pp. 77-107. La Mancha.

Escalona, S. (1997). La salsa como aporte sociocultural de El Caribe al mundo. *Fermentum*, N° 18, pp. 52-78. Venezuela.

Finnegan, R. (1989[2001]). Senderos en la vida urbana. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 437-474. España: Editorial Trotta.

Finnegan, R. (2001[2003]). Música y participación. *Revista transcultural de música*, N° 07, p. 9. España.

Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista transcultural de música*, N° 06, p.15. España.

Frith, S. (1987[2001]). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 413-435. España: Editorial Trotta.

Frith, S. (1996[2003]). Música e identidad. *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

García Arango, M. (2016). *La corporalidad de la mujer en el baile de la salsa. El escenario y el bar como lugares de teatralización de la feminidad*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

García López, I. (2015). Apuntes para una antropología del espacio. *Revista de antropología experimental*, N° 15, pp. 521-534. España.

García, J. (2009). Cinco años de sonar el barrio salsero. *Revista música*, N° 23, pp. 28-29. Medellín.

Giménez, G. (1997). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Recuperado de: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>

Gómez Gómez, D. (2014). *Tango (1900-2013) construcción y representación de ciudad. Una música muy sucia para esta ciudad tan limpia*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Gómez Serrudo, N. et al. (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Universidad Javeriana.

González Barreto, L. (1994). *Salsa y lógica espacial en la ciudad de Medellín*. (Tesis de posgrado en sociología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Hormigos Ruíz, J. (2012). La sociología de la música, teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria*, N° 14, pp. 75-84. España.

López Cano, R. (2007). *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Recuperado de: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

López Cano, R. (2011). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*, p. 39. Montevideo: Universidad de la República.

Luckmann, T. et al. (1972). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Maffesoli, M. (2004). Posmodernidad. Las criptas de la vida. *Espacio abierto*, Vol. 13 - N° 03, pp. 471-482. Maracaibo.

Martín Barbero, J. (2004). Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad. *Estudios políticos*, N° 25, pp. 115-134. Medellín.

Martínez Pino, G. (2008). *La música de salsa en Popayán y las nuevas formas de relación y representación simbólica*. Recuperado de: <http://guillomartinezpino.jimdo.com/textos-del-autor-s-salsa/>

Mejía Correa, C. (2005). *Es que el ritmo lo dice todo. Hacia una antropología de la noche en Medellín*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Merriam, A. (1964[2001]). Usos y funciones. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 275-296. España: Editorial Trotta.

Mora, M. (2005). *Prácticas de espacio*. Recuperado de: <https://cronicadesociales.org/2008/11/17/martin-mora-un-%E2%80%9Ccurbanista-de-a-pie%E2%80%9D/>

Múnera Echavarría, M. (2006). Medellín... ¿ciudad con salsa? *Revista música*, N° 09, pp. 5-8. Medellín.

Pardo Rojas, M. (2009). Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia. *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, pp. 15-69. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Pelinski, R. (1998[2000]). Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. *Quince fragmentos y un tango*, pp. 163-175. Madrid: Akal.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Revista transcultural de música*, N° 09, p. 39. España.

Piazzini Suárez, C. (2004). Los estudios socioespaciales: hacia una agenda de investigación transdisciplinaria. *RegionEs*, N° 02, pp. 151-172. Medellín.

Piazzini Suárez, C. (2014). Los estudios socioespaciales: campo de tensiones y caminos recorridos. *Os estudos socioespaciais: cidades, fronteiras e mobilidade humana*, pp. 17-38. Manaus: Editoria da Universidade Federal do Amazonas.



Piso Siete. (2012). *Medellín en su salsa*. Documental. Medellín.

Quintero Peña, N. (2005). *La salsa como símbolo de identidad de un grupo de migrantes chocoanos en el barrio La Iguaná*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Quintero Rivera, A. (1998). Salsa, identidad y globalización: redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, N° 15-16, pp. 183-203. España.

Quintero Rivera, A. (1998). Salsa: desterritorialización, nacionalidad e identidades. *Revista de ciencias sociales*, N° 04, pp. 105-123. Puerto Rico.

Quintero Rivera, A. (1998). Salsa: entre la globalización y la utopía. *Cuadernos de literatura*, Vol. 04 - N° 07-08, pp. 91-106. Bogotá.

Quintero Rivera, A. (1999). *Salsa, sabor y control*. México: Siglo XXI Editores.

Quintero Rivera, A. (2004). Salsa y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata. *Iconos*, N° 18, pp. 20-23. Quito.

Quintero Rivera, A. (2011[2013]). Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad. *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, pp. 223-243. Buenos Aires: CLACSO.

Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, N° 05, pp. 24-35. Santa Marta.

Rojas Espitia, A. (2006). *La salsa dura en Medellín*. Documental. Medellín.

Rondón, C. (1980[2004]). *El libro de la salsa*. Caracas: Ediciones B.

Santana, S. (2014). *Medellín tiene su salsa*. Envigado: Fondo Editorial EIA.

Semán, P. et al. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus. *Revista transcultural de música*, N° 12, p. 18. España.

Storr, A. (2002). *La mente y la música: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. España: Paidós.

Toro Zapata, L. (2000). *Agúzate*. Documental. Medellín.

Torres T., C. (1994). *Medellín y la música afroantillana: historia de bares, bohemia y rumba*. Medellín: Litoservicios.

Triana Ángel, N. (2012). Tradición musical y coleccionismo virtual en Cali: el caso de los bloggs de salsa. *Revista CS*, N° 10, pp. 373-417. Cali.

Ulloa Sanmiguel, A. (1992). *La Salsa en Cali*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Vera Orozco, R. (2014). *Cultura musical electrónica de Medellín: géneros musicales, espacios y tiempos, identidad y exclusión*. (Tesis de pregrado en antropología). Medellín: Universidad de Antioquia.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista transcultural de música*, N° 02, p. 21. España.

Vila, P. (2001). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Cuadernos de nación. Músicas en transición*, pp. 15-44. Bogotá: Ministerio de cultura.

Villafañe P., J. et al. (2011). El sonido categorial de la salsa urbana. *Revista científica Guillermo de Ockham*, Vol. 09 - N° 01, pp. 123-131. Cali.

Yépez Ch., B. (1997). Música y antropología: contexto, espacio y tiempo. *Revista musical*, N° 34, pp. 37-51. Caracas.

#### **Entrevistas:**

- ✓ Adriana Rojas Espitia. Documental “La salsa dura en Medellín”. Mayo, 2016 [audio]
- ✓ Alberto Herrera. Propietario taberna Bururú-Barará. Febrero, 2016 [audio]
- ✓ Alejandra Jiménez. Trabajadora de La Fuerza, oyente de salsa. Agosto, 2015 [audio]

- ✓ Álvaro Arboleda. Propietario taberna Rumba Club. Noviembre, 2015 [audio]
- ✓ Andrés Goez. Director Tumbando Caña. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Andrés Saúl Arango. Pintor de camisetas de salsa, “El artista silencioso”. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Bernardo. Propietario taberna El Suave. Noviembre, 2015 [audio]
- ✓ Chechosalsa. Bailador. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Club Salsero Amigos de Negro. Asociación San Javier La Loma. Mayo, 2016 [audio]
- ✓ Dairo Herrera. Líder Corporación Salsallista. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Daniel. Director grupo musical Del Guateque. Mayo, 2016 [audio]
- ✓ Danilo Duque. Melómano. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Diego Caribeña. Coleccionista, miembro de Los Soneros del Palmarcito. Julio, 2015 [audio]
- ✓ Edgar Berrío. Empresario-promotor Las Leyendas Vivas de la Salsa. Junio, 2016 [audio]
- ✓ Edwin Gaviria. Oyente de salsa. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Hoover Rodríguez. Coleccionista, miembro de Los Guateques, organizador de encuentros de coleccionistas. Agosto, 2016 [audio]
- ✓ Javier Jaramillo. Propietario tiendas musicales Disco Archivo y Borincuba. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Juan Fernando Trujillo. Comunicador evento Festival Medejazz. Junio, 2016 [audio]
- ✓ Julio Restrepo. Propietario taberna Son Havana. Noviembre, 2015 [audio]
- ✓ Felipe Castaño. Oyente de rock y salsa. Septiembre, 2015 [audio]

- ✓ Gabriel González. Director de [www.salsaconestilo.com](http://www.salsaconestilo.com). Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Jairo Pava. Discómano de La Fuerza. Septiembre, 2015 [audio]
- ✓ John Jairo Sánchez. Director programa Los Jubilados de la Salsa. Mayo, 2016 [audio]
- ✓ Juan Carlos Ángel. Director de [www.elsonerodebarrio.com](http://www.elsonerodebarrio.com). Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Luchosalsa. Oyente de salsa, músico empírico. Abril, 2016 [audio]
- ✓ Maurosalsa. Oyente de salsa, coleccionista de fotografías. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Orlando Hernández. Programador musical de Latina Stereo, miembro de GRUSALI. Agosto, 2015 [audio]
- ✓ Oswaldo. Estudiante Universidad de Antioquia, oyente de salsa. Abril, 2016 [diario de campo]
- ✓ Rubén Show. Bailador. Agosto, 2015 [diario de campo]
- ✓ Sandra Cano. Directora grupo La Salsa en Medellín. Mayo, 2016 [audio]
- ✓ Saoco. Director programa Swing Antillano. Junio, 2016 [audio]
- ✓ Sebastián Ortiz. Coleccionista, La Mafia de Envigado. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Sergio Rendón. Propietario taberna El Son de la Loma. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Sergio Santana. Escritor e investigador musical. Julio, 2015 [audio]
- ✓ Son Diferente. Orquesta de salsa en Medellín. Octubre, 2016 [diario de campo]
- ✓ Vieja Chila. Oyente fiel de Latina Stereo. Marzo, 2016 [audio]
- ✓ Viviana Álvarez. Directora Latina Stereo. Octubre, 2016 [diario de campo]
- ✓ William Martínez. Propietario tienda musical Musicales La Bastilla. Noviembre, 2015 [diario de campo]
- ✓ Yeelmar Puerta. Oyente fiel de Latina Stereo. Febrero, 2016 [audio]
- ✓ Yudy Castro. Oyente de salsa. Agosto, 2015 [audio]