

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

“CALI, CAPITAL MUNDIAL DE LA SALSA”.

FUNDACIÓN DE UN MITO: MAPAS PRÁCTICAS Y HEROÍNAS

H. JAMES RODRÍGUEZ CALLE

2010-2011

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....
H. James Rodríguez Calle

2010-2011

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

“CALI, CAPITAL MUNDIAL DE LA SALSA”.

FUNDACIÓN DE UN MITO: MAPAS PRÁCTICAS Y HEROÍNAS

H. JAMES RODRÍGUEZ CALLE

2010

TUTORA: ALICIA ORTEGA

SANTIAGO DE CALI, QUITO 2010-2011

Abstract

El texto “<<Cali, capital mundial de la salsa>>. Fundación de un mito: mapas prácticas y heroínas”, como su largo título indica, constituye el inicio de una búsqueda por interpretar la fundación del mito contemporáneo de la ciudad de Cali como “capital mundial de la salsa”. Para lograrlo, se hace una interpretación sistemática de las prácticas culturales salseras desde los relatos de varios “héroes”, “heroínas” y “mapas” que el autor organiza desde una apuesta por la diversidad de voces: los de la obra *Celia Cruz: Reina Rumba* de Umberto Valverde y los bailarines de los 50, en los barrios en los que empezó la “rumba” caleña de la “música antillana”; los de los cuentos de Andrés Caicedo y, en especial la heroína de la novela *¡Que viva la música!*, representantes de la rumba, ya plenamente “salsera” de finales de los años 60 y los 70, y el surgimiento de la salsa ya no sectorizada, sino como una práctica asumida como parte de “la ciudad”; dos de las canciones del Grupo Niche que permiten evidenciar la problemática de una ciudad habitada por un gran número de migrantes (empezando por el autor), que se afincaron en barrios periféricos y “de invasión”.

La parte final de la investigación está compuesta por el relato oral de un grupo de bailarines profesionales que dan testimonio de sus propias prácticas salseras, desde los años 40 hasta la actualidad. Sus testimonios ponen en primer plano el conflicto profundo de negociación simbólica, que significó su apuesta por las prácticas culturales que ahora son parte de una memoria colectiva de la ciudad. Como bailarines en un principio, y bailarines cuando su estatus profesional fue aceptado, ellos son los héroes y heroínas principales de esta apuesta por interpretar la compleja formación del mito de “Cali, capital mundial de la salsa”. Ellos establecieron las más importantes prácticas salseras y construyeron los mapas simbólicos de la ciudad salsera.

Dedicatoria

Principalmente a Paola y Gerónimo, compañeros en los diversos estados de esta creación. A mi ñañito Henry, heredero de la tradición de melómanos de mi ciudad. A los demás melómanos y conocedores de la tradición salsera caleña. A los rumberos, con toda la extensión de esta palabra, en especial a los que han sido mis compañeros en los mapas, y las prácticas, *rockeras*, “alternas”, de trova... A todos aquellos que me heredaron la identidad salsera, a pesar de mi porfía por evitarla.

Agradecimientos

Principalmente a mi tutora Alicia Ortega por toda su colaboración, su guía y su conocimiento. A Édgar Vega y Patricio Guerrero que hicieron importantes aportes. De nuevo a mi familia, principalmente a Gerónimo y a Paola, pero también a mis hermanos y a mi madre que han tolerado mis andares de toda la vida. A mi pana Edwin Cortés, que compartió conmigo, en Cali, los momentos más difíciles (más bipolares) de la investigación. A Ulrikke, compañera de un gran número de mis propios mapas. También a los compañeros de maestría y a los ecuatorianos con los que he compartido los mapas quiteños de la rumba; en especial al “Terruco”, al Gatito, a la tía Inés, a “mi primo” Andrés, a Juampa, Piti, Laura, Caro, Gerard, Pepita y a Turiam.

Índice

1.	Introducción	(9)
2.	Capítulo 1 De la periferia al centro: Del lugar de enunciación al mapa salsero de Cali. “Juanito Alimaña”, “Pedrito Navaja” y los vecinos de “Calle Luna, Calle Sol”	(29)
3.	1.1. La salsa desde mi barrio	(29)
4.	La salsa como “tradición popular”	(34)
5.	La fundación mítica de la Cali salsera	(44)
6.	1.2. Una ubicación necesaria: los porqués de la salsa en Cali	(48)
7.	Capítulo 2. Encrucijadas y heroínas. Del “Yerberito” a “lluvia con nieve”.	(55)
8.	2.1. De la periferia al norte: los Matancereanos (Umberto Valverde)	(55)
9.	Los comienzos: el contexto de los primeros salseros	(55)
10.	Celia Cruz: Heroína y diosa	(59)
11.	2.2. Del norte a la periferia: los agüeluleros (Andrés Caicedo)	(64)
12.	El mapa del “Calicalabozo”	(64)
13.	¡Que viva la música!	(75)
14.	Capítulo 3. Las nuevas sonoridades: los salseros caleños y la mirada al pasado. Del “Cali ají”, Micaela y Amparo Arrebato, en el “Sonido bestial”.	(81)

15.	3.1. El regreso a casa (Grupo Niche)	(81)
16.	3.2. La Asociación de bailarines de Vieja Guardia	(95)
17.	La infancia, el barrio	(101)
18.	Los legendarios bugalús caleños y los legendarios conciertos de Richie Ray & Bobby Cruz	(113)
19.	El campeonato mundial de salsa de 1974	(122)
20.	Conclusiones. Las máscaras de la “sociedad” caleña o una breve reflexión sobre la industria cultural de la salsa en Cali.	(133)
21.	Bibliografía	(141)

Introducción

Muy a mi pesar, he tenido que dejar como telón de fondo lo que considero el verdadero mito del surgimiento de la Salsa: el gran desplazamiento de los tambores viajeros, en los barcos negreros, que llegaron al Caribe para penetrar las orgullosas tradiciones occidentales, tanto orales, como dancísticas y musicales. El maestro Manuel Zapata Olivella ha dejado escrita la historia en la perspectiva de la lucha cultural y política en el Caribe colombiano; habrán numerosos documentos que la corroborarán y la unirán con otras tradiciones “mulatas” parecidas (pienso en las novelas de Toni Morrison que nos hacen volar de vuelta a África, en los brazos de algún esclavo llamado Salomón, y en el Jazz del Norte). Pensando en Cali, como parte de esta tradición, retengo unas palabras de Zapata Olivella según las cuales “El Caribe traspasaría el sismo de Panamá y se internaría en el Pacífico”. La tradición dancística de ciudades como Guayaquil, El Callao y, por supuesto, Santiago de Cali, así lo atestiguarían. Me corresponde esta última como lugar de enunciación, para hablar desde el Pacífico de una tradición cultural reconocida principalmente como caribeña.

Intento acuñar una idea de mito menos ambiciosa: el que relata el “inicio” de la identidad salsera en la *ciudad* de Santiago de Cali, de La Cali Salsera, a finales de la década de los 60 y la primera mitad de los 70. Me detendré brevemente en los inicios del consumo de la música antillana, en un *sector* de la ciudad; un momento anterior en el que aún no existía siquiera el término “salsa”. La intención es la de contextualizar brevemente el escenario de los inicios de las prácticas salseras en la ciudad. El término que la nombra, y la salsa misma, como “una manera de hacer música”, llegan al tiempo que los rituales del consumo (el baile principalmente) se hacen parte de *la ciudad* y ya no de *un sector*. Por supuesto, no intento decir que *todos* los habitantes de Cali habrían

consumido salsa en los 70, pero es evidente que esta música tiene un lugar preponderante en nuestros procesos identitarios, como veremos en el desarrollo de la investigación.

La idea de mito que me interesa, para este propósito, es la propuesta por Mircea Eliade.¹ Este autor insiste en que, aun con la dificultad para encontrar un consenso entre los especialistas (y a la vez construir una idea de mito accesible a los no especialistas) el mito es, en todo caso, una historia que ha tenido lugar en un tiempo primordial, una historia fabulosa de los comienzos, ya sea del cosmos, de un fenómeno natural, de una parte de la naturaleza, de un comportamiento humano, de una Institución. El mito es también esa manera particular de transmitir el conocimiento por vía de relatos principalmente orales, que enriquece y explica las identidades de un pueblo. Un relato complejo y articulado por una gran cantidad de relatos, que lo actualizan y resignifican cada vez que son contados. Se ha entendido siempre como parte de la herencia de las tradiciones orales, pero me propongo mostrar, además, como no sólo el lenguaje verbal, sino otra cantidad, y otra variedad, de relatos o textos acompañan y cuentan sus propias versiones y sus propias, y correspondientes, partes de la historia. En el caso de la salsa en Cali, y de su mito, el relato más importante es el que trazan los bailarines (profesionales) y los bailadores (aficionados, “rumberos”) cada vez que sus cuerpos proponen un acto de baile.

El otro tipo de relato, al que quiero interpretar y mostrar, es el que se expresa en las prácticas culturales de los personajes principales del mito. Me refiero a los rituales y demás prácticas propias de una comunidad. En el caso de los salseros, son las fiestas comunitarias, los bailes en grilles, discotecas, bares, prostíbulos, etc., los más

¹ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Madrid, Guadarrama, 1968.

destacados. Por prácticas también se entienden las maneras de “apropiarse” de los espacios públicos, y semipúblicos, y los recorridos que realizan los personajes para “lograrlo”. Es decir, los mapas no institucionalizados, no cartografiados por las academias, por la “división política” nacional.² Y es que el mapa es siempre una representación a escala de un espacio “real”; un dibujo, un trazado, que pretende darnos una idea de un lugar (a veces) habitado y delimitado. Pero los mapas, desde una perspectiva de las prácticas, son los trazados cotidianos de un alguien que recorre esos espacios “determinados”. Este último tipo de mapa es el que nos interesa como parte de la articulación del mito.

Escojo un corpus variado que me permite analizar las prácticas culturales, los mapas y los protagonistas, desde varias perspectivas: en primer lugar, como sustento teórico (y también como parte de los relatos) está el trabajo, tan caro a los caleños, de Alejandro Ulloa: su perspectiva permite organizar los relatos desde categorías antropológicas y desde la necesaria mirada cronológica. En segundo lugar, los textos de Umberto Valverde y en especial su obra *Celia Cruz: Reina Rumba* que, en una mirada simple, podríamos llamarla documento periodístico, pero que desborda esta clasificación por la manera como involucra las subjetividades de sus personajes, la incorporación de las letras de la Sonora Matancera y de la Fania y la prosa poética. El análisis de *Celia Cruz...* nos permite reconstruir el mapa principal de las prácticas salseras caleñas desde su centro mismo y desde sus inicios.

En tercer lugar tenemos la ficción representada en la obra de Andrés Caicedo. El mapa “caicediano” es el de la juventud salsera de los años 70, aunque esta mirada en particular sea la de una burguesa advenediza al mundo salsero, la de la heroína María

² Ampliaremos esta idea de mapa

del Carmen Huerta. Aun así, consta como una construcción simbólica articulada, totalizante, del momento cumbre de la *salsa* caleña. Como mapa de la ciudad, y como testimonio ficcional de los conflictos de identidad juvenil entre los años 60 y 70, es de gran utilidad para permitirnos interpretaciones complejas de la ciudad salsera.

Las heroínas y los héroes, los personajes protagónicos del mito (para este caso, principalmente practicantes del baile), tendrían una carga discursiva que se enfrenta a otra ya establecida por una cultura hegemónica. En particular la que se refiere a las maneras de habitar y practicar la ciudad. Los enunciadores tienen un alto grado de “intimidad” con sus heroínas, lo que las convierte en entes que emiten “valoraciones sociales”,³ aunque esto no se haga siempre desde el mismo plano del discurso; en ese sentido, nos alejamos de la idea estructuralista del texto estudiado a distancia del enunciador. En las propuestas narrativas de Valverde y Caicedo, que analizamos, los discursos y las prácticas de las heroínas, tienen una cercanía con sus propias maneras de practicar la ciudad. Por tal razón entendemos a las heroínas (además de “como personajes protagónicos” del mito) como los entes más cargados de discurso ideológico y estético. Por tal razón, su valor es capital en la investigación que emprendemos.

En cuarto lugar encontramos las canciones de una de las principales orquestas de salsa caleñas, El Grupo Niche, y las interpretaciones de dos de las canciones que representan un mapa y un tópico salsero: “el regreso a casa”. Esta vez el tópico se construye desde el desarraigo y los conflictos vividos por los habitantes de la ciudad y sus nostalgias del mundo rural habitado en décadas anteriores.⁴ Finalmente nos

³ La idea del “grado de intimidad” (y de las consiguientes “valoraciones sociales”) del enunciador con el personaje son tomadas de Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Nueva York, siglo XXI, 2005.

⁴ El tópico del regreso a casa se puede rastrear desde los inicios de la “música antillana”. Son importantes las historias narradas en las letras del “Son Montuno”, propio de migrantes rurales a la

ocupamos de las historias de vida del grupo de bailarines de Vieja Guardia. Su perspectiva está constituida por la mirada personal y grupal de algunos de los protagonistas finales y directos del mundo salsero. Desde los más “veteranos”, Guaracho y Edgar, que vivieron los años 40 y 50, hasta Yolanda y María, representantes del auge de los setenta. Sus relatos son de quienes practican la salsa a nivel profesional, como bailarines. Sus voces son acaso las mayores autoridades en el tema, sus construcciones simbólicas (junto a las de Umberto Valverde) las más caras a la investigación, por lo que tienen de protagonistas directos no-ficcionales.

La perspectiva que propongo para la interpretación de este corpus, parte del análisis del discurso, pero pretende la amplitud de los Estudios de la Cultura. Son los procesos identitarios, los que configuran el centro de interés (incluso los procesos identitarios de quien se erige como enunciador). La apuesta es entonces de diversidad en el sentido de buscar amplitud en las voces que hacen parte del corpus. Por supuesto, una diversidad que está limitada por la estructura del ensayo, por el tiempo de investigación y elaboración, por el proceso de selección de los enunciados tanto externamente como internamente (lo que se interpreta y lo que no). Sabemos que el mito de la Cali salsera nunca podrá ser la suma de testimonios y textos referenciados en un centenar de páginas. El mito sigue contándose y forjándose en testimonios de toda índole: el baile caleño se perfecciona a cada instante, surgen nuevas leyendas orales y escritas con cada concurso, con cada bailarín que se profesionaliza, con la imparable rumba caleña, cada vez más vital y más compleja. El mito sigue contándose en incansables textos escritos, que dan testimonio de una historia que crece

Habana a mediados del siglo XX y los relatos de canciones de los *newyorricans*, habitantes de Nueva York que le cantaban a su pasado en Puerto Rico.

constantemente. Oralidad y literacidad se alimentan mutuamente de una forma menos conflictiva de lo que pareciera en un principio.

Descartamos, en ese sentido, la división tajante entre oralidad y escritura. Los eventos relacionados con la época estudiada tienen su mayor riqueza en la diversidad de miradas posibles, ya sean *literacidades*, oralidades (u otros lenguajes). Se rechazan, por tanto, las miradas esencialistas, o las que consideran la relación entre “oralidad y escritura”, como parte de un *continuum*, que ubica en un extremo a la oralidad y en otro a la “escritura”. Víctor Vich y Virginia Zavala actualizan los estudios sobre oralidad y evidencian el “eurocentrismo”, “logocentrismo” y “fonocentrismo” que caracteriza en gran medida los estudios anteriores a los Nuevos Estudios de Literacidad (NEL):

Los NEL argumentan que la división tajante entre la oralidad y la literacidad es ideológica en el sentido de que en esa distinción la literacidad equivale a la literacidad escolar o académica y no a “la literacidad” en abstracto o en general [...] los NEL no estudian la oralidad por un lado y la literacidad por el otro sino que prefieren estudiar la literacidad en prácticas letradas contextualizadas y tomar en cuenta cómo se actualiza lo oral y lo escrito dentro de esas prácticas.⁵

Los autores referencian dentro de los intelectuales que interpretaron la relación entre oralidad y escritura desde una idea de un *continuum* de tecnología (Walter Ong, por ejemplo) en el que “en un extremo se sitúa el discurso oral informal (como las conversaciones) y en el otro el discurso escrito formal (como la escritura académica). Entre ambos se hallarían otros tipos de usos, como el discurso oral formal (las

⁵ “En lugar de *escritura* o *alfabetización*, [...] utilizamos el término *literacidad* para referirnos a prácticas situadas de lectura y escritura. Mientras el término *escritura* tiene la desventaja de excluir los procesos de lectura, el término *alfabetización* tampoco resulta útil porque denota el aspecto mecánico de codificación y descodificación de símbolos gráficos en un ámbito de institución formal.”, Víctor Vich y Virginia Zavala, *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Ed. Norma, 2004, pie de página 1., p. 21.

exposiciones)”.⁶ La idea de escritura como tecnología trae consigo una idea de “mentes diferenciadas” que rechazamos, en tanto supondría, para el caso de esta investigación, una mirada superior (o al menos más racional) de las referencias escritas del corpus por sobre las que provienen de relatos orales.

Por el contrario, es evidente como la escritura se recrea en la oralidad y viceversa. Cuando hablamos de un mito complejo (como el de la idea de una ciudad que formó gran parte de su identidad en la recepción y práctica de una música), es evidente que diversos relatos se entremezclan en la formación de la memoria colectiva. Los relatos son tan diversos en número y forma que incluso muchos son de un carácter no lingüístico (el relato que proviene de un baile, insistimos). Una línea ascendente, o descendente, de tecnología sería una figuración muy limitada de esta mezcla, así como es muy limitado hablar de una memoria que se relaciona en forma lineal con el pasado. Para Lienhard, por ejemplo, la memoria no podría identificarse claramente con un tiempo y un espacio determinados (en una línea continua); ni mucho menos, sería una simple *mirada hacia atrás*. La memoria es, por el contrario, una práctica que siempre es *performativa*, y la oralidad una de sus (múltiples) posibilidades de actualización. La memoria constituiría un “reservorio de contenidos latentes” que “se actualizan” en cada *Performance*.⁷ Acaso un producto de la *literacidad* (una novela, una crónica, etc.) tienen el mismo efecto al momento de leerse o al recordarse.⁸ No se concibe la memoria, sin

⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁷ Martín Lienhard, *La voz y la huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.

⁸ Alguna vez Pipe, personaje líder del Barón Rojo (barra brava del equipo de fútbol América de Cali), me contó como, estando parado en el Parque Panamericano (frente al estadio), después de un partido de fútbol, recordó un momento de la novela “*¡Que viva la música!*” cuando la heroína empezó a bailar en el mismo lugar (“¡me pareció verla!”, dijo). Para él era el momento más clave del arribo de la burguesa María del Carmen al mundo salsero. Además, me contó que, en el mismo instante de su epifanía, le “contó” el “recuerdo” a sus compañeros de la barra. La *Performane* oral provino, en este caso, de un recuerdo “literario”.

sus “marcos sociales”,⁹ sin la interacción humana que propicia el relato. La memoria es también, entonces, el acumulado social de la existencia. La *Performance*, su actualización.

Me parece que en Cali los momentos en que mejor se actualiza la memoria de los relatos salseros no es siquiera una *performance* oral (o escrita). Es cuando el relato proviene del lenguaje corporal de los bailadores y bailarines. Si bien las lecturas de los diversos testimonios lingüísticos que referenciamos son de mucha importancia, estos constituyen en realidad capítulos o lecturas de un texto más grande que es la ciudad de Cali y un mito que explicaría uno de sus procesos de identidad (o de representación) más importantes. No únicamente leemos la ciudad como un mapa racional, como los espacios físicos y sus representaciones cartográficas. Es la ciudad como un entramado de espacios que son significativos para quienes “practican”, o practicaron, los rituales salseros. Es “su” ciudad la que queremos interpretar.

Sus relatos se construyen desde la intimidad de una casa, o desde espacios que hacen parte de las formas de vivir en comunidad. Los espacios, los relatos y las prácticas forman un entramado simbólico que se actualiza constantemente y que se lee de acuerdo a los gustos y las valoraciones (éticas, estéticas, emocionales) de quien se erige como enunciador. Así, por ejemplo, las prácticas que parten de la salsa propiamente dicha, de su sonoridad, difieren mucho de factores como la edad (y las prácticas propias de cada generación) o el género (y la idea de “lo permitido y lo prohibido”). La ciudad como texto es habitada, sin embargo (desde la memoria), por todas las sonoridades y todas las prácticas que hacen o podrían ser parte de un relato

⁹ La idea de “los marcos sociales de la memoria” es tomada de Maurice Halbwachs, *Los marcos de la memoria*, Madrid, Anthropos, 2004. Los alcances y el alcance de esta categoría hacen parte de los apartes posteriores.

salsero (o de relatos relacionados con otras sonoridades que no nos interesa referenciar ahora). El acumulado de estos relatos, en su interacción social, en su dinamismo (casi inasible), constituye el todo que llamamos memoria.

Así, como enunciador, evito por completo tomar distancia de un objeto de estudio que me involucra como parte de la memoria social de mi ciudad. Las dimensiones (ética, estética y emocional) del autor, en relación con la manera de “vivir” el tema de estudio, están en primer plano de inicio a fin (o al menos esa es la intención previa). La antigua manera positivista, decimonónica, de emprender análisis y generar conclusiones no hace parte de las intenciones de esta propuesta. Por el contrario, cada generación que aparece hace alusiones directas a mis propios vecinos, a familiares, al mundo social en el que me formé; cada espacio, al menos en una mirada general, está relacionado con mi propia concepción de la ciudad, con mis propios mapas; la música de Celia Cruz, de la Vieja Guardia, de la Salsa Brava y la Romántica hacen parte del cancionero que heredé desde mi infancia; María del Carmen Huerta, de las heroínas de mis lecturas; las bailadoras y bailadores no son sólo los que aquí enunciamos (las “leyendas”), también son mis vecinos, mis compañeros de colegio y universidad, mis familiares y sus rumbas. “Mi” tema de estudio es “la memoria de un mito que ‘heredé’”.

Bajo esta perspectiva, podemos iniciar con una lectura de la ciudad en su memoria, y en su mapa, más generalizado. Tanto en la tradición oral local, como en la historia escrita reciente se tiene (tengo) la idea (muy aceptada) de que la época de transición de la década del 60 al 70 y, por extensión, la década del 70, configuraría una especie de “edad dorada” para la salsa. En 1967 los caleños recibieron la noticia de que en 1971 Cali sería la sede de los VI Juegos Panamericanos. Esta ciudad, que “siempre se ha llamado a sí misma la capital deportiva de Colombia”, se llenó de un enorme

regocijo. Gracias a esta adjudicación, y obteniendo recursos del gobierno nacional, los caleños se encontraron, a partir de ese momento, en un proceso de modernización que incluyó obras de acueducto y alcantarillado, la renovación de los edificios de gobierno, la construcción de un nuevo aeropuerto y de “algunas vías del Plan Vial Nacional que eran esenciales para desembotellar el tráfico de la ciudad”.¹⁰ En 1970 se entregó además la nueva carretera que nos comunicaba con el puerto de Buenaventura. Con todo esto, Cali se conectó con el mundo y, sobre todo, con las rutas interoceánicas, de las cuales la ruta a Nueva York es la más importante para la presente investigación.¹¹ Empezaban así los años de una fundación mítica de la ciudad. No es casual, entonces, que surgieran por esta época, y a manera de un “rumor”, los nombres de “La sucursal del cielo”, además del de “Capital deportiva del país” y el de “Cali: Capital mundial de la salsa”.

La tradición ha fluido desde la diversidad de voces. Aún cuando la oralidad podría ser la principal fuente, cabe afirmar que los lectores de Caicedo, de Valverde, de documentos históricos, o bailadores que poco se interesan por las interpretaciones (o por la historia), recibiríamos de igual manera las memorias de la ciudad salsera. Esta época fue, sin duda y en todo caso, un tiempo idílico en el imaginario caleño y coincidió con el surgimiento de una nueva música que, a pesar de provenir del Barrio Latino de Nueva York, llegó para ser adoptada como propia: la salsa, ese ritmo descendiente de la música afrocubana, pero reinterpretado por latinoamericanos de muchos países, que le iban aumentando paulatinamente un sabor local, a un fenómeno transnacional. Cali tenía ya, para ese entonces, una larga tradición de melómanos y bailadores, de “rumberos de la

¹⁰ Eder de Zambrano, Doris, “Cap. XII Los últimos 25 años”, en L. Webber, Irving y Ocampo Zamorano, Alfredo Comps., *Valores, desarrollo e historia. Popayán, Medellín, Cali y el Valle del Cauca*, Bogotá, División de Ciencias Económicas y Sociales/Universidad del Valle/Tercer mundo, 1975, P. 344.

¹¹ De Nueva York llegarían las colecciones de música, los salseros viajarían con frecuencia entre las dos ciudades, el puerto se convertiría en un lugar clave para el intercambio comercial y simbólico de productos salseros, etc.

Vieja Guardia” que habían escuchado y amado a Daniel Santos, a Celia Cruz, al mambo de Pérez Prado, entre otros; representantes destacados de la llamada música antillana, que hasta ese entonces había sido mayoritariamente cubana.

Una serie de coincidencias habían unido a Cali, y a la región del Valle del río Cauca, con La Habana y el pueblo Cubano: la presencia importante del pueblo afrodescendiente, la siembra de Caña de Azúcar en plantaciones esclavistas (haciendas en el caso local), un clima tropical que invitaba a la fiesta al caer la tarde, acariciada por la brisa del mar; la sensualidad de cuerpos ligeros de ropa en las calles y en los “charcos” de los ríos, por esta misma razón, y porque la ciudad está atravesada por 7 ríos (o lo que queda de ellos). Ahora emergía, con la modernización, una ciudad a la que los relatos del Barrio Latino de Nueva York correspondían con sus problemáticas; la llamada música antillana incorporaba un ritmo más acelerado y, junto con esto, aparecía el cobre que representaba a la urbe: el trombón de la tradición de Mon Rivera que era tocado por Willie Colón. Los puertorriqueños tomaban la batuta de una música “cubana” que quedaba atascada en el bloqueo económico; le incorporaban su propio folclore, mezclándolo con el Jazz y con los aportes de otros ritmos latinoamericanos. Resultaba, como en la gastronomía, una mezcla creativa de ingredientes que daban origen a la esencia del sabor, a la salsa.

Cali se convirtió rápidamente en uno de los receptores más activos de esta nueva música. Más que eso, se empezó a formar el mito de la Cali salsera, que pervive hasta hoy día; un mito que sustentan, más que nada, los bailadores que llegaron a desarrollar varios estilos propios de la región; que sustentan los espectadores que han asistido durante décadas a los constantes conciertos salseros y una producción musical que ya cumplió su mayoría de edad. De ese mito, de algunos de sus personajes más destacados,

de los mapas que se generaron en la ciudad y, más particularmente, de los discursos que sustentan y aprovechan esa concepción, se trata el presente texto. No pretendo lograr una totalidad, en el sentido de la extensión que significa este fenómeno en la ciudad. Muchos eventos, personajes, discursos, se quedarán por fuera. Se trata, por el contrario, de reinterpretar de forma sistemática los relatos que nos son más caros a los caleños en este tema y detenerme en algunos de los personajes que hacen parte del mito como narradores y como protagonistas indiscutibles.

En ese sentido, el presente trabajo hace eco del concepto de *espesor literario*,¹² enunciado por Ángel Rama para deconstruir la clasificación literaria por géneros aristotélicos que se ha adoptado en Latinoamérica sin contextualización. Intento aplicar ese concepto a las distintas narrativas que se han ocupado de la temática de la salsa en Cali. En tanto *Literacias* factibles de *actualizar*, a mi parecer, tienen tanta importancia, y validez (en un sentido histórico), los textos “literarios” de Valverde y Caicedo; las letras (y la música) de las orquestas locales y los testimonios orales (y corporales) de quienes conservan la memoria viva del fenómeno salsero en Cali. No intentaré llegar a una totalidad de textos (a un “espesor” completo, reitero). Sólo selecciono los que considero más representativos. De ellos tomo, a su vez, las historias, o anécdotas, que más me interesan, en tanto cartografías en las que se evidencian problemáticas sociales de identidad, en torno al fenómeno salsero. A estas problemáticas y/o cruces los llamaremos *encrucijadas*, dado que representan encuentros de distintos caminos.

La totalidad de la investigación está compuesta por tres apartes: El primero tiene un énfasis en la descripción de los mapas de la salsa. Establezco el lugar de enunciación

¹² Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982, *Literatura y clase social*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.

desde el barrio que me heredó los relatos, para hablar del mapa salsero, que pasaría por Nueva York, las Antillas y el Pacífico, hasta llegar a la *ciudad* de Cali. Luego está el mapa propiamente local de las prácticas salseras. En ese sentido se vuelve importante el legado de las investigaciones de Alejandro Ulloa. Su pregunta central gira en torno a los porqués de la Salsa en Cali. Sus interpretaciones pasan principalmente por la geografía y por explicaciones sociológicas y antropológicas. Enuncia y argumenta en torno al parecido de la región del Valle del Cauca con Cuba y de Cali con La Habana, del parecido geográfico y sociológico.

Sin ser costa, la región está al borde del océano pacífico (con la cordillera de por medio), su demografía tiene la riqueza cultural de un pueblo afrodescendiente dedicado en gran medida, históricamente, al cultivo de la caña de azúcar y el tabaco. Este pueblo y el resto de un proletariado urbano, empleado desde mediados de siglo en la incipiente industria (y comercio) de la ciudad, sería el receptor más importante de la salsa. Desde el centro de la ciudad, se establecerían los salseros en su parroquia, apartados, por unas pocas calles, de la “ciudad letrada” y sus prácticas culturales. La cultura letrada se habría afincado hacia el occidente (hacia el mar), mientras la herencia de la *Cultura Popular* tomaría el oriente como su camino principal. Intento conservar la idea de un mapa, construido desde las prácticas culturales, apartado de los mapas racionales de las culturas letradas. En ese sentido, la categoría de *Cultura* (o *Tradición*) *popular* se convierte en la más problematizada y rica del primer capítulo.

El segundo capítulo tiene como objetivo establecer una tipología de los héroes, y sobre todo las heroínas, de las dos etapas más importantes del mundo salsero caleño. Esta parte está compuesta, entonces, por dos secciones: la primera tiene como base la interpretación de la obra: *Celia Cruz: reina rumba*, de Umberto Valverde. En ella

aparecen como protagonistas los vecinos del Vallano, el centro de la ciudad que abanderó las prácticas de la rumba salsera desde mucho antes del boom de los años 70. Las heroínas, en orden de importancia, están representadas en primer lugar por la propia Celia Cruz, en segundo por las prostitutas que acompañaban la rumba de los años 50 (e incluso los 40 y antes) y por las mujeres que habrían practicado la rumba a pesar del discurso de prohibición de sus padres. Además de ellas, se hace referencia a la historia de los hermanos Fajardo, quienes habían entrado furtivamente a un concierto de Celia Cruz en uno de los clubes de la burguesía caleña. Con esta última anécdota acuñamos la categoría de *encrucijada*, para describir e interpretar los eventos en los que un actor del mundo salsero entra en conflicto con un espacio “prohibido” o simplemente con la división de sus andares (“caminos”) en dos posibilidades.

Es así como, en la segunda parte del segundo capítulo, aparece la referencia a un personaje de ficción que nos permite problematizar lo que significan las prácticas salseras como cuestionamiento al discurso y a las prácticas de la burguesía local, ahora sí en los finales de los 60 y la década del 70 propiamente dichos. Los personajes de Andrés Caicedo son, por lo general, cuestionadores de los discursos de la burguesía local. Son una suerte de forajidos que exploran los márgenes de los espacios “prohibidos” para los jóvenes. Intento exponer cómo la obra narrativa de Caicedo constituye un proyecto sistemático por mostrarnos cómo esos personajes generan un conflicto directo con las prácticas y los discursos de su propio grupo social. El cuestionamiento empieza tempranamente, con los primeros cuentos de la selección que sus amigos y editores llamaron *Calicalabozo*¹³ y termina con el relato del personaje que

¹³ La selección *Calicalabozo* es una edición póstuma de la obra de Caicedo, como gran parte de su obra a diferencia de *¡Que viva la música!*, y algunos artículos de cine, que fueron publicados en varias periódicos y en su proyecto *Ojo al cine* (revista que fue parte de su legado y que se publicó luego en

lleva esta intención hasta las últimas consecuencias: la “rumbera” María del Carmen Huerta, protagonista de la novela *¡Que viva la música!* Este aparte es, por lo tanto, una descripción del mapa y de las prácticas de este proceso en los personajes, a través de los diversos lenguajes que podemos leer en estas obras narrativas (y en otras que referenciamos brevemente).

Para finalizar, como tercer capítulo está la sección que me parece la más importante: la que intenta propiciar un protagonismo a los propios bailadores (bailarines en realidad, aunque ellos no usen este título para autodenominarse en el relato) que accedieron a contar sus “historias de vida”. Son en realidad muy pocas, provienen de un encuentro afortunado con la mesa directiva de La Asociación de *Bailarines* de Vieja Guardia. Sin embargo, considero sus discursos como la posibilidad de cumplir con los objetivos centrales del proyecto inicial: revelan de forma profunda el surgimiento de la ciudad salsera, a partir de una manera única y revolucionaria de apropiarse de los espacios de la ciudad (para el momento histórico que vivieron). En mi interpretación propongo sus hazañas como propias de una naturaleza heroica.

Ahora bien, ese heroísmo es justamente la parte de la interpretación que propicia una problematización de lo que significa ser el personaje protagónico de las historias de una “cultura popular”. Las categorías que proponen Néstor García Canclini y Carlos Monsiváis, desde nociones propias de las artes dramáticas o literarias, son las que propician la discusión. Los héroes y las heroínas (contrario a lo que podría pensarse, al plantear las identidades de la salsa caleña en términos mitológicos o en términos de cultura popular que se opone a una cultura hegemónica) no tienen una caracterización épica. Son héroes y heroínas melodramáticas, que tienen como mayor conflicto una

formato de libro). Hasta los últimos años continúan saliendo a la luz pública sus manuscritos gracias a la labor de su familia y de sus amigos.

negociación simbólica que busca un “reconocimiento” de su medio social más cercano (la familia, los vecinos, los amigos) o que “recurre a múltiples formas de sociabilidad primordial” para lograr ese “reconocimiento”. Es decir que el enfrentamiento no se da a la manera de los héroes clásicos, como si un “pueblo” se dirigiese compacto al enfrentamiento contra otro pueblo, o contra un tirano reconocido. El enfrentamiento se puede rastrear en las negociaciones, sólo algunas veces violentas, de los héroes con su medio más cercano. Es capital para esta reflexión el testimonio de María, la primera campeona mundial de salsa de 1974. A su testimonio, por el valor que tiene en tanto “historia de vida” es al que le damos el lugar central en este último capítulo.

Hay, además, algunos subtemas que no dejan de tener gran importancia a su vez: el primero es la ampliación de los mapas descritos en los anteriores capítulos. Estos bailarines hacen parte de la expansión de los lugares salseros, más allá del Vallano y hacia el oriente. Retomamos a los “matancereanos” desde el relato de Guaracho, el bailarín más veterano del grupo, para acercarnos a estos barrios desde los tiempos de su infancia en los años 40 y 50. A su vez, hacemos una lectura más cercana de los mapas femeninos, desde el relato de María, quien hace evidente la limitación propia del género y la diferencia con los bailadores.

Finalmente citamos en las conclusiones a Leudo, otro bailarín del grupo (que cumple con otros roles, como el de director artístico del grupo) quien propone una mirada crítica, y retrospectiva, sobre el impacto social de las prácticas salseras en la ciudad. Como director de una escuela de salsa, y activo gestor cultural, sustenta de una forma contundente las posibilidades de cambio social que propician las escuelas de salsa en Cali. Ante las posibilidades y las realidades de lo que él llama “vandalismo” (la proliferación de bandas o pandillas juveniles), las escuelas y academias de salsa, que

son más de un centenar, están generando en la actualidad, según él, posibilidades y oportunidades distintas para jóvenes con muy pocas posibilidades socio-culturales y educativas distintas.

Por otro lado, y como parte del trabajo con estos testimonios orales, no estuve exento de la crisis que me había causado salir de mi ciudad y radicarme en el exterior, para hacer estudios de posgrado. De la crisis con la disciplina en la que me formé (los estudios de letras), en una escuela básicamente estructuralista, y la manipulación académica de la información que esto conlleva. Se me generaron ciertos temores a falsear la información que ellos me daban. Sé que el proceso de selección que debo hacer para emprender el análisis académico es, aunque no lo quiera, un proceso de manipulación de lo que ellos construyeron en esas conversaciones, con gran maestría. Fue importante, en ese sentido, la lectura de los textos de Víctor Vich y Virginia Zavala, que cito en varios apartes, y que me permitieron direccionar la información de la mejor manera que me fue posible. Creo que justamente se trata de entender que el verdadero y más profundo testimonio de la historia de la salsa en Cali no puede textualizarse (al menos no de forma escrita); ese testimonio es corporal y hay que vivirlo en las discotecas, presenciando lo que hacen las escuelas caleñas de salsa actuales, en fin, viviendo la rumba y apreciando la maestría de los mejores herederos del baile. Sin embargo, hay que contar la historia, textualizarla e interpretarla.

Consigno, entonces, fragmentos de un relato que en realidad es completo (y podríamos decir “redondo”, si parafraseamos a Cortázar en sus teorías sobre el cuento moderno). Aún cuando la intención primera consistía en lograr una entrevista estructurada, que me permitiera trabajar desde tópicos que para mí eran esenciales (“el bugalú caleño”, “los conciertos de Richie Ray & Bobby Cruz”), la verdad es que, más

que preguntas en un sentido estricto, las intervenciones que hice en las conversaciones fueron comentarios que guiaron un poco las temáticas de una *Performance* oral colectiva, con sus propios ritmos, con un orden interno en la estructura total, con apelaciones a la autoridad (casi siempre de Guaracho y Édgar, los más “veteranos”), etc.

Al momento de transcribir y redactar el texto, organicé los testimonios de todos por las temáticas que me parecieron más pertinentes. Pero fue evidente que emergían temas y discursos que desbordaban los intereses de esta investigación. En las conclusiones, y desde el relato de Leudo, pretendo extender puentes para la discusión de algunos de esos temas que me parecen de mucha importancia para enriquecer los debates en torno al fenómeno salsero en Cali y para próximas investigaciones. Esta parte del texto tiene además mucho del “discurso de género”. Era imperativo darle al relato de María (la indiscutible protagonista) una mirada que tuviera en cuenta los avatares femeninos de la negociación con un mundo público y, por lo tanto, muy masculino.

Las preguntas centrales de la investigación giran en torno a la formación de las identidades populares, propias del consumo y las prácticas culturales de *la ciudad*. Desde varias miradas se explora cómo a partir de la oralidad, y otras prácticas que se configuran en forma de “otros lenguajes”, se habría construido toda una tradición fundacional del mito de la “Cali salsera”, que se pretende analizar e interpretar acá, desde una apuesta por la diversidad de miradas posibles. Esta formación de identidades contiene en sus procesos internos los conflictos propios de quien quiere establecer prácticas e intereses distintos a los que imperan socialmente. Ese aspecto es de gran importancia si tenemos en cuenta que el mito no pudo formarse sin el conflicto que

significa el establecimiento de una “migración cultural”,¹⁴ establecida a través de las prácticas salseras (lo que seguramente no es un fenómeno único de Cali).

En ese sentido, se utilizan también diversas metodologías, y herramientas metodológicas propias de los estudios de la cultura, y su apertura a las disciplinas de las ciencias sociales. En primer lugar (y en primer plano, podríamos decir) se propone un análisis crítico del discurso que es transversal a toda la investigación. Se busca, durante todo el desarrollo del trabajo, analizar y desarrollar interpretaciones a diversos enunciados; análisis en los que, a su vez, se persiguen interpretaciones de orden socio-cultural (especialmente los conflictos generacionales propiciados por las prácticas juveniles) para evidenciar, desde los discursos, lo que de alguna manera está por fuera de los discursos. En términos de Paul Ricoeur es empezar el análisis semántico y dar un paso a lo no-semántico, o si se prefiere, de la lingüística a la translingüística.¹⁵

Es transversal, así mismo, y en el mismo sentido, el análisis proveniente de algunas herramientas lingüísticas básicas, como los “dialectos”, los “lenguajes”, etc. La lingüística, junto con la teoría literaria, permite enfocar los contenidos desde el contraste entre los discursos de “la cultura popular” y la que en principio llamamos “cultura hegemónica” (y luego desarticulamos para llamarla, de forma más precisa, “discursos patriarcales” y “discursos señoriales”). El análisis de esos discursos, al priorizar la mirada de la cultura popular, se hace desde las herramientas que propone Michel De Certeau. Los “andares”, las “prácticas”, constituyen construcciones discursivas que guían el orden del corpus, y su interpretación, estructuralmente y cronológicamente. Los

¹⁴ La categoría “migración cultural” es tomada de los trabajos de Carlos Monsiváis, será ampliada y explicada en el primer capítulo.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de discurso*, México, Siglo XXI, 1995.

andares y las prácticas son entonces los aspectos más importantes de los discursos de la “cultura popular” que analizamos.

Los discursos de los textos analizados (tanto orales como escritos), las prácticas de las que son testimonio estos textos, los mapas que se configuran y los héroes, heroínas (e incluso diosas, como Celia Cruz o Richie Ray & Bobby Cruz) constituyen entonces los elementos que, en suma, estructuran la memoria del surgimiento de una ciudad a la que se ha decidido llamar “capital mundial de la salsa”. Son de gran importancia, para este caso, los estudios e interpretaciones realizadas por Alejandro Ulloa, que permiten organizar cronológicamente el proceso de identidad que proviene de las prácticas salseras caleñas y que generaron, además, una tipología de los “dialectos” de baile caleños (o de la región) que se desprenden del lenguaje de la salsa. Con este aporte como marco, y como base, quiero proponer interpretaciones que se detienen en la profundidad del mundo simbólico. Ampliar aspectos que (para mí) tienen en sí mismos la posibilidad de encontrar nuevas interpretaciones, nuevos significados; involucrar aspectos afectivos, ver de cerca los protagonistas, los mapas y las prácticas que nos afectan en la idea de ciudad que heredamos desde varias tradiciones del conocimiento; abrir puntos de discusión que podrían dar pie a nuevas investigaciones, etc.

Capítulo 1

De la periferia al centro: Del lugar de enunciación al mapa salsero de Cali.

“Juanito Alimaña”, “Pedrito Navaja” y los vecinos de “Calle Luna, Calle Sol”

1.1. La salsa desde mi barrio

Se crece con un mito que poco a poco se va llenando de leyendas, de sonidos, de prácticas. Ese niño que fui está condenado, irremediablemente, a recibir una Historia informe del lugar que habita y sólo el tiempo podrá decidir si encuentra algunas respuestas, medianamente claras, a las preguntas turbulentas y específicas que se va creando. El libro de esa historia parece abierto ¡y enorme!, (como la geografía nacional que se aprendía en la escuela); pero el conocimiento necesario para interpretarlo va apareciendo imperceptiblemente, hasta que nos vamos sintiendo listos para empezar a contarlo.

En mi barrio se nos presentaba a “la Sultana del Valle”, desde un discurso oficial, como un ejemplo de civilidad: el deporte, por vía de los equipos de fútbol, y la música salsa, a través de “La feria de la caña”,¹⁶ aparecían cada diciembre como los eventos principales de un complejo despliegue de prácticas culturales. Cierta tradición oral nos hablaba de una especie de edad de oro: la década del 70 en el siglo XX. Mis vecinos, casi todos migrantes o hijos de migrantes,¹⁷ habían llegado a partir de esa

¹⁶ “Feria de la caña” es una de las denominaciones con las que se ha nombrado a “La Feria de Cali”, el festejo más importante de la ciudad. Históricamente, esta fiesta ha tenido una fuerte identidad salsera. Algunos de sus eventos más importantes son: el “festival de melómanos”, “el festival de orquestas”, “el Superconcierto de la feria”. Se realiza cada año entre el 25 y el 31 de diciembre.

¹⁷ Hablaremos de ellos en un aparte próximo.

época a una ciudad que era reconocida en el imaginario nacional (especialmente en la parte occidental) como la “sucursal del cielo”, una “tierra de oportunidades”.

Por supuesto el mito tiene mucho de cierto, la fiesta popular decembrina es una práctica de todos los “estratos”. Sin embargo, todo pueblo crea sus leyendas,¹⁸ partiendo de la realidad, y con el paso del tiempo llena esa memoria popular de ficciones que la explican. Después aparecerían los enunciados “autorizados” para darle el lugar definitivo a esa Historia y el populismo político lo impulsaría desde sus tribunas. Una compleja *doxa* se afincaría en la identidad de los caleños para lograr que “la Cali Salsera” fuera la imagen más aceptada que consumimos de nosotros mismos: una identidad que se afianza más al final de cada año, cuando la ciudad se convierte en el parque temático de moda del país, con la Feria de Cali. Ser caleño, desde hace bastante tiempo ya, es casi un sinónimo de “bailador de salsa experto”; un estereotipo indiscutido (y a veces incómodo).

Hablo entonces de Santiago de Cali y de la memoria popular que empezó a surgir en el momento en que el caos (causado por una nueva manifestación de violencia)¹⁹ le cedió el espacio a un panteón de héroes y, sobre todo, de heroínas. Hablo

¹⁸ Si al mito lo entendemos como el relato total, como el acumulado de relatos de la “salsa en Cali” que explican el surgimiento de “la capital de la salsa”, a las leyendas las entendemos como capítulos, o bien partes de una antología, que conforman el mito (los bugalús “caleños”, los conciertos de Richie Ray & Bobby Cruz); también se usa la acepción mediática de “un personaje importante, famoso” (como para referirnos a los bailarines: Guatusí, María, Guaracho, Amparo Arrebato). No usamos la acepción de historia moralizante de un personaje “monstruoso”, fantástico, de las tradiciones orales, como el ropavejero mexicano.

¹⁹ Después de la VIOLENCIA (supuestamente) “bipartidista” de los años 50, en la región del Valle del Río Cauca se entraba violentamente a la economía del monocultivo de caña de azúcar que desplazaba a cientos de campesinos dedicados a cultivos más pequeños como el tabaco o a economías de auto sustento, sobre todo pueblos afrodescendientes como Puerto Tejada. En todo el país se vivían tiempos de intensa lucha social: surgían de manera organizada los grupos guerrilleros (ELN en 1964 y Las FARC en 1965). La oligarquía respondía con la adopción del discurso del “enemigo interno”, propio de la Alianza Para el Progreso y de la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN). El hambre y la persecución política trajeron a miles de campesinos a la ciudad de Cali y a otras ciudades del país. Ver: Hernando Calvo Ospina, *Colombia, laboratorio de embrujos*. (Edición carente de datos bibliográficos).

de la transición del 60 al 70 y de una “tradición popular”²⁰ que tiene que ver con lo que se ha llamado “la caleñidad”, manifiesta en rasgos antropológicos como la personalidad descomplicada y abierta, o la disposición indiscutible para la rumba.²¹ En la ciudad se configurarían prácticas que han cambiado de nombre, pero remiten a una arraigada herencia cultural. Entonces es, finalmente, acerca de la supuesta “consagración” de esta ciudad como “capital mundial de la salsa”,²² y como “capital deportiva del país”, de lo que quiero hablar y de ese “momento de la historia”, tal y como nos llegaba a los niños en la calle, ya entrados los 90.

Los lectores se preguntarán qué tiene que ver la salsa con el deporte y entonces apelo a la oralidad²³ transmitida en el barrio, en ese barrio que se refería al fútbol como a un baile, porque ambos se relacionan con la memoria del cuerpo. “Se lo bailaron”, decíamos cuando un equipo goleaba a otro, o cuando un jugador habilidoso dejaba mal parado a su rival, las *performances* cotidianas del barrio. También apelo a la memoria de los VI Juegos Panamericanos y a la de los grandes conciertos de Salsa que llegaron a un momento importante en esa época. Y, finalmente, hablo de la memoria que guardan en sus libros los encargados de transmitir la tradición, y la memoria, por vía escrita.²⁴

²⁰ El sentido que le damos aquí a la categoría “popular” será explicado en las páginas siguientes.

²¹ Otros rasgos antropológicos serían: “un espíritu alegre y extrovertido, una espontaneidad en la comunicación y una propensión hacia el diálogo abierto y las relaciones interpersonales [...] ese modo de ser caleño, descomplicado y receptivo”. Alejandro Ulloa, *La salsa en Cali*, Bogotá, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, 1987.

²² Sobre la cuestión de “Cali, capital mundial de la salsa” hay abundante bibliografía que será citada en las páginas siguientes. En las obras de Adrés Caicedo, Umberto Valverde y Alejandro Ulloa está suficientemente ilustrada. Bástenos por ahora un argumento comercial de este último, que se autoriza en la voz del gran músico salsero Raffy Leavitt: “En Cali está el mercado salsero más fuerte de Latinoamérica”, *Ídem*.

²³ “...por oralidad no sólo haremos referencia a los fenómenos conocidos como “arte verbal” (mitos, tradiciones orales, cuentos populares, performance diversas) sino también al conjunto de conversaciones tanto formales como espontáneas de la vida diaria”, V. Vich y V. Zavala, en *Op. Cit*, pp. 9-10.

²⁴ Conocer la tradición oral y dancística (además de una historia crítica completa) de la Salsa en Cali, con rigor académico, es un bien cultural que le debemos en gran medida al investigador Alejandro Ulloa. Su obra sustenta en gran parte las ideas planteadas aquí. Me he permitido parafrasearlo en esta primera parte. Sus planteamientos serán expuestos con mayor profundidad en las páginas siguientes.

Pero el fútbol y el deporte tienen una mitología propia, de la que se ocupan otros. Yo me ocuparé de la salsa en Cali. Lo que interesa en este punto es que:

La oralidad no sólo es un texto; es un evento, *una Performance*, y al estudiarla siempre debemos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social [...] una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa [...] todos los discursos orales tienen significado no sólo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por la circunstancia en que se inscriben y por el público al que se dirigen.²⁵

La categoría de *Performance* se vuelve aún más importante cuando hablamos de un tema que involucra de una manera tan directa a las prácticas musicales y dancísticas; a los lenguajes corporales, a un cancionero construido en el imaginario colectivo. No consumimos “sólo un texto” cuando heredamos el consumo de una música que se convierte en un signo de identidad, una música que además se baila y se canta en las calles o en otros tantos lugares públicos desde que éramos muy niños. Se hereda una serie de prácticas culturales acompañadas de relatos que las explican por vía oral o escrita.

Mi barrio no existía a principios del siglo XX; sus terrenos eran zonas inhabitables que se inundaban con frecuencia. En el margen oriental (extremo) de la ciudad, con algunos barrios al borde del río Cauca (y otros al borde de lagunas), mi barrio, El Poblado (etapa I), hace parte de una de las principales zonas marginadas de la ciudad: El Distrito de Aguablanca. Como gran parte de la ciudad, “El Distrito” (como suele decirse despectivamente) no surgiría sino hasta después de la mitad de siglo, por los desplazamientos causados, principalmente, por la continua guerra del país. Muchos de estos barrios se han construido con la dinámica de la “invasión” y constituyen uno de los “cinturones de miseria” de la ciudad. Mi barrio no existía a principios de siglo,

²⁵ V. Vich, y V. Zavala, *Op. Cit*, p. 11.

insisto, pero nació como parte del movimiento de extensión de la Cali de clases populares, del crecimiento geográfico y demográfico hacia el oriente, que aún no cesa.

Lo que sí existía, desde épocas coloniales, era una villa al pie de la cordillera con terrenos muy adecuados y un clima bastante agradable. Se conservan algunos edificios que ya no son habitados por la oligarquía, se conservan las iglesias y los baluartes del poder como en cualquier plaza del nuevo mundo; el complejo arquitectónico de “la ciudad letrada”, en últimas. Todo está en el extremo opuesto a mi barrio, al occidente, hacia el mar, recibiendo, como primicia, la brisa vespertina que no llega al oriente (o “que llega cansada”, como se suele decir coloquialmente). Sus parroquias son La Merced, San Francisco y, por supuesto, La Catedral, que es de San Pedro.

Muy cerca de allí, sobre la carrera cuarta (sobre el mismo eje) y hacia el oriente, se yergue aún la Iglesia de San Nicolás. A su alrededor se fue formando la parroquia de las clases populares. El lugar prosperó y creció. Sus pobladores eran comerciantes, obreros, artesanos... El Vallano, como se nombraba al sector desde la colonia, pronto cobró interés para la clase alta, por estar sobre la ruta comercial hacia *Puerto Mallarino* y *Juanchito*, los puertos fluviales principales, a ambos lados del río Cauca.²⁶ Se cuenta que el lugar de encuentro de los dos sectores era la Plaza de Mercado del Calvario, casi equidistante, pero un poco hacia el sur.²⁷

²⁶ El año de 1910 marca el comienzo del proceso de modernización, cuando se funda el departamento del Valle del Cauca y Cali se convierte en ciudad capital. Comenzaba una década en la que aparecía, con gran vigor, una flota de barcos a vapor por el río Cauca; se construiría un tranvía que conectaba el puerto fluvial con la plaza de mercado del Calvario. Puerto Mallarino y Juanchito ya no son puertos fluviales, pero Juanchito es una población que se especializó en la rumba salsera. Decenas de discotecas (y moteles) se han construido en este sector como santuarios del ritual del baile caleño.

²⁷ Curiosamente, hasta la actualidad, la ciudad sigue creciendo en esos dos sentidos opuestos: hacia el oriente la ciudad marginal y hacia el occidente, al borde de la cordillera occidental, muchos de los

Además del intercambio comercial, el Calvario era el lugar de la negociación simbólica. Alrededor de San Nicolás, en el Barrio Obrero y en el Sucre, empezaron a aparecer los cafés, los prostíbulos y los bares; con ellos, los relatos, nunca publicados, de la cultura popular salsera. Sabemos que en los años 30 y 40 a Daniel Santos lo llamaban El Jefe, y sus más acérrimos seguidores adoptaron, como en México,²⁸ la estética del Pachuco: saco largo, reloj de cadena, cabello engominado. Su estética aterraba al poder hegemónico. Estos “viciosos” contradecían su “cultura física”. Los principales herederos del “discurso señorial” (de la Urbanidad, la Civilidad y la Educación Física), los letrados, no toleraban a estos bailarines de burdel.²⁹

La salsa como “Tradición popular”

Es justamente esta “tradición popular” la que heredaríamos en el barrio. Lo popular entendido desde una mirada articulada que busca entenderse y conciliar dos concepciones distintas: ni únicamente desde la mirada esencialista o folclorizante de la antropología clásica, ni identificándola de forma directa con la cultura de masas: la salsa tiene orígenes (o ancestros) folclóricos antillanos y es factible dársele el tratamiento

penthouses de la “ciudad exclusiva”. Este fenómeno, sin embargo, no es total ni exacto: en el suroccidente de la ciudad y en algunas partes del nororiente hay también “cinturones de miseria”.

²⁸ En el testimonio de Edgar, de La Asociación de Bailarines de La Vieja Guardia, que referenciamos en el capítulo final, aparece el cine mexicano como una fuente importante de identidad en esta época. El bailarín Resortes, con un estilo acrobático y cómico, en el baile del Mambo particularmente, es el ejemplo que cita Edgar. Sobre los humoristas mexicanos de estas épocas dice Carlos Monsiváis que: “los films de [...] Cantinflas, Germán Valdés Tintán [...] y Adalberto Martínez Resortes [se caracterizan por] la vehemencia que regocija al público, el ingenio descifrable por los coterráneos, y la gana de revuelta contra los policías, los abogados pomposos, las señoras de sociedad, las beatas, los solemnes”. C. Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 69. Ver también: <http://www.youtube.com/watch?v=dSq-4QVK7eM&feature=related>

²⁹ Las categorías “cultura física” y “discurso señorial” son tomados de Zandra Pedraza, “La Cultura somática de la modernidad”, en *Cultura, Política y modernidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998. La autora analiza estos conceptos en relación con la biopolítica propia de la formación de la nación y, en particular, con los discursos propios del aparato educativo hasta la década del 50.

correspondiente.³⁰ Hablamos, además, de un fenómeno mediático transnacional que no se explicaría sin la presencia de la reproducción electrónica de la música y de la “industria cultural” que lo comercializa y lo convierte en un fenómeno popular en el sentido de “masivo”. Sin embargo, dice García Canclini:

La definición comunicacional de lo popular abandona también el carácter ontológico que le asignó el folclor. Lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia. Con lo cual se produce una distorsión simétrica opuesta a la folclórica: lo popular le es dado al pueblo desde fuera.³¹

Entonces, bajo esta mirada, estaríamos ignorando el proceso que más nos interesa, el de la recepción y la resignificación del fenómeno salsero en Cali, que habla precisamente de un fenómeno que, si bien en sus inicios fue “dado desde afuera”, luego se convirtió en algo propio. En realidad no identificamos totalmente lo popular con ninguna de las dos miradas (ni mucho menos con una tercera enunciada por García Canclini, que es la del “populismo político”). Pero nos apropiamos de varios elementos de ambas. Canclini concluye que “se genera una noción dispersa” de “lo popular” que parece inasible, pero que se podría resolver con una mirada un poco más política y concluyente: “lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico”.³² En el caso de la salsa, apostaríamos por afirmar que sus prácticas son populares en el sentido de oponerse (no siempre de una forma franca, ni compacta) a la cultura hegemónica entendida como la “cultura física” y la “cultura letrada”. La cultura hegemónica, para las décadas que nos interesan, estaba representada principalmente por las reglas patriarcales sobrevivientes

³⁰ De hecho, la primera parte del libro citado de Alejandro Ulloa (*La salsa...*) lo hace abarcando la interpretación de procesos coloniales e, incluso del propio proceso de “folclorización” del siglo XIX.

³¹ Néstor García Canclini, “Popular, popularidad”, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990, p. 242.

³² Néstor García Canclini, “Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, en www.infoamerica.org.

a los embates de las “migraciones culturales” que, según Carlos Monsiváis, en América Latina:

Han sido a tal punto radicales que, en distintos períodos, inventan y legitiman (corroen y rectifican) apariencias urbanas, jerarquías y comportamientos familiares, estilos del consumo, escuelas del sentimiento y el sentimentalismo, idolatrías frenéticas. No sólo [...] las transformaciones de gran alcance civilizatorio, sino también [a] las relaciones entre la industria cultural y vida cotidiana, entre el universo de imágenes y productos comerciales y las ideas del mundo.³³

Como veremos en los próximos apartes, las apropiaciones, los consumos y las prácticas salseras modificaron en gran medida las apariencias urbanas, las sensibilidades, las jerarquías familiares, etc. Los mejores ejemplos cinematográficos para los “matancereanos” parecían ser los humoristas mexicanos (principalmente Tintán y Resortes, que eran grandes bailarines). Para los “agüeluleros”, el centro de atención de este trabajo, es evidente la influencia del melodrama (principalmente María, como veremos en el capítulo final).

Los salseros cuestionaban y transgredían fuertemente las reglas del jefe de familia, se apropiaban de espacios prohibidos, inventaban y modificaban idolatrías; su baile, con toda la sensualidad de los salseros (y principalmente las salseras) cuestionaban las reglas hegemónicas de la decencia, la moralidad cristiana, la civilidad; generaban, en suma, “desplazamientos de hábitos, costumbres y creencias” afincadas en una moral que, en el caso de Colombia, estaba además enmarcada en la herencia de la supuesta violencia bipartidista de los años 50 y había heredado un enorme temor por

³³ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000., p. 155.

las prácticas culturales públicas. La dictadura pactada por las oligarquías de los partidos tradicionales (el Frente Nacional) había reprimido, por muchos años, cualquier práctica que tuviera visos progresistas.

En cuanto al “universo de imágenes” y productos comerciales, la oposición que suponen los de “la cultura popular” frente a los que propone “la cultura hegemónica”, era evidente que la música practicada por los caleños (además del cine, el feminismo y los movimientos sociales) generaban un universo simbólico nuevo, como en el resto de Latinoamérica. Los viejos símbolos, eran desplazados por personajes del barrio, por héroes y heroínas del melodrama mexicano, por los cantantes de músicas populares. Para los jóvenes de estas épocas las viejas instituciones, como la iglesia o el partido político tradicional (la cultura hegemónica), y su imaginería, le cedían paso a prácticas aun no institucionalizadas (y a las imágenes que estas traían). Como apunta Monsiváis: “no es lo mismo decir lo que se viene a la mente en un pleito conyugal que utilizar frases textuales de los melodramas o su equivalente (<<¡Si cruzas por esa puerta te vas para siempre aunque te lleves mi corazón!>>”.³⁴ En la moralidad de *la hora del Angelus*, esta frase sería inconcebible.

En el plano local, frente a los símbolos de la cultura hegemónica,³⁵ caleña o vallecaucana (que hacen parte de las identidades oligárquicas o burguesas, que proponen una “identificación” con la historia nacional y que se transmiten por vía de las instituciones del poder, de la institución educativa principalmente y de la “moral inculcada en casa”), la cultura salsera se erige en tanto “cultura popular”, en el sentido ontológico del mito que se transmite por las vías tradicionales: la oralidad, el baile, los

³⁴ C. Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 163.

³⁵ los próceres vallecaucanos como Joaquín de Caicedo y Cuero (su estatua en la plaza principal de la ciudad, por ejemplo) o los múltiples monumentos y referencias erigidas en honor a Jorge Isaacs, como el gran orgullo de “la cultura vallecaucana”

rituales comunitarios. Es decir, la “noción creada por la antropología clásica”. A su vez es consecuente con la “definición comunicacional”, cuando hablamos de una “cultura de masas” consumida y resignificada desde los medios de comunicación y de la reproducción electrónica de la música. La identidad nacional de la cultura letrada deja de importar para dar paso a una identidad local (y latinoamericana a su vez); una identidad que además se aleja de la macro-historia oficial y se acerca al presente y a la historia reciente. Más que “dispersa”, la noción de popular, en el sentido que le queremos dar, es ambivalente o binaria y contiene un sentido relacional que se construye frente a la cultura hegemónica.

Las dos acepciones de popular (la tradicional: oralidad, baile, fiesta, costumbres y la comunicacional: migración cultural a través de la apropiación de medios masivos, con sus lenguajes, sus formas y sus estéticas), constituirían entonces el entramado de la migración de la cultura popular salsera en la ciudad. Se trata principalmente de quienes asumían la identidad “popular” salsera (sin tomar posiciones apocalípticas al respecto) y los que se aferraban a los viejos valores burgueses, hegemónicos, institucionalizados: las posiciones reaccionarias o, al menos, apartadas del proceso cultural. Pero ¿de qué manera se podría evidenciar esa oposición, si no parece ser una franca y clara oposición, si no hablamos de un proceso profundamente revolucionario?

De nuevo encontramos un posible camino, un desarrollo más profundo y preciso de esta idea, en la dramaturgia; Al igual que García Canclini, Carlos Monsiváis le apuesta a los géneros teatrales y cinematográficos adoptados, consumidos y resignificados en Latinoamérica, como los encargados de modificar y cuestionar, en gran medida, las reglas conservadoras establecidas hasta inicios del siglo XX. Entre esos géneros, el melodrama tiene un papel principal para los dos teóricos. Enmarcado

dentro de las prácticas del cine, como una de las “migraciones [culturales] tramitadas por la tecnología”, el melodrama es uno de los géneros que:

Va del entretenimiento del hogar o del teatro al espectáculo filmico, es decir, lo que va de lo privado o muy minoritario a lo público tal y como se produce en la oscuridad. El entretenimiento privado, si tal nombre hemos de darle al muy público *seno de la familia*, incluye veladas lírico-musicales, lecciones de abnegación maternal, ruedas de chismes y hostigamientos que son redes de castigo para quienes se desvían de la norma. En el teatro tradicional, se le concede al melodrama el reanimar con frases sonoras la intimidad hogareña, y en el teatro frívolo las canciones, los bailes y los chistes le dan su oportunidad a lo <<licencioso>>. Pero la llegada del cine todo lo trastoca.³⁶

Hasta aquí es la dramaturgia en general, y el consumo del cine como práctica cultural lo que genera escándalo y compite con “la hora del Angelus”. Se sale de las prácticas privadas, o propias del seno del hogar para vivir una práctica pública que, además, se hace en la oscuridad de una sala de cine. Suficiente escándalo para la llamada, en ese entonces, “alta cultura”, que veía en la masificación un instrumento del apocalipsis: “(<<Y en aquellos días llegarán las masas y nadie querrá oír a Beethoven ni leer a Shakespeare>>”, agrega Monsiváis. Pero la llegada del cine hablado y la formación de la industria cinematográfica latinoamericana le dan un nuevo giro a esta práctica: “Los productos de Hollywood, quimera a bajo precio, se vuelven modelos de comportamiento ideal”, pero “los pobres no le confían a Hollywood su imagen y su sentimentalismo. Para eso están el cine mexicano, y en menor medida, el argentino y el brasileño: así hablan, así se expresan, se mueven, se comportan nuestros semejantes”.³⁷

³⁶ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 159.

³⁷ *Ibidem*, pp. 161-162.

En el último capítulo, principalmente, los relatos que referenciamos nos dan indicios de la influencia del cine mexicano, de las películas “populares” en las “migraciones culturales” que vivieron las generaciones salseras caleñas. Édgar, uno de los bailarines que dan su testimonio, habló directamente del comediante Resortes y su influencia en el baile caleño; uno de los bailarines legendarios que aparecen en estos relatos toma el nombre de Carlos Tintán (seguramente tomándolo del comediante mexicano del mismo nombre); a su vez, y aún más dicente, es evidente que el testimonio de María tiene una estructura y un conflicto que se corresponde perfectamente con la del melodrama: la imposibilidad de la heroína para realizar sus sueños, por la prohibición de su padre y de las reglas sociales establecidas, que al fin logra triunfar y ser reconocida por su padre.

El padre, en el caso de María, representa de forma indirecta los discursos articulados por el poder hegemónico, patriarcal, las reglas sociales aceptadas por las generaciones anteriores. Aunque los salseros, como grupo social, se enfrentan a un orden establecido, no podemos leerlos como héroes épicos (aun cuando construyen una mitología, de la que son testigos y protagonistas, y que heredan a las generaciones siguientes). No hablamos de un pueblo que se opone heroicamente al tirano. La oposición se construye en los espacios de los héroes cotidianos, en sus dramas familiares, o de la comunidad más cercana: los vecinos, el barrio. El bailarín salsero, como veremos en el segundo y tercer capítulo, es ante todo un personaje importante por su pelea melodramática con su familia o con las reglas sociales de su comunidad,³⁸ que son sólo un eco de la cultura hegemónica. La oposición discursiva se da incluso dentro

³⁸ Principalmente el relato que construye María frente a lo que su padre pensaba sobre la práctica del baile: “es cosa de vagabundas”, etc.

de familias y comunidades de sustrato burgués, como se lee en la literatura de Andrés Caicedo y en algunos casos que expone Leudo en su testimonio del tercer capítulo.

El mito de la salsa en Cali se habría construido, entonces, a partir de una disputa simbólica en la que habrían participado distintos actores, con distintos discursos. Cada cual construiría un universo simbólico de acuerdo a sus conveniencias sociales, a sus búsquedas ideológicas y económicas, a sus valoraciones de los eventos y prácticas. Es decir que los símbolos (personajes, eventos, prácticas) serían interpretados y reinterpretados con significados que provendrían, necesariamente, de cada uno de los enunciadore. Para poner un ejemplo, hablamos del Pachuco, practicante salsero “vanguardista” de las primeras décadas del siglo XX. Hoy en día su estética parece inofensiva, la memoria nos muestra a un personaje de época que asume una práctica cultural que le fue propia y de la cual sólo tenemos un borroso recuerdo (si es que lo tenemos). Pero Alejandro Ulloa nos muestra hasta que punto la cultura hegemónica de la época, la burguesía, lo rechazaba y lo “tachaba” de “marihuanero”, de “vagabundo de burdel”.

Después de los muchos avatares de la memoria, algunos descendientes de esa burguesía han aumentado, “significativamente”, su capital, gracias a la industria cultural que la salsa (descendiente del mambo de los pachucos) ha generado. Los símbolos de la Capital Mundial de La Salsa son manipulados (o ignorados) una y otra vez por los discursos que se refieren a ella. El cancionero de la mejor salsa es también, en muchas ocasiones, opacado por el consumo de la salsa romántica o de productos de baja calidad musical. La manipulación comercial del mercado (la usurpación simbólica) se mueve de acuerdo, nuevamente, a las conveniencias de quienes se benefician económicamente de ella. ¿Hasta que punto, en muchas ocasiones, la idea de “lo

popular”, desde el punto de vista mediático, comunicativo, no vendría a ser “modelado” por lo que se decide convertir en lo más comercial? Prefiero dejar este asunto, por lo pronto, abierto a la discusión. O “pasarme al otro lado del discurso”.

Lo popular en la salsa tendría una connotación más: la salsa misma, entendida como “una manera de hacer música”,³⁹ se opondría, según Ángel Quintero, a la manera de hacer música propia del proyecto occidental de la razón, una forma definitiva de insurgencia simbólica frente al poder eurocentrista.⁴⁰ La Gran Música de occidente (la que llegaría a su máxima expresión con la orquesta sinfónica) representaría el *individualismo* propio de la modernidad capitalista. Era una música escrita por un *individuo erudito* para que fuera *ejecutada* por un grupo de músicos. Quedaba representada así la jerarquía social propia del mundo occidental, con un esquema muy similar al de un empresario y sus obreros.

Por el contrario, las músicas llamadas “mulatas”, marginales o “marginalizadas” (el jazz, la música popular brasilera y la música tropical, a la que pertenece la salsa), propondrían una relación distinta: el compositor escribe la canción para que sea, musicalmente enriquecida, por quien tiene el rol de arreglista. Ambos componen la música pensando en los integrantes de la orquesta. Estos últimos tendrán espacio para demostrar su maestría en las “descargas” o en el “soneo”, las improvisaciones de las que participan los músicos. Una relación más “democrática” se da entonces en la manera de hacer la música. No sólo hace descargas el pianista o el violinista, no sólo improvisa el sonero (“las voces cantantes”). Las descargas pueden ser realizadas por los percussionistas (últimos en la jerarquía de la orquesta sinfónica, si analizamos su ubicación espacial en un concierto o su “protagonismo”, que es diametralmente opuesto

³⁹ No como género musical, porque en realidad son muchos géneros, de diversas tradiciones, mezclados.

⁴⁰ Agradezco la idea de “insurgencia simbólica”, en este punto, a Patricio Guerrero.

en la salsa) o por el que toca la guitarra o el güiro; en las orquestas de músicos más virtuosos todos tienen su momento de descarga, o soneo, en un gran concierto. Ángel Quintero llama popular a esta manera distinta, revolucionaria, de hacer música, y sus características más importantes serían entonces la libertad y la espontaneidad.⁴¹

Ahora bien, las descargas y el soneo son realizados, en muchos casos, en una comunicación directa con el público. Llevar el ritmo (la clave) con las palmas, corear o bailar, son los incentivos para desplegar el virtuosismo de un músico. El público toma entonces el rol activo en el diálogo con la orquesta. Los caleños tendríamos un lugar principal en este tipo de comunicación, con una tradición de conciertos y melómanos salseros que lleva tanto tiempo como la música misma. Además, reiteramos, en la ciudad se llevó el baile de la salsa hasta un lugar de arte indiscutido en la actual cultura mundial de la salsa.⁴²

Los niños del barrio popular éramos parte de esa recepción activa a través de las emisoras, del vecino o del familiar melómano, que no dudaban en compartir su música en las aceras. Los niños de los barrios populares actuales tienen a su alcance una escuela o una academia de salsa.⁴³ Sin embargo, Cali y ese niño, son sólo el lugar *desde* el que intento enunciar. El presente texto tiene como uno de sus objetivos hacer eco de los planteamientos de Ángel Quintero, quien a su vez construye su argumentación *desde* Puerto Rico. Para hablar de Salsa hay que imaginar de inmediato un espacio (y un

⁴¹ Ángel Quintero Rivera, "Cap. VI. Polirritmo, soneo y descargas", en *¡Salsa, sabor y control!*, *Sociología de la música tropical*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998.

⁴² Basta con observar los concursos mediáticos de salsa, realizados en Estados Unidos, para conocer la hegemonía del estilo caleño en el baile. Cali realiza además un campeonato mundial de salsa anualmente.

⁴³ Ya se verán datos de esas escuelas en el testimonio de "Leudo", en el capítulo final.

tiempo)⁴⁴ no-convencional, libre ya del que construyeron los discursos más reaccionarios de las naciones liberales.

La Fundación mítica de la Cali salsera

La salsa que consumió el pueblo caleño, en este tiempo de fundación mítica, era principalmente un producto de la gran diáspora de latinoamericanos en Estados Unidos y, particularmente, en el Barrio Latino de Nueva York. Era un fenómeno que casi podíamos llamar panamericano, a pesar de que la música proviniera principalmente del Caribe. Según Ángel Quintero Rivera, el fenómeno salsero abarcaría: “sonoridades principalmente del Caribe Hispano; expandiendo este concepto desde su centro –Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico–, hasta sus fundamentales <<periferias>>: Veracruz, Mérida y el Distrito Federal, en México; Panamá, Colombia, Venezuela, tal vez Guayaquil en Ecuador y El Callao en Perú, y, definitivamente, la *diáspora* latino-caribeña en los Estados Unidos...”.⁴⁵

Aún así, estas líneas apuestan por no traicionar al niño que a los siete años presenció en un escenario caleño al potorro Cheo Feliciano cantando el legendario “Ratón” o a ese que ambientaba sus juegos con el fondo musical de *Los Hermanos Lebrón*⁴⁶ y con las primeras “épocas gloriosas” del *Grupo Niche* y *La Orquesta Guayacán*.⁴⁷ Algunos me dirán que el que habla ahora no es ya ese niño, sino otro que escribe un ensayo varios lustros después, pero es esta la manera como el que escribe

⁴⁴ Sobre la concepción del tiempo hablaremos más profundamente en el aparte de “El regreso a casa”.

⁴⁵ Ángel Quintero Rivera, “Prefacio”, en *Op. Cit.*, p. 12.

⁴⁶ Orquesta puertorriqueña muy popular en Cali. Se ha presentado en innumerables ocasiones en la ciudad.

⁴⁷ Estas dos orquestas son las más representativas de la salsa caleña. Ambas protagonizaron, en los 90, el concurso de “la canción de la Feria de Cali” y alcanzaron gran fama internacional.

intenta negociar su lugar de enunciación con las instituciones. Bien mirado, el que habla ahora responde al deseo *foucaultiano* de no “tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizá de maléfico”.⁴⁸ Una de las estrategias metodológicas que uso para realizar este deseo es la de involucrar, dentro de lo posible, mi subjetividad, la parte afectiva que me involucra con la herencia salsera.

Llamo mítico a ese tiempo de los famosos conciertos y, en particular, los de Richie Ray y Bobby Cruz (1968 - 69) y a los VI juegos Panamericanos (1971), porque marcaron a la generación de nuestros padres (los “agüeluleros”) que nos lo transmitieron (y según los testimonios, “marcaron la línea” de esa época). Un tiempo que a lo mejor tuvo su mayor expresión en el Campeonato Mundial de Salsa de 1974 que se organizó en Cali y que tuvo por campeones a la pareja Guatusi y María, dos de las “leyendas” del mundo salsero local.

Pero las generaciones anteriores a ellos tuvieron sus propias fundaciones de la ciudad por vía de otras prácticas culturales que los marcaron: Los abuelos de los 40 serían los “pachucos”, seguidores de Daniel Santos; los de los 50, los “matancereanos”, seguidores de Celia Cruz y su orquesta de la época, La Sonora Matancera; los “Agüeluleros” toman ese nombre por haber sido parte del “agüelulo”: fiesta popular en la que participaban niños y adultos, muchas veces con la intención de recoger fondos para un proyecto comunitario de los barrios emergentes, como la iglesia, la escuela o la

⁴⁸ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999, p.12.

pavimentación de una calle. Cada generación (incluyendo la mía) tiene su pléyade de *Dioses y héroes* populares, en la memoria viva de los que sobreviven.⁴⁹

Dicho de otra manera, podemos decir que optamos por un lugar de enunciación que privilegia el plano de las “tácticas” (prácticas) por sobre el plano de las estrategias. Nos interesa la ciudad vista desde una “retórica del andar” constituida por los recorridos “a ras de piso”⁵⁰ de los salseros. Los recorridos de estos héroes, pensados como enunciados que van dejando en sus huellas, en la memoria, espacios que son como figuras literarias, como símbolos de un relato (o incluso de un poema) sin palabras. Relatos no faltos de elipsis, de metáforas, de sinécdoques: lo que la memoria de los pasos decide callar; lo que surge de un traslado semántico, las partes que representan un todo para el que enuncia. No nos interesan las frías cifras totalizantes, las cartografías prosaicas de los geógrafos ortodoxos.

Nos interesan los recorridos de lo popular, que cuestionan a la institucionalidad y sus discursos hegemónicos; el principal de ellos: el discurso desarrollista propio de la ideología liberal que iría en contra de las libertades del cuerpo expresadas por el baile. Como un ejemplo, nos detenemos en los años 60 y 70 (los que nos ocupan en cuanto al fenómeno salsero) y encontramos un reclamo, casi un lamento, porque supuestamente la lucha popular en Cali habría “frenado el desarrollo” de una ciudad que era “muy prometedora”. Aunque no queremos ahondar en este punto, hay que decir que los salseros fueron, en gran medida, parte de los movimientos sociales de estas épocas.⁵¹

⁴⁹ Las categorías antropológicas “Pachucos”, “Matancereanos” y “agüeluleros” son tomadas del trabajo citado de Alejandro Ulloa, *La Salsa en Cali...* Con suficientes ilustraciones (incluso de archivo fotográfico), el autor generó y organizó esta importante cronología.

⁵⁰ Michel De Certeau, “Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Buenos Aires, Universidad Iberoamericana, 1996.

⁵¹ Aunque Valverde va a decir que “la izquierda caleña cabía toda en una radiopatrulla”, al mismo tiempo se encontraba toda en las discotecas de las épocas salseras. Ver capítulo 2.

El problema de las huelgas, estuvo entre las causas que condujeron a algunas firmas a irse de Cali [...] Abbot, compañía de drogas que decidió marcharse en parte por el hostigamiento de los sindicatos. Durante esos años [los 60] resurgió la ola de violencia, pero ya no como antes, en forma de bandolerismo económico, sino como una manera de vivir. Estaba alimentada por bandas móviles de forajidos, en su mayoría jóvenes víctimas de la destrucción de sus hogares o del desconcierto y confusión social creados por la antigua violencia, levantados y formados en la escuela única de la venganza.⁵²

Las estrategias del poder, llegadas desde las presidencias del Frente Nacional, eran cuestionadas, desde las prácticas, los andares y los lenguajes, por una juventud que esquivaba toques de queda (o prohibiciones paternas), que vivía los espacios públicos, que practicaba una sensualidad libertaria, que cuestionaba, en últimas, el viejo orden patriarcal e institucional. Son estos relatos los que configuran el plano de las tácticas y, por lo tanto, los que tendrán lugar en el presente texto. No importa que tales textos provengan de un burgués conjurado como Andrés Caicedo, de un periodista como Umberto Valverde o de los relatos orales de los bailarines de Vieja Guardia. Hay una apuesta democrática cuando buscamos estas diversas voces que trazaron, cada una, su propia caligrafía, gramática y retórica del andar.

⁵² Eder de Zambrano, Doris, *Op. Cit.*, p. 348.

1.2. Una ubicación necesaria: los porqués de la salsa en Cali.

Los paseos al río, la pesca, la casería de aves, la natación y el ejercicio al aire libre complementaron el uso de ropas ligeras exigidas por las fuertes temperaturas tropicales, con lo cual se propiciaba la exposición espontánea y la exhibición de los cuerpos. Alejandro Ulloa. “La salsa en Cali”

Mucho se ha escrito y mucho hemos escuchado los caleños al respecto de la capital del Valle del Cauca; aún así, chauvinistas, empresarios, políticos populistas, poetas, publicistas y científicos sociales coinciden en algo: “su geografía es única”, sin ser una ciudad costeña, su clima es el mismo de cualquier localidad del Pacífico, con una brisa que cumple su cita cada tarde después de atravesar los Farallones de Cali. 7 ríos riegan la ciudad por todos sus costados desde la cordillera occidental de Los Andes, convirtiéndolo en un valle extremadamente fértil; los coloridos de su vegetación y de su gente componen un panorama que siempre parece de fiesta. No es casual, entonces, que uno de los rituales más fuertes de los caleños sea el del baile y la vida nocturna, que compite con el de las actividades al aire libre y con el deporte. La ciudad parece llamar a lista cada tarde a sus habitantes, con la brisa marina. Se responde al llamado con una actitud abierta a las relaciones sociales.

Cali es una ciudad que parece hecha para la rumba: con cientos de discotecas, viejotecas, tabernas, bares (no únicamente salseros); con una antigua tradición de melómanos, conocedores de la “Vieja Guardia”, de “La salsa brava” e, incluso, de la

salsa más comercial de las últimas décadas (y de otras músicas). Lo cierto es que aun los menos asiduos a la rumba salsera conservamos en la memoria un extenso cancionero de música “caribeña”, también llamada “Antillana”, que heredamos paralelamente con la memoria dancística. Toda esta música, que en su conjunto llamamos “salsa” (en un justo símil con la gastronomía) es atesorada en Cali como un “signo de identidad”. Ritmos que provienen de un protagonismo del tambor africano “a cuero limpio”, de géneros cubanos, puertorriqueños y, en el caso de Cali, “del Pacífico” y del Caribe colombianos; mezclados creativamente, espontáneamente por los creadores, por los ejecutores, por quienes los comercializan y por los consumidores. En Cali, los melómanos tienen un sitio cada vez más (justamente) protagónico en la Feria de Cali. Algunos de los más jóvenes, como parte de las reglas de la Industria Cultural actual, ejercen esta tradición en la web, ponen su oído y su capacidad de seleccionar creativamente (de mezclar también) para que llegue a los consumidores.⁵³

La ciudad es la *capital* del Departamento del Valle del Cauca desde 1910;⁵⁴ considerada, también, “la *capital* del suroccidente colombiano”, la tercera (o cuarta) más importante del país en términos económicos; está ubicada al borde del océano Pacífico y rodeada por la cordillera occidental; fue fundada por Sebastián de Belalcázar, luego fue *capital* del narcotráfico, junto con Medellín, en los años 90; y otros etcéteras. Pero, para conveniencia de muchos, y para su imagen interna y externa, su título más ostentoso es el de La *Capital Mundial* de la Salsa (estando al margen de las Metrópolis occidentales). Aún cuando algunos hubiéramos intentado extraernos de esta última imagen, insisto en que es la que más hemos consumido de nosotros mismos, por

⁵³ Ver el sitio de D.J. *El chino*, uno de los más importantes: solarlatinclub.blogspot.com

⁵⁴ Antes de esto era una aldea que formaba parte del Departamento del Cauca, cuya capital era Popayán.

numerosas vías, aún con la insistencia de los maestros de ciencias sociales (y de los medios sensacionalistas) que nos quisieron vender las anteriores.

Alejandro Ulloa ha ilustrado rigurosamente el proceso mediante el cual se dio este fenómeno: son para él evidencias indiscutidas: “la visita permanente de las orquestas”, comprobable con un simple vistazo a los carteles que las discotecas ponen en las paredes de la ciudad o escuchando a diario los anuncios de conciertos en las emisoras salseras locales; “las canciones compuestas a Cali por los salseros”⁵⁵ y “la imagen estereotipo de los caleños”, reconocidos mundialmente como expertos bailarines de salsa.

Ahora bien, cuando Ulloa se detiene en el *porqué* del fenómeno de recepción de la salsa en Cali, desarrolla 4 hipótesis que son tomadas como base para la presente investigación. Las hipótesis son: 1. “La presencia de una cultura negra de origen africano en la configuración social de Santiago de Cali; presencia que tiene su origen en la hacienda esclavista y de explotación minera durante la colonia. Esta característica de nuestra historia nos liga culturalmente con el Caribe donde tuvo lugar la plantación esclavista”. 2. “El desarrollo industrial de la ciudad y la región vallecaucana, a partir de los años 30 y el surgimiento de los nuevos sectores sociales, antagónicos por su papel en la estructura económica. De ellos, los sectores populares (proletarios y marginales) serán los receptores activos de una música que no obstante ser producida en otras partes, será adoptada como propia”. 3. “El proceso de urbanización de la ciudad a partir de la década del 20; las migraciones de diversa procedencia y su papel en el desarrollo urbano

⁵⁵ Para nombrar sólo algunas: Grupo Niche: “Cali pachanguero”; Guayacán: “Cali ají”; “Tributo a Cali”; Melcochita: “Cali ya tiene un son”; Ricardo Ray: “Amparo Arrebato”; Billos Caracas Boys: “Cali Bella”; “Colombia te canto” de los hermanos Palmieri. Ver: Alejandro Ulloa, *Op. Cit.* Habría que agregarle las canciones compuestas por las orquestas caleñas: “Cali Pachanguero”, “Cali Ají”, “Del puente pa’llá”, “oiga, mire, vea”, “las caleñas son como las flores”, entre otras. Muchas son producto del concurso de “la canción de la feria”.

de Cali”. 4. “La influencia del papel cumplido por los medios de comunicación y la industria cultural”.⁵⁶

Partiendo de estas premisas, apelamos a la interpretación crítica de los momentos y las prácticas (las leyendas) que marcaron a las generaciones caleñas que dieron paso al mito. Se pretende hacer aportes teórico-críticos al debate siempre abierto de la “salsa en Cali”. En primera instancia con los textos de Umberto Valverde y Andrés Caicedo; en segunda, con las canciones del Grupo Niche. Serán mencionados en orden cronológico, teniendo en cuenta que Valverde representa a los “matancereanos” de los 50; Caicedo, a los “agüeluleros” de los 60 y 70; y Niche, al Boom de la producción salsaera caleña de los 80 y 90; faltaría encontrar la categoría antropológica que nombre a la generación a la que pertenece ese niño que creció en un barrio marginal del Distrito de Aguablanca.⁵⁷ Va: propongo la categoría “Cañandongueros”. A continuación, mi justificación:

Édgar y Yolanda, de la Asociación de Bailarines de Vieja Guardia, ven en esta última época (80 y 90) una especie de “edad oscura de la salsa”. La salsa se estandarizó y se “ablandó” (si podemos llamar así a la falta del “golpe” que sí tenía la Vieja Guardia y, sobre todo, el Guateque, la Salsa Brava); además de eso, surgió un género hipercomercial: la Salsa Romántica, también llamada Salsa de Alcoba, de almohada o Rosa. Una gran cantidad de orquestas y músicos, puertorriqueños, caleños, venezolanos, empezó a tocar una salsa “más comercial”, menos fuerte; incluso se empezaron a adaptar baladas. La forma y el contenido de esta salsa se alejaron diametralmente del

⁵⁶ *Ibidem.*, pp. 20-24.

⁵⁷ Como había adelantado, el sector queda al oriente de la ciudad; está compuesto, en gran parte, por barrios de “invación”. Es uno de los más populares y marginados de la ciudad actual y, al mismo tiempo, uno de los que ostenta un mayor número de las más importantes escuelas de salsa (de baile).

momento, fuerte, de los grandes soneos y descargas, del sonido y de las temáticas que hablaban de identidades y problemáticas del barrio.

Curiosamente, aunque no queremos ahondar en el tema, fue la época del apogeo del narcotráfico en la ciudad de Cali. Según Yolanda y Édgar, la ciudad “parecía como dormida”. Aún con el apogeo de la salsa caleña, principalmente del grupo Niche y Guayacán, Cali parecía dormir, se sentía una ausencia de sus viejas prácticas de baile. Las orquestas seguían viniendo, pero las preferencias se modificaron bastante. Sin embargo, y aunque en muchos sentidos comparto la apreciación de los dos bailarines, creo que la “buena salsa” (la salsa con golpe y La Vieja Guardia) continuó oyéndose y practicándose en los barrios populares. Ya no como un producto que llegara de primera mano, sino como clásicos que se escuchaban en los andenes, en los billares, en las fiestas principalmente decembrinas, cuando un vecino sacaba sus enormes baffles a la calle. Se combinaba, eso sí, con otras músicas y géneros populares.

En mi barrio, si bien los adolescentes (y sobre todo *las* adolescentes) escuchábamos por radio la salsa de alcoba, también es cierto que nunca dejó de sonar la Vieja Guardia (que nos sabíamos las letras de La Sonora Matancera, algunos mambos de Pérez Prado, de la Orquesta Aragón, al menos) y que apareció un tipo de héroe (o mejor, antihéroe) que todos conocimos por las letras de Willie Colón, Héctor Lavoe y Rubén Blades: el *malandro* de barrio, el pandillero, el bravo, representado principalmente por Juanito Alimaña, cantada por Lavoe; Pedro Navaja, de Rubén Blades y las escena, casi relatos, de los rituales de vagancia y crimen de “Tiempo pa’ matar” y “calle luna / calle sol”, de Willie Colón. Y entonces como se pregunta Carlos Monsiváis: “¿A qué suena una sociedad? ¿Cómo se oye? ¿Es dodecafonía, es un vals, es un rock ácido, es un rap o es el ritmo sinuoso, inacabable, cascabelero de los soneros y

los rumberos?” Hablando de *La Guaracha del macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, Monsiváis se responde diciendo que “<<lo real>> nunca sigue una misma línea lógica, es lo simultáneo y lo contradictorio, es el encuentro de un discurso político y una guaracha en el tráfico demencial”.⁵⁸

La realidad del barrio era de discursos y relatos simultáneos. En mis recuerdos se perdían las líneas lógicas. Los Juanitos Alimaña y los Pedritos Navaja abundaban, como abundaban las pandillas y los muertos en navidad, en los días de la madre, los primeros de enero. En la Calle Caliente de mi barrio se esperaba el muerto y los fines de semana se esperaban los informes de las peleas de pandilla que se hacían con cuchillo o con las enormes hebillas de las correas de Harley Davidson o de estilo *Cow Boy*. Pero sé que me dirán “que esto no pasaba en todo Cali”. Una categoría para llamar a los pandilleros era “Guabalosos”, al parecer proveniente de otro barrio con características parecidas: El Guabal.

Sé que sería irrespetuoso para quienes vivían en barrios más “decentes” llamar a los de mi generación “Los Guabalosos”, por extensión, pero a lo mejor será una buena categoría cuando transcurran varios años de discusión al respecto. Para instaurar esta categoría habría que ahondar, además, en la historia de las pandillas juveniles anteriores a mi generación. Como en la historia de la salsa, tenemos bastantes documentos que nos podrían dar suficiente material. El referenciado Andrés Caicedo nos da algunas pinceladas con la novela corta *El atravesado* y con la “banda de Frank”, en el cuento “Besacalles”, por ejemplo. Además, tendríamos mucho material con los testimonios de los sobrevivientes matancereanos y agüeluleros. Pero ese no es el tema central de esta investigación.

⁵⁸ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 37.

Por otro lado, el estilo de baile preferido en esa época, y en esos barrios, era distinto al del Guateque o Salsa Brava (se había, supuestamente, “perdido” bastante la velocidad y los saltos). Pero se inventó un estilo nuevo al fin. Hablamos del “pasito cañandonga”, muy popular hasta ahora (más para bailadores y rumberos que para bailarines, cierto). Tendríamos que llamar a esta generación, acaso provisionalmente, los “Cañandongeros”, porque tomar el nombre de la salsa Romántica sería, cuando menos, pueril o ridículo, y tomarla de los malandros, sería limitarla a un asunto con el que muchos de mi generación no estarían de acuerdo. Planteo la discusión para continuarla en otros espacios o en otros momentos.

Capítulo 2.

Encrucijadas y heroínas.

Del “Yerberito” a “lluvia con nieve”

2.1. De la periferia al norte: Los Matancereanos (Umberto Valverde)

*Coronada de palmas
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.*

Chorro de sangre joven

bajo un pedazo de piel fresca,

*y el pie incansable
para la pista profunda del tambor.*

Nicolás Guillén. “Mujer nueva”.

Los comienzos: el contexto de los primeros salseros

Habría que empezar por el Vallano, ese sector popular de la ciudad que fue el puente de entrada para un fenómeno que pasaría a “pertenecer” a toda la ciudad. El Vallano estaba compuesto al principio (desde épocas coloniales) por la Parroquia de San Nicolás y sus alrededores y era el lugar de reunión de las clases populares, en su mayoría artesanos. Estaba en el centro de la ciudad, pero separado simbólica, y geográficamente, del “otro centro”, que pertenecía a la oligarquía y a la ciudad letrada: las parroquias de éste último eran La Catedral de San Pedro, la de San Francisco y La Merced (las tres admiradas como “joyas arquitectónicas”). Según las investigaciones de

Alejandro Ulloa, la rumba caleña empezó paralelamente en La Plaza de Caicedo, y sus alrededores (San Pedro), y en el parque de San Nicolás.

La oligarquía se reunía para sus fiestas aristocráticas y bailaba ritmos europeos y de la mal llamada música “Colombiana” (folclor mayoritariamente andino en los comienzos, luego de la costa atlántica, como Gaitas, Porros y Cumbias). Eran parte del fenómeno propio del discurso de nación y del discurso europeizante de la burguesía. Mientras tanto, la gente del Vallano empezaba a construir un cancionero de música popular latinoamericana, que se iría extendiendo subrepticamente por vía de bares, prostíbulos y por vía de la tradición de las “mamas grandes”, que organizaban las “empanadas bailables”, los bailes de domingo. Ellas le heredarían la tradición a sus hijas para que crearan los “agüelulos”: bailes populares en los que incluso las adolescentes podían ir si se regían por las reglas de sus padres; la principal: “no consumir licor fuerte, sino chicha de maíz, champús y empanadas” o una gaseosa.⁵⁹ Las “mamas grandes”, desde su lugar de matriarcas, organizaban fiestas de sábado y domingo en la tarde. Su poder de convocatoria traspasaba los límites del barrio. Muchos de los grandes bailadores empezaron su carrera desde muy niños en estos espacios democráticos, únicos a los que se les permitía acceder.⁶⁰

De todas las historias que guardan nuestras bibliotecas y nuestras memorias sobre el Vallano, hay una lo suficientemente importante y simbólica como para permitirme redundar sobre ella: la de los “matancereanos” Umberto Valverde y

⁵⁹ Comida típica caleña, conservada hasta hoy. El champús es una bebida hecha con maíz, lulo y hojas de naranjo; acaso de allí viene la palabra agüelulo y sus derivados.

⁶⁰ Al respecto es importante el testimonio de “Guaracho”, que en su infancia de empanadas bailables se hizo famoso como “guarachita”. Ver tercer capítulo.

Humberto Corredor.⁶¹ En el célebre libro *Celia Cruz: Reina Rumba*,⁶² están representados, de forma extensa y profunda, los herederos históricos del fenómeno salsero caleño; la vanguardia, si los queremos llamar así. Una mirada histórica nos permite encontrar sus prácticas culturales básicamente en los 50. Valverde nos cuenta cómo desde niño (desde antes de los 50) escuchaba a Celia Cruz, cómo su memoria oral y corporal recibía tempranamente la herencia popular que marcaría su vida:

[...] su voz estallaba en la pianola de los cafés donde nunca podíamos entrar por nuestra edad, aunque desde la puerta nos parábamos a mirar por largo rato a los borrachos desconsolados que trataban de encontrar la ternura perdida entre los gruesos muslos de las coperas; su voz permanecía en el picot de la casa y el viejo radio inglés que todavía mi papá conserva.⁶³

Esos cafés, que tenían un impedimento para el niño, se convertirían luego en la vida cotidiana del adolescente y el adulto. El texto nos va creando, desde el principio, la atmósfera del barrio popular y los personajes que eran parte fundamental de las prácticas populares. Es importante resaltar el innegable legado de las prostitutas (“las coperas”) del Vallano. Les debemos mucho a su “disposición” para el baile y la vida nocturna. Junto con las “mamas grandes”, su lugar es innegable en la cultura rumbera de Cali. En el relato de Valverde aparecen algunas de ellas tomando un papel preponderante: “Ahí estaban Sonia y Sandra, dos puticas jóvenes: Sonia se enamoró a primera vista y sin nunca hacerlo conmigo; Sonia se acostaba con mi hermano, pero se

⁶¹ De los (H)Umbertos del barrio obrero, a Corredor se le recuerda como el mayor conocedor de la historia y discografía de La Sonora Matancera, hasta el punto de convertirse en el empresario de sus conciertos en Cali. Valverde, por su lado, es el cronista indiscutido del Vallano: sus libros narrativos y su producción periodística nos han ilustrado copiosamente sobre la historia de la salsa en Cali; su figura es, sin duda, una de las máximas autoridades sobre el tema.

⁶² Todas las notas son tomadas de la edición Santiago de Cali, Ed. Atenas/ Ed. Feriva, 2002.

⁶³ *Ibidem*, p. 35.

besaba conmigo”.⁶⁴ Así mismo, podemos citar acá una descripción que los matancereanos Édgar y Guaracho hacen de “la zona”:

Guaracho: el más poderoso que era el Danubio azul/ era el establecimiento donde estaban los bailadores buenos/ (Édgar: pero la zona suya no era la misma, era la 10 con 18)/ quedaba en la 19 a diagonal de Acapulco / por ahí por Platería Ramírez, quedaba/ Acapulco marcó una pauta/ el Mogambo, el Siná / (Édgar: En Acapulco estaban las mejores bailarinas) / sí, Clemencia... las hermanas estas/ ¿cómo es que se llamaban, las hermanas Rodríguez?/ (Ah, las flaquitas esas)/ sí, las delgaditas/ esas francesas que vinieron / (Édgar: Clemencia fue la mujer del Indio)/ fue primero de Carlos Valencia/ fue la pareja de Carlos Valencia y la señora de Carlos Valencia/ fue la primer mujer de Carlos Valencia, eran pareja/ él fue y la sacó de allá porque ella trabajaba en un establecimiento de esos/ ¿entiende?, y ellos se reunían ahí, en el Danubio azul/ José Domingo, Carlos Valencia, Isuasti, Cayayo y el Chino Moncayo/ Acá en Acapulco se encontraba el Diablo, ese otro, ese que le decían Carlos Tintán/ (Édgar: Carlos Chocolina)/ Carlos Chocolina, sí, y Mota, Mambito.⁶⁵

Y es que, aun con la mirada masculina de Valverde, en su relato lo que se construye es la heroína salsera (y, como vemos, en los relatos de los matancereanos por extensión). La imagen de Celia Cruz (desde los encuentros que tuviera Valverde con ella) es la que guía un relato que salta constantemente en el tiempo, (con centro en los años 50, en la Sonora Matancera). Otras heroínas, más cotidianas, también aparecerían en esta época: las mujeres que aprendían a bailar a pesar de las reglas patriarcales anteriores. El narrador nos comparte someramente una tipología de mujeres, desde sus características políticas. El escenario es el Bar de William, “La Habana de la 19”; la época ya no son los 50, sino una posterior en la que “lo que era del Obrero y el San

⁶⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁵ Guaracho y Édgar, miércoles 21 de julio de 2010, casa de Yolanda y Édgar, barrio Los Alcázares.

Nicolás, lo que era del Sucre y Benjamín Herrera, lo que era de La Floresta y Belalcázar, vino a ser de toda la ciudad”.⁶⁶

Los militantes de las diferentes tendencias políticas coincidían y aplazaban sus peleas y odios con la música de la Sonora Matancera. Los troskos con sus hembritas gozonas y lindas. Los moíres con rumberas y los mamertos, por lo general, con feas. La izquierda, cabía en una radiopatrulla. Y no era extraño encontrar una cara medio rara en un plan de observación: los “tiras” y los “feos” se entremezclaban de tanto en tanto y a veces trataban de joder a la gente pidiéndole papeles o tratando de sacar dinero.⁶⁷

Celia Cruz: heroína y diosa

En medio de todas, sin embargo, Celia Cruz es la gran heroína; más aún, es la diosa de los relatos del barrio. Y si hablamos de una cultura de la marginalidad, de un mundo de bohemios, Celia era por tanto, la diosa de los marginales: “Es Celia Cruz, la Diosa de la rumba como lo dice Bienvenido en su canción, no sé qué tiene su voz que fascina [...] esa voz que golpeaba esquinas en mi barrio Obrero, mientras gastábamos andén y noche”.⁶⁸ La evocación de esta diosa es lo que permite a Valverde llevarnos a distintos momentos de la historia caleña, en un tiempo que no podía ser lineal porque provenía de la memoria “rumbera” del barrio. Más adelante, nos dice el narrador:

Celia Cruz estaba entre nosotros como Daniel Santos, como las trompetas de la Sonora Matancera y el mambo de Pérez Prado. En la Zona, la *Sodoma de nuestra ciudad*, que comprendía un sector del Barrio Obrero y el Sucre, se oía esta música antillana a todas horas,

⁶⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

acompañada por un baterista solitario que sabía de memoria todas las canciones y todos los ritmos.⁶⁹

Lógicamente, la Zona era “la Sodoma” para un sector exclusivo de la ciudad, el de las élites descendientes de la oligarquía y la burguesía locales. Por encima de su hombro, las clases altas miraban (e intentaban ignorar) el que acaso era el proceso identitario más importante de los caleños: la formación de una cultura salsera de la que se beneficiarían económicamente unos años después. En *Celia Cruz: Reina Rumba*, asistimos a este proceso desde su centro; un centro que curiosamente era un margen de la ciudad. Pero el lenguaje de Valverde sobrepasa lo meramente literario, y lo periodístico, y nos lleva por palabras que brotan del sentimiento y de una vivencia que está atravesada por la música del barrio, del San Nicolás, del Obrero y el Sucre, que es donde empezó a crearse el mito de la Cali salsera. Un texto que no podemos calificar fácilmente como literatura (en el sentido clásico); que está, además, muy cercano a la oralidad. En palabras de Guillermo Cabrera Infante, *Celia Cruz: Reina Rumba*:

[...] es un reportaje, una entrevista, una biografía, una autobiografía, una confesión y a la vez un poema. No había visto nunca antes una apropiación tan total de la música cubana –excepto, claro, en ciertos músicos de salsa–. Pero no como música vivida, como literatura”.⁷⁰

Es claro que hablamos en este texto de lo que García Canclini llamaría los géneros impuros.⁷¹ Acaso por eso no aparece en los documentos que las academias, o el periodismo especializado, emiten como antologías colombianas. ¿Dónde la pondrían? Así mismo (en un mismo sentido) la salsa vive en esta ciudad, como en el resto de Latinoamérica, un fuerte proceso de “territorialización”. Sus palabras y su ritmo se cuelean en el lenguaje popular, en la percepción geográfica de la ciudad y, por ende, en

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁷⁰ Prólogo a la edición citada de *Celia Cruz...*, p. 12.

⁷¹ N. García Canclini, *Op. Cit.*

las expresiones artísticas de los otros lenguajes distintos a la música y al baile. *Celia Cruz...* hace eco de estas voces. Por lo tanto es incalificable desde un punto de vista occidental, es una creación híbrida, y un producto de “la heterogeneidad socio-cultural” que básicamente mezcla lenguajes letrados y orales, pero incluso los sobrepasa:⁷² los versos de La Fania o de la Sonora Matancera se mezclan con el lenguaje periodístico, con las anécdotas del barrio, con los periplos de Celia... Por lo tanto es parte fundamental, e indiscutible, del *espesor literario* que configura los relatos de la salsa en Cali.

En medio del texto se erigen dos héroes del barrio Obrero, los hermanos Fajardo, Horacio y Alberto, quienes el 21 de abril de 1956 deciden irrumpir en una presentación que Celia Cruz realizaría en el encopetado Club Colombia, “el club de la sociedad, como se decía antes, no de la sociedad en general sino de algunas familias que alegaban tener antecedentes aristocráticos y presumían de ser más blancos que el resto de los caleños”.⁷³ Para poder acceder, el costo era de diez pesos y, además de los afiliados al club, podían ir quienes fueran presentados por éstos. Un imposible para dos “plebeyos” del barrio Obrero.

Los hermanos deciden entrar y para lograrlo convencen al sastre del barrio para que les preste trajes; se presentan y se cuelan en el concierto saltando la verja. “Celia Cruz salió con la canción en la boca: se oye el rumor de un pregonar, que dice así, el yerberito llegó, Horacio y Alberto se acercaron al escenario como si fuera un imán, ya

⁷² Me apropio de la categoría de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994. Si bien Cornejo Polar la usa para describir procesos andinos que se dan desde la colonia misma, como el teatro andino, me parece que nos sirve para referenciar la agencia de los actores sociales que de forma creativa construyen esta tradición popular que narra la creación de un mito urbano. El elemento principal en esta literatura es la oralidad, pero, tratándose de relatos de y sobre prácticas culturales, la heterogeneidad se complejiza con la entrada de otros lenguajes, como el que llamamos cartográfico y el mismo lenguaje corporal. La categoría vale igual para los textos de Andrés Caicedo que serán citados.

⁷³ *Ibidem*, p. 106.

no les importó que los descubrieran [...] La gente [del club] los miraba como con asco”⁷⁴ y llama a la policía. Ante lo inminente (que fueran “sacados”) Celia Cruz los defiende y amenaza con no cantar más si se los llevan, los invita al escenario y promete que ya no molestarán a nadie. Los hermanos se quedan todo el concierto y cuando regresan al barrio son recibidos como héroes por los vecinos del Obrero y el San Nicolás.

Para la oligarquía caleña, el Club Colombia era, y es, un santuario de sus prácticas culturales. Está ubicado en el norte de la ciudad, un sector que se construyó por la burguesía comerciante que emergió en la primera mitad del siglo. La intromisión de los “incautos” hermanos Fajardo constituía, a todas luces, una ofensa a su “cultura física”, a las buenas maneras propias de un espacio de la “sociedad”. Horacio y Alberto habían atravesado el río Cali y se entrometían, con su “cultura popular”, en un lugar que los veía con asco. Habrían sido denunciados por su gestualidad, por su euforia, por expresar su diálogo directo con la música. Para estos “matancereanos”, hijos del Vallano, muy seguramente el “discurso señorial”, (aquel de la Urbanidad, la Civilidad y la Educación Física),⁷⁵ no tendría la trascendencia que le daba la oligarquía local. Su cuerpo respondía con espontaneidad y libertad a la música popular, a “su” música.

Para sus vecinos del Vallano la intromisión constituía, por el contrario, una verdadera proeza. Los hermanos habrían ido a tomar lo que era suyo. Al igual que Valverde, y Corredor, su vida había estado profundamente ligada a la música antillana. En los cafés, en los bares, en las emisoras, la voz de Celia Cruz era la de la “Reina Rumba”. Habían bailado, habían coreado su música. Ahora Celia, la inalcanzable diosa, era quien los había defendido. La *encrucijada* de los Fajardo, la intromisión, había sido

⁷⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁵ Z. Pedraza, *Op. Cit.*

salvada por ella, permitiéndoles quedarse. Los relatos de los Fajardo se iban adornando, “actualizando”, cada vez que los contaban en las casas a las que eran invitados (alguno contó que había bailado con la reina de belleza de ese año). Su *performance* y su historia pasaron a ser parte de la tradición oral del barrio y, seguramente, del recuerdo de muchos. Aún más, se consignó para la memoria un mapa de la cultura popular que entra violentamente en el espacio sagrado de la cultura hegemónica. Un mapa que se constituye en “táctica” y se sobrepone a las estrategias biopolíticas del poder, a sus discursos y a sus expresiones corporales. En el aparte siguiente veremos desde dentro la mirada conflictiva de la burguesía local al fenómeno salsero. Nadie mejor para esta mirada que el “irreverente, suicida, poeta maldito”, Andrés Caicedo.

2.2. Del norte a la periferia: los agüeluleros (Andrés Caicedo)

De nuevo el temor [...] a que el simple detalle de una persona devenida en personaje sirva para esquematizarlo, convertirlo en un recipiente de herencias generales, en una representación ideal, increíble al fin a efectos de la novela. Vidas ejemplares, vidas representativas que, sometidas al inofensivo escrutinio del novelista que no da respuestas pero tampoco hace preguntas, son deshumanizadas, mera carnaza literaria cuya necesidad es sólo funcional.

Isaac Rosa. *El vano ayer*.

El mapa del “Calicalabozo”

El mapa “caicediano” es absolutamente opuesto al de Valverde. Andrés Caicedo es el descendiente autoexiliado de una oligarquía decadente. Es el joven “culto” urbano, una suerte de advenedizo a la cultura popular. Una especie de Baudelaire criollo que se acerca cautelosamente a la periferia como un explorador que reconoce los peligros y los va narrando en su cuentística. Su narrativa evoluciona hasta que encuentra una voz madura con María del Carmen Huerta, la heroína de novela que se sumerge poco a poco en el *Underground* de una ciudad que acaso no lo era hasta ese momento. La narrativa de Caicedo está construida sobre espirales que se van ampliando hasta que el espiral más grande se construye en su novela. Expondremos esa narrativa en un movimiento similar.

El escenario a representar en esta narrativa, y en casi toda su generación, es la ciudad. En la narrativa caicediana, lo urbano está atravesado por una subjetividad que raya en lo poético, y que expresa nuestra violencia y el desarraigo naciente de la juventud urbana de mediados de siglo. El sujeto a constituir puede ser tanto un individuo solitario que pone una serie de barreras entre él y el mundo que lo rodea: “Por eso yo regreso a mi ciudad”; un sujeto colectivo, una pandilla juvenil como *La tropa brava* de *El atravesado*; e, incluso, la ciudad misma como sujeto acechante, multiforme: “Sí, odio a Cali, una ciudad con unos habitantes que caminan y caminan...”.⁷⁶ Esta frase es tomada de “Infección”, el primerísimo cuento de Andrés, pensado muchas veces como su “arte poética”. El representado en esta obra no es un sujeto que participe de la creación de un pueblo, a la manera del *Ephos* griego, sino un sujeto del presente, del aquí y el ahora, casi con la única trascendencia de ser literario gracias a Caicedo. Un sujeto muy parecido al *rockero* de los suburbios norteamericanos o anglosajones, “un rebelde sin causa” que vive a la manera que enseñaron tempranamente Los Beatles, Los Rolling Stones, Jim Morrison... No hablamos de patriarcas o de sujetos que participan de momentos claves de la macro-historia nacional.

Para entender un poco la apuesta estética, literaria, de Caicedo, basta asomarse un poco al cuento “en las garras del crimen”. El narrador protagonista, licenciado en literatura de la Universidad del Valle (que pone una oficina en el centro de la ciudad para trabajar a tiempo completo), reseña uno por uno a algunos de los referentes con los que tendría una contienda estética (¿y ética?). No sólo con los de la literatura clásica o “consagrada”, sino con los seguidores de los esquemas más utilizados, incluyendo a sus colegas cercanos, compañeros de universidad (a alguno lo llama “colonizado”). Siendo un declarado cinéfilo, critica varios referentes cinematográficos; otro tanto ocurre con la

⁷⁶ Todas las citas son tomadas de: Andrés Caicedo, *Calicalabo*, Bogotá, Norma, 1998.

novela negra, especialmente con Raymond Chandler; siendo un seguidor evidente de la literatura fantástica (*Fantastique*), pelea (supuestamente) con la tradición de Henry James, Allan Poe y Lovecraft (a quien reconocería como uno de sus maestros).

Por último, y acaso la contienda más importante: el autor pelea con los (acaso) seguidores más famosos de esta última tradición, con sus contemporáneos del Boom latinoamericano, los representantes de su mismo “espesor literario”, de su generación. Aunque no menciona directamente a García Márquez, sí aparece (de “refilón”) Carlos Fuentes, con la estrategia de la segunda persona (*Aura*), y la figura de Julio Cortázar, que acaso es de los que lleva la peor parte:

Bueno —explicó— ¿Qué más desea el lector?: ¿Explicó?, ¿contó?, ¿dijo?, ¿mustió?, ¿intercedió?, ¿requirió?, ¿sibiló?, esta última palabra para enriquecer en sauria *i* el conocido y monotísimo axioma del fanfarrón y pseudovanguardista J. Cortázar. (¡Ah, los caminos sin fin de la vana literatura!)

La contienda con el Boom, con su generación, más que con la tradición del *Fantastique*, tendría que ver (me parece) con la consabida apuesta de este grupo de escritores por renovar la literatura desde la forma, entiéndase desde estrategias “racionales” y “estructurales”.⁷⁷ La literatura de Andrés, es evidente, le apuesta a una “espontaneidad” que se refleja en la oralidad de sus personajes, en la inclusión de las letras de música, en la aparición de comentarios, reiteramos, “espontáneos”, en medio de una narración que, por si fuera poco, no pudo ser “acabada” por el apuro de su muerte. Una literatura “heterogénea”⁷⁸ que referencia la tradición oral de la ciudad y varios lenguajes que se mezclan en “lo literario”. Hasta ahora, “unos cuantos amigos”

⁷⁷ Como el mejor ejemplo podríamos reseñar la novela *Rayuela* del mismo autor, con su intención definitiva de romper con la estructura clásica del género. Se sabe que Caicedo se ocupó de esta novela en sus lecturas más arduas. Véase: Andrés Caicedo, *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Bogotá, Norma, 2008.

⁷⁸ Cornejo Polar, *Op. Cit.* Ver nota 72.

suyos continúan abriendo un baúl parecido al que supuestamente tendría la hermana enferma que visita a Capurro (el narrador) para que escriba una novela de “en las garras del crimen”.

Finalmente, “el apuro” y la “obra inacabada” se evidencian en la escritura automática, “maniática” diría Juan Gustavo Cobo Borda,⁷⁹ de varias de sus obras, como en los “Apéndices” que Sandro Romero Rey y Luis Ospina publican al final de *Noche sin fortuna*. Ellos deciden publicar un aparte donde el manuscrito está interrumpido “por reflexiones sobre el texto, descripciones autobiográficas y un buen número de asociaciones producto de la escritura automática [...] para recapacitar sobre el texto y recapitular con un párrafo que consideramos digno de incluir”.⁸⁰ Como es conocido, esta es una de sus muchas obras póstumas y una de las que el autor más apreciaba hasta el momento de morir. Su obra (así como podríamos decir de la salsa y del baile) está marcada más por apuestas subjetivas que por una intención racional previa que intentara generar estructuras novedosas, vanguardistas. La “heterogeneidad” de esta obra se nota en las formas creativas como su generación se vuelve agente de los lenguajes, de la lectura y práctica de la ciudad, de las diversas propuestas artísticas.

Por otro lado la narrativa de Andrés Caicedo se inscribiría, a mi parecer, dentro de lo que Georg Gadamer llama la lectura lenta, la filología:⁸¹ una lectura meticulosa y abarcante, que se detiene una y otra vez sobre los aspectos que fueron demarcados por Caicedo con el muy temprano apuro de la muerte, que lo esperaría a sus 24 años (a este aspecto también llama Cobo Borda “escritura maniática”). Son citadas una y otra vez las

⁷⁹ Así la llama Juan Gustavo Cobo Borda en “La noche sin fortuna de Andrés Caicedo”, en *Andrés Caicedo. Vida y obra*. Bogotá, Norma, 2008.

⁸⁰ Sandro Romero Rey y Luis Ospina, “Apéndice”, en *Noche sin fortuna*, Bogotá, Norma, 2008.

⁸¹ Georg Gadamer, “Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

palabras: “vivir más de 24 años es una insensatez”.⁸² La ciudad de Cali es el gran texto para Caicedo y su lectura se convierte, de paso, en la mediadora de quienes la leemos después de él.

Me propongo, pues, emprender un seguimiento de estos procesos de lectura caicediana en el libro de cuentos *Calicalabozo* y, finalmente, en su obra más importante, *¡Que viva la música!*,⁸³ y buscar en ellos algunos de los ámbitos más importantes de lo que sería la ciudad leída como una totalidad. Una totalidad que, en el caso de Caicedo, está limitada por su extracción social y su consecuente incapacidad para explorar los márgenes (extremos) de la Cali salsera.

El sujeto caicediano es habitante de barrios de comerciantes y “gringos”, como Versalles o Granada en el norte burgués de la ciudad. Pero es un sujeto que se acerca de a poco al mundo popular caleño de los años 60 y 70, hasta que lo encontramos, con María del Carmen Huerta, habitando el mundo salsero mítico de la ciudad, el de los “agüeluleros”.

En *Calicalabozo* vemos una anticipación muy temprana de este mapa. En el cuento “Infección”, escrito a sus 15 años de edad, aparecen (ya) gran parte de sus motivos frecuentes: a partir de una relación de odio-apego, la ciudad es ya el escenario del desencanto, de los éxitos y fracasos, de las búsquedas sexuales, de los mapas que se forman en el vagabundear repetido al infinito, de la superficialidad y los esnobismos, del lenguaje oral... Pero estos motivos se difuminan en el discurso emotivo del narrador

⁸² William López. A. “La ciudad en la narrativa de Andrés Caicedo”, en *Andrés Caicedo vida y obra*, Bogotá, Norma, 1998.

⁸³ Todas las notas son tomadas de la primera edición: Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

y sólo irán ganando su perfeccionamiento narrativo a medida que la literatura de Caicedo se desarrolle en los textos posteriores.

Odio a Cali, una ciudad que espera, pero que no le abre las puertas a los desesperados [...] ¿Es que sabes una cosa? Yo me siento que no pertenezco a este ambiente, a esta falsedad, a esta hipocresía. Y ¿Qué hago? Yo he nacido en esta clase social, por eso es que te digo que no es fácil salirme de ella. Mi familia está integrada en esta clase social que yo combato, ¿Qué hago? Sí, yo he tragado, he cagado este ambiente durante quince años, y, por Dios, ahora casi no puedo salirme de él. Dices que por qué vivo yo todo angustiado y pesimista? ¿Te parece poco estar toda la vida rodeado de amistades, pero no encontrar siquiera una que se parezca a mí? No sé que voy a poder hacer. Pero a pesar de todo, la gloria está al final del camino, si no importa.⁸⁴

Escuchamos la voz de un joven que a los 15 años ya “anticipaba”, como dijimos, el viaje de María del Carmen Huerta (y empezaba la lectura lenta, la filología). El viaje sin regreso desde su clase social, desde el “Nortecito” y todos sus rituales burgueses; desde los discursos hegemónicos de su clase social. Me parece que Caicedo, y su obra, constituyen uno de los mejores ejemplos de cómo el mito de la Cali popular (que terminó imponiéndose a muchas ideas hegemónicas de identidad) se instauró con intensas guerras de sentido (simbólicas) que se daban incluso en la intimidad de un discurso individual. Reitero: “Odio a Cali, una ciudad que espera, pero no le abre las puertas a los desesperados”. Había que huir de Cali de cuando en cuando, pero, al mismo tiempo, regresar una y otra vez.

Un personaje, para quien su discurso gira alrededor de los encuentros sexuales con jovencitos, nos cuenta casi al principio del cuento “Besacalles”: “Llegué a Cali cuando tenía 11 años [...] Pero [...] todo comenzó a irme mal, porque al rato

⁸⁴ *Op. Cit.*

comprendieron que yo salía los sábados era a buscar muchachos, de modo que si te encontramos en esas, palabra que te matamos, y yo sabía que si me encontraban cumplían la amenaza.”. De los jovencitos, el más protagónico era un “pecoso”, del cual le gustaba mucho su cabello; un joven que se fue para el cine con un supuesto alguien que lo esperaba y luego descubre que es falso, que está sólo (la descripción corresponde mucho a la del mismo Andrés: cinéfilo irremediable, el cabello infaltable, sobre todo en personajes autobiográficos, muchas veces solitarios). Sin embargo, por causa del mismo muchacho, la narradora termina el cuento pensando en abandonar la ciudad:

Como ya dije, mi vida está ya lo suficientemente organizada para que venga él a estropearlo todo, sobre todo que me lo encuentre a cada rato por las calles de Cali, pero lo bueno es que siempre anda solo, por eso el asunto puede remediarse relativamente fácil. Y si no puedo, pues tocará ir pensando en pegar pa Medellín o para Bogotá o a Pereira, inclusive, pues en esta ciudad las cosas se están haciendo cada día más difíciles.⁸⁵

Caicedo empezaba a desarrollar (narrativamente) la tesis de “la ciudad que espera pero no le abre la puerta a los desesperados”. El tópico del regreso a casa, después de los vagabundeos, se repetirá una y otra vez (“Por eso yo regreso a mi ciudad”, por ejemplo). Incluso, podemos decir, forzando un poco la interpretación, que el vagabundeo (pandillero) de *El atravesado*,⁸⁶ sólo tiene asidero (apego) en el regreso al gran símbolo de la tierra, de la casa: al útero de la madre, acaso el único ser por el que el protagonista muestra algún respeto. Sin embargo, estas son sólo “anticipaciones”, como ya dijimos. Desarrollaremos la interpretación del tópico del regreso a casa en el siguiente capítulo. Retomemos por ahora el mapa caicediano desde su centro y desde otras anticipaciones.

⁸⁵ *Op. Cit.*

⁸⁶ Andrés Caicedo, *El atravesado*, Bogotá, Norma, 2003.

Tenemos, en primer lugar entre las “anticipaciones”, la que nace de la obsesión del autor por las artes dramáticas. En el mismo año en el que escribe “Infección”, gana el Primer Festival de Teatro Estudiantil con su obra *La piel del otro héroe* y ya había adaptado *Las sillas y la cantante calva* de Eugène Ionesco en el año anterior.⁸⁷ Pero es con el cuento “El espectador”, relato de un solitario fanático del cine, que busca desesperadamente interlocutores (con los cuales compartir sus apreciaciones cinematográficas) cuando a través del narrador, el autor nos muestra cuál es la importancia del cine, de las artes dramáticas, en su lectura de la ciudad:

y yo salgo cogido de la mano de ella, recordando las últimas secuencias de *Blow-Up*, tú lo sabes amor, el hombre que vaga por la ciudad y observa el cuadro tan bello que forman dos enamorados, está allí presente frente al amor, a modo de fotografía, y el resultado de ese cuadro de amor es crimen y muerte, y el hombre no quiere que eso se le vaya de las manos porque es lo único importante que le ha sucedido en su puerca vida, pero te digo que no se puede amor, allá no se puede subsistir, es mejor unirse a los felices que tienen la bienaventuranza de no pensar, para poder sobrevivir hay que quedarse jugando tenis sin pelota ni raqueta. Así, existe la ciudad y yo habito en la ciudad y veo cine y soy feliz.⁸⁸

A la manera de los personajes de la película de Michelangelo Antonioni (y del narrador del cuento “Las babas del diablo” de Julio Cortázar) para Ricardo González, el personaje de “El espectador”, la fotografía se convierte en la representación de un mundo posible en el que los personajes participan identificándose y viviendo en una constante referencia a *ella*, a la imagen (una hermenéutica obsesiva frente al texto fotográfico). En *Blow-Up* y en “Las babas del diablo”, el fotógrafo descubre la posibilidad de un crimen que ha de suceder después de una escena capturada, en la que se ve a una pareja extraña en un lugar público.

⁸⁷ W. López, *Op. Cit.*

⁸⁸ Caicedo, “El espectador”, *Op. Cit.*, p. 55.

La ciudad es entonces un escenario en el que suceden escenas anónimas y en la que múltiples personajes buscan pasar como incógnitos buscando los sitios que ofrecen la posibilidad de la aventura, la sala de cine una de las más importantes. Pero en la cita se ve además el constante ejercicio de remitirse a la felicidad como posibilidad de quien vive en una aventura constante. El acto de pensar es un posible obstáculo para esta felicidad, pues evitaría la aventura al quitarle su azar.

Es así como en los cuentos “De arriba bajo de izquierda derecha” y “Besacalles”, asistimos al relato de parejas que buscan desesperadamente un sitio en el que se pueda asumir el sexo en su forma más furtiva y “superficial”. Las orillas de los ríos *Pance* y *Cali* son los escenarios en los que esto se hace posible, pues se convierten en estos relatos en una especie de límite de la ciudad, en un portal a la manera de *Lovecraft* (uno de sus maestros declarados), en el que el escenario urbano se difumina y se “permite” entrar en el lugar de la violencia sexual, ya sea de acecho y pudores o de las orgías de las pandillas juveniles.

La ciudad es representada desde referentes que la convierten en un escenario particular que está “siendo llenado” con creaciones simbólicas que la resignifican constantemente. Los referentes pueden ser (y son mayormente en cuanto literatura) lingüísticos. En la obra de Caicedo el lenguaje verbal de la ciudad es representado por un registro importante de la entonación, el fraseo y los modismos caleños. En ese sentido, el lenguaje oral urbano es llevado a su máxima expresión con el cuento “Los dientes de caperucita”: “Uno se da cuenta queso le está ocurriendo a uno no lo vastar creyendo porque únicamente lo ha visto en las películas, pero te digo que antes me pegaba un puño donde fuera y soltaba semejante berrido cuando me acordaba della”.⁸⁹

⁸⁹ *Idem*, p. 121.

Asistimos a una evidente declaración de guerra contra el lenguaje solemne de las literaturas anteriores, de la prosa limpia del canon colombiano o, incluso, de los discursos “hegemónicos”.⁹⁰ El lugar de esta literatura es, por lo tanto, muy cercana al testimonio. Además es evidente la preferencia del autor por los narradores en primera persona.

Aun así, el lenguaje verbal no es lo único expresado en esta literatura. Aparte de las representaciones cinematográficas, tenemos representaciones que son cartográficas y por lo tanto de lenguaje gráfico, dado que lo representado está constituido por imágenes perfectamente logradas (más que nada, de lugares y de sus prácticas)... Como decíamos al principio, los recorridos (los andares) y las prácticas caicedianas pueden pensarse como espirales en tanto se van ampliando geográficamente hasta llegar al gran viaje de la heroína salsera, que es acaso su texto más acabado.

Ahora bien, la geografía, como lo ha pensado Carlos Rincón (desde su mirada “posmodernista”), y tomando una categoría de Deleuze y Guattari,⁹¹ es resignificada por la literatura. De los mapas institucionales, propios de los imaginarios de nación formados con La República, pasamos, en las literaturas que aparecen después de los sesenta (y quizás desde antes), a los mapas creados por las subjetividades de los narradores.⁹² Rincón propone un mapa en especial que puede complementarnos la imagen de los espirales. Es el mapa en “sistema de rizoma”,⁹³ que nos muestra cómo los

⁹⁰ Acaso también podemos leer en esta apuesta estética una necesidad de poner al día la ausencia de una vanguardia que, en Colombia, se ocupara de la oralidad, como en el “negrismo” en Cuba, y el Caribe, o el “indigenismo” en la región andina.

⁹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 1985. La categoría es “el mapa en sistema de *Rizoma*”, que explicamos a continuación.

⁹² Es casi imprescindible poner como antecedente inmediato al grupo de los Nadaístas y su apuesta estética subversiva contra las instituciones del poder en el país y sus lenguajes solemnes. Ver: Elmo Valencia, *Bodas sin oro. Cincuenta años de nadaísmo*, Bogotá, Taller de edición Roca, 2010.

⁹³ Carlos Rincón, *Mapas y pliegues, ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*, Bogotá, Tercer mundo editores, 2003. Rincón hace esa lectura basándose en los personajes de Borges y García

personajes “posmodernos” viajan creando sus propios mapas (en apariencia caóticos), pero al fin trazados a la manera de las raíces, o las ramas, que se bifurcan una y otra vez aunque partan de un tronco o trazado inicial. Al igual que en el espiral, lo importante es que se parte de un centro y se va llegando de a poco a las zonas periféricas. En el caso biográfico de Caicedo, el vagabundeo lo llevó a los festivales de cine de Cartagena, a Bogotá e, incluso, a Los Ángeles en la búsqueda de llevar un guión a la industria cinematográfica norteamericana. Sin embargo, Caicedo, y sus personajes, siempre regresaba a Cali, a sus calles, a su lenguaje, a sus cineclubs; es decir, a su tronco principal, al trazado inicial; al “Calicalabozo”, como llamaba a su ciudad por la imposibilidad de vivir fuera de ella.

Los personajes de Caicedo, como él, viven por lo general en el norte de la ciudad y parten de su lugar de origen por la Avenida Estación y la Avenida Sexta para salir a La Avenida Colombia, que bordea el río Cali (límite con el centro de la ciudad, tanto del Vallano como del “centro histórico”).⁹⁴ A partir de este lugar se abandona el tronco central del mapa y empieza la multiplicidad de bifurcaciones que los pueden llevar a los terrenos ajenos y populares del sur e, incluso, hasta Pance y Jamundí, que están en las afueras de la ciudad (*¡Que viva la música!*, “Besacalles”) o al norte, a Chipichape, como en *El Atravesado*. O los puede llevar a los recorridos caóticos, como en “De arriba debajo de izquierda derecha” que vuelven una y otra vez sobre los sitios en los que viven posibles cómplices para la clandestinidad y la rumba: “Caminaron mucho tiempo

Márquez, mostrando como desaparecen las ideas nacionales de mapa, propios del Romanticismo e, incluso, del modernismo. Un ejemplo es el de José Arcadio Buendía cuando descubre el Galeón español y traza un mapa en rizoma de un lugar ignorado hasta entonces y que no es registrado en un mapa corriente.

⁹⁴ El paso principal por sobre río Cali era el puente Ortiz (hoy de paso peatonal), de especial significado para la historia económica de la ciudad, pues permitía un paso más rápido hacia el norte del país por vía terrestre. En la ciudad surgió, junto con ese paso terrestre, el espacio que sería ocupado rápidamente por la burguesía emergente, a la cual pertenecía Caicedo.

por todo el centro de Cali buscando sitios donde meterse, pero nada. O la persona no vivía allí o nadie contestaba: estaba durmiendo, había salido...”.⁹⁵

El viaje, casi invariablemente, termina en los desenlaces violentos que serían llamados por el autor “espiral(es) sin fondo de la perdición”.⁹⁶ La mayor perdición de todas es, sin lugar a dudas, la de María del Carmen Huerta, la burguesita que se quedaría viviendo en el sur de la ciudad, para tener algunos santuarios salseros a pedir de boca.

¡Qué viva la música!

Finalmente mencionaremos el lenguaje musical que nos ocupa, como otro de los referentes simbólicos representados, o registrados, por el autor, para poder llegar a la lectura de *¡Que viva la música!*, su única novela publicada en vida.

Hay que decir, en principio, que Andrés Caicedo, también de forma temprana, leyó la música de su ciudad y la entendió en su gran riqueza y diversidad cultural. La leyó en una totalidad que incluye al gogó, a las “fastidiosas orquestas paisas”,⁹⁷ al mejor rock de los 60 y 70 (especialmente a Los Rolling Stones) y finalmente al gran movimiento salsero. De hecho, los mapas caicedianos son recogidos en su novela como la configuración más acabada de los “espiral(es) sin fondo de la perdición”, o como decíamos anteriormente, de los mapas en sistema de rizoma. Si los cuentos de

⁹⁵ *Op. Cit*, p. 38.

⁹⁶ Romero Rey y Ospina, Luis “Invitación a la noche”, en *Andrés Caicedo vida y obra*, Bogotá, Norma, 1998, p. 14.

⁹⁷ El término paisa designa a la gente de Antioquia y de la zona cafetera colombiana. En la novela se referencia con mucha frecuencia la música paisa, como una propuesta estética que para él es plana, insípida, totalmente opuesta a la salsa que Caicedo y sus personajes bailaban, la llamada “salsa brava” o posteriormente “Guateque” en Cali.

Calicalabozo y *Angelitos empantanados* representaban viajes cortos, anticipaciones, en esta novela encontramos un viaje completo, sin regreso, una “totalidad articulada”. La última ramificación del rizoma de la que ya no se tiene retorno.

El hilo conductor de ese viaje es la música: María del Carmen parte de aquella música que consumía la burguesía (valeses, música “paisa”, música “colombiana”, rock) a la que se relacionaba con la cultura popular de la ciudad. Para algunos de los personajes de Caicedo (“Angelitos empantanados”) el intento de acceder a la cultura del sur y del Vallano, sin conocer el valor ritual de este acto, les había traído un *destinito fatal*. Nuestra heroína, María del Carmen (acaso el *alter ego* mejor logrado por Caicedo), es la única que vive la totalidad del aprendizaje necesario para entender e incorporarse a las prácticas salseras. El aprendizaje de su cuerpo y de su oralidad (la *Performance* de la bailadora), terminan llevándola no a un *destinito fatal*, sino a las manos de la diosa Rumba y del dios Changó. Un viaje a través de los pianos de Richie Ray y Bobby Cruz, del ritmo sincopado, de los *soneos* y las *descargas*.

Al final de una fiesta decadente en la que los “pequebús” (pequeño-burgueses) del norte yacían en el piso por el agotamiento del exceso, María del Carmen oye lo que “sus amigos” no oían, no podían oír. Es el momento de transición a la cultura salsera, la *encrucijada* principal. Acaso la peripecia más importante de una heroína que venía del mundo rockero del norte y se encontraba de frente con la cultura de los agüeluleros. Como una autómatas entraría al lugar sin haber sido invitada:

¿no oirían ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi

búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra.⁹⁸

María del Carmen se nos presenta, desde el principio, como una especie Marilyn Monroe criolla, tal como la interpretaría Truman Capote: “Soy rubia. Rubísima. Tan rubia que me dicen: ‘Mona,⁹⁹ no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa’. No era sombra sino muerte lo que cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo”.¹⁰⁰ Como la diva hollywoodense, nuestra heroína aprende a vivir entre la diversidad de estimulantes que le ofrece la trivía local. Una extensa variedad de amantes, admiradores y drogas le abren paso a sus deseos, hasta encontrar la fuerza y la autonomía suficiente para lanzarse sola, de la cultura anglosajona, a las manos del tambor africano “a mano limpia”. Sus periplos la llevan por los mapas de la salsa, hasta encontrarse, quizás sin tener consciencia (sin pensar, pero *viviendo*), al relato que Rubén, uno de sus amantes, hace de uno de los eventos más importantes de su generación, de la generación del agüelulo: a uno de los míticos conciertos de Richie Ray y Bobby Cruz. Este es su relato:

Ricardo Ray alternaría con el comodón Nelson y sus Estrellas y los infames Graduados de Gustavo Quintero. Y no se iba a sentir del todo bien teniendo al lado a los que nombro de últimos, meros aficionados. Se habla de ese esmirriado trompetista acercándose al micrófono de Gustavo Quimba Quintero, dándole pautas, una más alta que la otra, luego, por lo bajito, el piano, la clave que se instalaba, la voz de Bobby Cruz desfigurando, subvirtiendo, desde el coro, las boberías del Quintero, toda la banda encima, luego Nelson (que por esa época sonaba con mucha más Salsa) ayudando en el golpeteo, en el bataneo, obligando, Nelson y Richie, a improvisar a los Graduados (!). Se habla de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas, no les dieron un tiro, no resistieron el quinto empuje, véte a la escuela te digo que tú conmigo no

⁹⁸ A. Caicedo, *Op. Cit*, p. 92.

⁹⁹ En Colombia la palabra mona tiene como una de sus acepciones principales la de “rubia”.

¹⁰⁰ A. Caicedo, *Op. Cit*, p. 7

puedes, obligados se vieron a salir de la escena por culpa del piano de la dulzura, pobres diablos, con el culo roto, y eso no fue sino una celebración, barullo y pataneo entre tremendo salsón. “Tengo el permiso?”, gritaba Richie, y tres veces le respondieron **“Sí”, lo tienes, hermanito del alma**, dános, déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro. “Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad –decía Rubén, amargo–. Ricardo Ray inventó el mito”.¹⁰¹

Vemos claramente la oposición entre la música que aceptaba, o decía aceptar, la burguesía, plana a los ojos de los personajes caicedianos, y la salsa brava de Richie Ray y Bobby Cruz. El público, como vemos, es representado en su rol más activo, en un diálogo directo con la orquesta. El texto termina con un lenguaje casi profético, que nos habla del mito, de una ciudad que se estaba creando en su identidad salsera. El concierto pudo ser el del 68 o el del 69, la época en la que justamente ubicamos el surgimiento del mito de la Cali salsera. La “emoción”, y no la estructura, la razón, es la protagonista.

Andrés Caicedo afirmaba: “para mí vivir en Cali es como para el cónsul de Lowry vivir en Quahnahuac”.¹⁰² Podemos interpretar que se trata de un apego enorme a los bienes estimulantes (y no sólo las “sustancias psicoactivas”). El cónsul de Lowry se apegaba al licor fuerte de los Mexicanos, a su cultura nocturna y “etílica”. Acaso Caicedo se refería a toda una serie de estimulantes de los que no podía huir. El último de ellos, y el más importante, es seguramente, a juzgar por su novela, el de la música popular y sus rituales.

Los que hemos vivido en esta ciudad podemos *sentirla* de múltiples maneras, pero muchas generaciones de lectores, de Cali y de la obra de Caicedo (incluso los adolescentes de hoy), hemos sido afectados notoriamente por esta concepción

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 127. Los subrayados son del autor.

¹⁰² Romero Rey y Ospina, Luis, *Op. Cit.*, p. 16.

caicediana, por la poética del *Calicalabozo*. Una poética que nos habla de una lectura total de la ciudad. Una hermenéutica que funciona desde la interpelación violenta a su propio estatus social, incluso a su sordera. El camino de María del Carmen Huerta no podía tener regreso, después de la iniciación salsera. *Toda ella* era una interpelación a la cultura de su estrato social: a la burguesía que aprendería a vivir vendiendo su libertad al mejor postor extranjero, incluso en sus consumos musicales.

Una clase social que podía conocer la música antillana (como vimos en el relato del Club Colombia, en el capítulo anterior), pero desconocía los testimonios corporales y orales de la tradición popular africana. La protagonista de *¡Que viva la música!* regresaría a su medio siendo testigo y protagonista de la fuerza africana, de los tambores a mano limpia, de las descargas. Su ser ya no obedecía a la “decencia” aletargada del discurso señorial, a los dispositivos biopolíticos del cuerpo. María del Carmen venía de presenciar en el sur de Cali la fuerza de la ancestralidad africana que irrumpía con violencia, y paulatinamente, en diversos espacios de la ciudad, que se incrustaría incluso en el norte, con el paso de los años. Después de su iniciación salsera, María del Carmen atravesó el río Cali de vuelta al norte burgués; fue invitada a una fiesta “de Amanda Pinzón, mi prima, en puro nortecito”:

[...]Tenían orquesta. “Alirio y sus Muchachos del Ritmo” entraron con una cosa horrible que originó como risitas y pasos indecisos desde todas las direcciones hasta mí (...) Y bailaron horrible, sin excepción. Entonces me puse a pensar: “Pon cuidado si vas por Guarataro”, y luego a decir pasito: “Que yo conocía a un mulato, y ahora está muerto en el Guarataro”, y luego a gritar, no a cantar: “Esta angustia que me dice: agáchate que te están tirando, pero Babalú conmigo anda y yo traigo saoco y tú lo verás, Obatalá, Obatalá, cabeza de los demás!!”, y ya se estaba formando, claro, una confusión. Los amigos no quisieron seguirme (otros líos tendrán ellos, no los culpo), pero yo avanzaba y avanzaba diciendo todas esas cosas, “Si no llevo la contraria no puedo vivir contenta”, al ladito de los músicos, pa que no diga la gente que Ricardo

se copió, riase del traspolle que se le formó al trompeta”, Monguito dónde; tú estás”, a la guitarra eléctrica, al del organito, era todo **reaccionario sonido paisa**. Y ver a la gente bailar Vals, y que las peladas les suenen las crinolinas. “Que es muy difícil morirse vivo”, yo les hice más necesarias las pausas a los músicos, y entre pausa y pausa a gritar “El abacué, cuando sale del cumbá, atendiendo la señal”, hasta que mandaron cuatro hombrecitos, “y el encame del moruá [...] a sacarme venían y yo me les salí sin violencia [...] Salí de allí con una tristeza genial (seguro que ya habría llegado la noticia a mis padres) ¡Y unas ganas de rumba! [...] De allí el norte fue para mí poluto y marchito. Otras tierras exploraba.¹⁰³

Un lenguaje que ya rayaba en lo místico emergía en la oralidad de la heroína. María del Carmen ya no reconocía los rituales de su clase social, incluso a su cuerpo le estorbaba el baile de los burgueses. La misma violencia contra “los infames graduados” de Gustavo Quintero, la vemos ahora contra la orquesta de la despreciable fiesta del “nortecito”. En este momento ya se hacía imposible para María del Carmen retornar a su vida social de antes. Incluso los viejos amigos de las rumbas rockeras ya no podían seguirla. Como Caicedo, su personaje se convertiría desde entonces en una proscrita de la sociedad burguesa. El mapa en sistema de rizoma acabaría en la última rama de la raíz o en la última hoja del árbol. Si lo pensamos en espirales, hablaríamos de un círculo inaccesible para quienes no habían asistido a la iniciación salsaera de la protagonista. Acaso muy pocos (o ninguno) de sus anteriores pares habían podido asistir a la creación del mito. María del Carmen era una excepción para su clase social, acaso un punto negro que generaría vergüenza en sus padres y en sus vecinos. Aunque muchos de ellos terminaran no sólo aceptando la salsa, sino lucrándose de ella.

¹⁰³ A. Caicedo, *Op. Cit.*, p. 104 - 105.

Capítulo 3.

Las nuevas sonoridades: los salseros caleños y la mirada al pasado.

Del “Cali aji”, Micaela y Amparo Arrebato, en el “Sonido bestial”.

3.1. El Regreso a casa (Grupo Niche)

Blanco corriendo, atleta

Negro corriendo, ratero.

Jairo Varela.

Busca en mis entrañas,

busca un poco más,

sin miedo a la oscuridad,

que te esperaré.

Grupo Niche “Busca por dentro”.

Ángel Quintero¹⁰⁴ ubica en los años 50 el surgimiento de dos nuevas sonoridades (paralelas) que representarían la nueva concepción del tiempo, aparecida como reacción a la segunda guerra mundial y a su consecuente nuevo orden geopolítico: Por un lado el Rock n’ Roll haría eco del futurismo *fordista*, que anula cualquier relación con el pasado. La estética del “rebelde sin causa”, que vive en un “futuro eterno y circular”, sería su mejor representación. Proveniente de los barrios suburbanos, representaba el aburrimiento y el exceso de poder adquisitivo de los jóvenes norteamericanos y anglosajones (aunque muchos de ellos descendieran de la diversidad de migrantes del *Melting Pot*).

¹⁰⁴ A. Quintero, Cap. 2 “Del <<Pablo Pueblo>> a La <<Maestra Vida>>”, *Op. Cit.*

Del otro lado estaría la diáspora latinoamericana, desplazada violentamente y *añorante* de su *Pueblo natal*. Al comando de los newyoricans, los latinoamericanos, asilados en el Barrio Latino de Nueva York (o en los correspondientes barrios de La Habana, San Juan, Ponce, México, El Callao, Guayaquil, Cartagena, Barranquilla, Buenaventura, Cali...) *reconocían* la música ancestral africana, que había llegado en los barcos negreros de los españoles, portugueses, holandeses, ingleses, franceses:

¡La música! ¡La música del polirritmo y la percusión! ¡La música afro-americana que había hamaqueado los cimientos mismos de la línea ascendente del *progreso* (hacia su hegemonía absoluta) de la gran música de la modernidad <<occidental>>! ¡La única música que en los años 1950-1960, con sus ancestrales cueros de chivo, rivalizaría, internacionalmente, con la pujantemente emergente sonoridad electroacústica de la juventud anglo-americana!¹⁰⁵

En el caso de Cali, esa música, que aún no se llamaba Salsa, se habría descubierto en la zona del Vallano desde principios del siglo XX (como vimos en los apartes pasados), se habría adoptado como propia y se habría transmitido por vía de la tradición popular de las “empanadas bailables” y los “agüelulos”, además del mundo marginal de los bares y los cafés. Al llegar al medio siglo, los caleños, de extracción popular, ya estaban familiarizados con esa música que había venido primero de Cuba a las emisoras, a los prostíbulos, a los bares y a las casas de las “mamas grandes”, en las fiestas de domingo: El relevo puertorriqueño se adoptó con toda naturalidad, como vimos en la obra de Andrés Caicedo.

Así como Puerto Rico tomó el relevo del liderazgo en la producción de la salsa, Cali continuó con una tímida producción que comenzara con el siglo. Pero, además, se inscribiría en la tradición con una agresiva (¡bestial!) práctica del baile, como principal lenguaje. Alejandro Ulloa, en un trabajo posterior a *La salsa en Cali*, nos cuenta cómo,

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 184.

ya entrados los 90, en la ciudad se habían desarrollado una serie de “dialectos”, pertenecientes al lenguaje del baile de la salsa.¹⁰⁶ En mi barrio, hasta los más pequeños (y de familia “menos rumbera”), distinguíamos fácilmente entre el “cobao” de Buenaventura; “la salsa brava”, llamada posteriormente “Guateque” y “El pasito cañandonga” de la “Salsa Romántica”, de los 80 y los 90. Pero además, no era difícil, para esos niños que fuimos, reconocer una pachanga, un bugalú, un bolero (en toda su diversidad), un mambo, etc.

Ahora bien, en la distribución de la geopolítica de mediados de siglo XX, fue muy claro que “se decidió” darle al Valle del Río Cauca uno de los roles económico que antes tuviera Cuba: las viejas haciendas de la oligarquía empezaron a convertirse en ingenios (plantaciones) de caña de azúcar. Los pequeños propietarios de las tierras del Norte del Cauca, productoras de tabaco y de cultivos autosostenibles (o de las distintas siembras, como el café en el norte del Valle que vivió su crisis en esa época) cayeron en el “embujo”¹⁰⁷ de la supuesta Violencia bipartidista de la Historia Oficial. Por *todas* las vías de hecho, esos propietarios tuvieron que convertirse en habitantes de las capitales del país (de sus *márgenes*), porque las tierras fueron tomadas por las manos del poder en sus distintas etapas.

El resultado, para el caso de Cali, fue el de convertirse en una de las ciudades latinoamericanas que tuvieron el record más grande de crecimiento demográfico en esa época.¹⁰⁸ No es casual, por lo tanto, que uno de los tópicos más comunes, a los que le canta la salsa, sea el del regreso a casa. Quintero cita copiosamente letras de canciones al respecto, para argumentar la concepción espaciotemporal de la salsa, a diferencia del

¹⁰⁶ Alejandro Ulloa, *El baile: un lenguaje del cuerpo*, Cali, Feriva, 2001.

¹⁰⁷ Hernando Calvo Ospina, *Op. Cit.*

¹⁰⁸ A. Ulloa, *Op. Cit.*

rock. Volveré brevemente a *¡Que viva la música!*, para mostrar el ejemplo del regreso a casa en los propios descendientes de la oligarquía caleña. Finalmente, comentaré las canciones “mi pueblo natal” y “Cielo de tambores” del Grupo Niche, para ilustrar el tópico del “regreso a casa”, en ese entonces escrito ya en la letra de una de las orquestas caleñas más importantes.

Inmediatamente después de ser atrapada por los cueros de Changó,¹⁰⁹ María del Carmen Huerta, la heroína caicediana, entra en un trance que la lleva por las encrucijadas de los recuerdos de su infancia, en un “paraíso perdido”:

Gigantesca luna y un viento de las montañas, profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras. Tal vez lo que yo cuento ahora se ubique en otro orden, inferior en todo caso. Apenas yo termine, el lector saldrá a tomarse un trago, y más habría valido que en lugar de escribir hablara como a mí me gusta, que mis palabras no fueran sino filamentos en el aire, líneas vencidas, no importa: empiezo a hablar y no me paran, y no hago otra cosa que repetir letras, porque primero que yo existió un músico, alguien más duro y más amable que concede el que uno cante su letra sin ninguna responsabilidad, que una mañana se le pegue y la repita todo el día como una especie de marca para cada uno de los actos tristes, uno de esos días en los que me propongo la acción más triste de todas: viajar en tren a La Cumbre, ese pueblo que fue rey de los veraneos de la burguesía hará mil años, y hoy es pueblo fantasma, con su casa embrujada en Colina, su tierra cada vez menos roja y el aire menos sano y menos frío, y borrándose los letreros de amor que tallaron en la tierra muchachos y niñas que ahora son empleados de Turismo, alcaldes, y no se acuerdan.¹¹⁰

El mundo salsero, en el que había sido iniciada María del Carmen, activa los mecanismos de la reminiscencia, “de la imagen separada de la palabra”,¹¹¹ para pasar de un simple recuerdo en la psiquis, a un verdadero ejercicio de la memoria. En este caso,

¹⁰⁹ Ver cita 71.

¹¹⁰ Andrés Caicedo, *¡Que viva...!*, pp. 90 – 93.

¹¹¹ Maurice Halbwachs, *Op. Cit.*, Madrid, Anthropos, 2004.

de las letras musicales del presente al paraíso perdido de la infancia. Según Quintero, la carga de identidad que ofrecen estas músicas, y sus desplazamientos no-lineales por el tiempo polirrítmico, crean una posibilidad de *viajar*, que no es lineal ni temporal ni espacialmente. Así como en muchas canciones de salsa se pasa de un son montuno a una guaracha (o de un bolero a un “Guateque”), en la psiquis se puede pasar a la infancia o algún otro tiempo pasado. Por supuesto, primero hay que dejarse llevar por el ritmo salsero.

En este caso, asistimos a la experiencia de una mujer de extracción burguesa. Y aunque la oligarquía se aprovechara tiempo después de la salsa caleña, para crear *slogans* turísticos (como “La feria de la Caña”) y generar así una usurpación simbólica de “lo popular”, pareciera que no dejó de tener prevenciones con una música que prefiere muchas veces pensar como producto de la “otredad”, pues siempre se ha creído “más blanca que el resto de los caleños”.¹¹² Siendo Cali una ciudad para la que gran parte de su herencia cultural es afro, poco hemos construido (desde ámbitos como el académico el político o la gestión cultural) sobre procesos de interculturalidad. Todos los caleños compartimos en gran medida la necesidad del regreso a casa, aunque el racismo siga imperando en gran medida para ignorar la historia “común”.

No es casual, por lo tanto, el reclamo de la heroína caicediana frente al olvido evidenciado en la decadencia de La Cumbre y de sus compañeros de juego. El paraíso de la Cumbre es olvidado como se olvidan muchos lugares rurales alrededor de Cali o en toda la Región del Valle del Río Cauca (quizás los más olvidados, administrativa y

¹¹² En el caso actual, es evidente que, aun con una intención “democrática” de “descentralizar” la feria de Cali, hay una gran diferencia entre el despliegue publicitario y las ganancias que los eventos de algunos sitios de la ciudad dan a los empresarios y la llamada “feria popular” que se da en “los barrios” o en el Distrito de Aguablanca. Los bailarines y las orquestas locales no alcanzan ni un mínimo de esas ganancias y su participación es ínfima en escenarios exclusivos en los que se presentan las orquestas más importantes. Por otro lado, las escuelas de salsa, en su mayoría se ubican en los barrios orientales o marginales de la ciudad.

políticamente, son los pueblos afro, como Puerto Tejada, a sólo 30 minutos del sur de Cali). Si seguimos a Quintero, el tiempo lineal burgués, el del rock, borra toda relación con el pasado por vivir en un “futuro eterno y circular”. El tiempo propio de las ciudades. Es entonces, en palabras de Maurice Halbwachs, una anulación de los referentes colectivos o de los “marcos sociales de la memoria”¹¹³ lo que sucede con los jóvenes que consumen las sonoridades del rock anglosajón.¹¹⁴ Si seguimos la idea de Quintero, la expresión del rock es la del individualismo occidental. El individualismo que entonces no reconocería un pasado común, una ancestralidad, acaso como reflejo del mito del *self made man*, propio del capitalismo norteamericano.

En ese caso, podríamos decir que el olvido constituiría una práctica sistemática que se corresponde con las prácticas de los herederos del rock, aun de los caleños. Si pensamos en María del Carmen Huerta, podríamos decir que hasta la escena decadente de rumba salsera, citada anteriormente,¹¹⁵ su conducta era propia del “futuro eterno y circular” y sólo puede entrar en una idea de ancestralidad, incluso de “mito de ciudad”, cuando se pasa de las prácticas rockeras a las prácticas salseras. Al final de la novela, para ilustrar mejor, María del Carmen y su novio se divierten vapuleando a los “gringos” que se van a Jamundí o a Pance (poblaciones rurales al sur de Cali) a consumir hongos. El final es bastante trágico para uno de esos gringos. María del Carmen se inscribe en un “marco de la memoria” propio del mundo de los salseros al tiempo que sus valoraciones estéticas cambian, que repudia su clase social y la cuestiona desde el discurso salsero.

¹¹³ *Op. Cit.*, p. 326.

¹¹⁴ Creo que otro resultado se daría en los desarrollos y en la concepción temporal de ciertos géneros del *rock*, creados en Latinoamérica posteriormente; ponemos como un ejemplo, entre muchos, al *Ska* que justamente se mezcla con ritmos caribeños. Vale aclarar que no se pretende hacer una lectura esencialista de las dos músicas. Se busca encontrar los opuestos que nos permiten problematizar las prácticas salseras con las prácticas *rockeras*.

¹¹⁵ Ver nota 71.

Los recuerdos, según la interpretación de la memoria que hace Halbwachs, no son sólo imágenes articuladas, “cuadros completos”, también están enmarcados dentro de conceptos, de ideas que forman parte de las concepciones que la sociedad hace de estos recuerdos:

[...] es por una serie de reflexiones que pasábamos de un objeto a otro, de un acontecimiento a otro, como si, al mismo tiempo, que en el objeto y en su espacio exterior, en el acontecimiento y en su lugar en el tiempo y en el espacio, pensábamos en su naturaleza, en su significado. En otros términos, objetos y acontecimientos se ubican en nuestro espíritu de dos maneras. Orientándose por el orden cronológico de su aparición, y siguiendo los nombres que se les dan y el sentido que se les atribuye en nuestro grupo. Es decir que a cada uno de ellos correspondía una noción que era simultáneamente una idea y una imagen.¹¹⁶

En mi opinión, una de las ideas que de mejor manera se impondrían en la sociedad caleña es justamente la de la ciudad “sucursal del cielo”, que proviene a su vez, de una idea más antigua que hace parte de la herencia eurocentrista: la del “progreso material” que permite olvidar lo pasado, convertirlo en ruinas (como La Cumbre) y construir sobre esas ruinas. Vale decir que la memoria es también, para ciertos discursos, una suerte de ruina.

Es decir que la concepción de tiempo que comparten las dos “nuevas sonoridades” que referenciamos, y su expresión en la formación de una memoria colectiva, se corresponderían con los discursos que las sustentan. Por un lado la ancestralidad africana que nos remonta al pasado mítico, de los tambores; por el otro, la música propia de una concepción electroacústica, ultramoderna que borra el pasado. Principalmente, el pasado que esconde las verdaderas razones para que los migrantes nos acercáramos a Cali buscando un mejor futuro.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 327.

Volvemos a Cali y al t3pico salsero del “regreso a casa”.¹¹⁷ Podemos saltar temporalmente a las d3cadas del 80 y el 90 y encontramos con un verdadero boom en la producci3n salsera local, representada por el Grupo Niche, Guayac3n, Canela, Son de Az3car, La Charanguita de Luis Carlos, entre otras muchas; las orquestas caleñas propiamente dichas. De todas, escojo una canci3n de Niche en la que la tem3tica de “el regreso a casa” tuvo un especial inter3s para los migrantes que 3ramos en el barrio. La reminiscencia con esta canci3n era igual para los paisas, los chocoanos, los pastusos (nariñenses, en realidad), tolimenses y huilenses y, acaso, de otras regiones que se me van por simple ignorancia:

Mi pueblo Natal – Grupo Niche

A lo lejos se ve
mi pueblo natal
no veo la santa hora
de estar all3.

Se vienen a mi mente bellos recuerdos
infancia alegre que yo nunca olvidar3.

Luces de esperma en el fondo se divisan
titilantes igual que estrellas en el cielo
y el ruido incesante del viejo trapiche
sustento eterno de todos mis abuelos.

¹¹⁷ Un t3pico que se puede rastrear en la m3sica cubana, particularmente en el son montuno, como dijimos anteriormente y que podr3amos ver tambi3n en varias canciones de los salseros propiamente dichos de los inicios de los 70, los *newyoricans* que le cantan a San Juan o a Ponce. V3ase 3. Quintero, *Op. Cit.*

Ya vamos llegando
me estoy acercando
no puedo evitar que los ojos
se me agüen.

(No puedo, no)

(Tierra mía, pueblito donde nací)

Ya vamos llegando
me estoy acercando
no puedo evitar que los ojos
se me agüen

Ya vamos llegando
me estoy acercando
(Entre valles y montañas
ríos que surten tus mares
y el cielo azul
que son patrimonio de mis cantares)

Ya vamos llegando (¡ay hombre!)
me estoy acercando...
no puedo evitar que los ojos
se me agüen.¹¹⁸

En el barrio la cantábamos a coro con Martín (el “niche”¹¹⁹), un amigo que había migrado de algún pueblo afro, del Valle del Cauca, del Cauca, de Nariño, del Chocó;

¹¹⁸ Del álbum *Los 30 mejores*, Medellín, Codiscos, 2006.

¹¹⁹ La expresión “Niche” significa afrodescendiente, es una designación bastante usada en el lenguaje cotidiano caleño.

con Sandro (“El pastuso”), que descendía de nariñenses; con mi familia éramos además tres familias “paisas” en la misma calle. Quien dice de mi calle puede decir lo mismo del barrio y de todo el Distrito de Aguablanca: en realidad muy pocos éramos de “descendencia caleña” en esa época; la configuración demográfica de esta parte de la ciudad era mayoritariamente de paisas¹²⁰ (comerciantes en su mayoría), huilenses y tolimenses, nariñenses, nortecaucanos, chocoanos. Todos coreábamos la canción con la misma emoción. El Grupo Niche nos identificaba a todos como “caleños”. Aún con los pasados en lugares distintos, los marcos de la memoria nos permitían compartir una misma reminiscencia.

La voz de Charlie Cardona suena en esta canción con un timbre y una entonación muy lírica que, sin embargo, se permite un clásico fraseo que responde a los coros (transcribimos el fraseo entre paréntesis). La canción nos recuerda al Son Montuno, género del sur de Cuba que fue interpretado por músicos campesinos antes y durante la gran producción de música que los adoptó en La Habana (sobre todo en los años 50). Un ritmo que se identificaba, en los inicios, con los campesinos que migraban a La Habana. La letra de la canción, con una temática muy clásica, en el estilo social del director Jairo Varela, sonó incansablemente en el barrio, y en la ciudad, en los 90. La cantábamos, con una enorme emoción, todas las generaciones de caleños; era inevitable volver al pueblo natal (en mi caso el Norte del Valle, zona cafetera), emprender el regreso a casa.

Cada imagen nos representaba por igual a migrantes de todas las regiones. No sólo se representaba un pasado idílico: “luces de esperma en el fondo se divisan” y el sentimiento profundo de quien regresa al paraíso de su infancia: “no puedo evitar que

¹²⁰ En esta categoría cabían tanto del norte del Valle, quindianos, caldenses, risaraldeños (toda la “zona cafetera”) y antioqueños.

los ojos se me agüen”. Había además una apuesta de identidad que contestaba a la soberbia de la oligarquía decadente, con una apuesta conciliadora, intercultural, que dejaba a un lado cualquier resentimiento social o racial: “Y el ruido incesante del viejo trapiche / sustento eterno de *todos* mis abuelos”. El abuelo blanco, el abuelo negro, el abuelo paisa, el abuelo nariñense... Asistimos a una apuesta de identidad conciliadora (heterogénea, intercultural), de Varela y su grupo, que no es particular sólo de esta canción, sino de gran parte de su obra. La propuesta conciliadora que parte de una memoria colectiva, que hablaba de la migración compartida. Dudo mucho, sin embargo, que en barrios con una configuración más “blanca”, más burguesa, se permitieran pensar en ese pasado compartido, heredado de las violencias políticas.

De igual forma, en la canción “Cielo de Tambores”¹²¹ viajamos aún mucho antes del paraíso perdido (o al *principal* paraíso perdido). La voz cantante nos narra una visión en una bola de cristal en la que revive el viaje de los ancestros. La orquesta nos lleva hasta África, al mito del destierro del dios Changó y al pasado de esclavitud. Según el mito, narrado por Manuel Zapata Olivella, la esclavitud y el destierro de los pueblos africanos se explicaría porque Changó se enfrentó a sus hermanos y luego traicionó a sus “generales”. Una especie de castigo, de destierro para muchos descendientes africanos. Sin embargo la canción no se resuelve en un reclamo violento (y justo), sino en el surgimiento de la salsa como proceso liberador:

Cielo de tambores

Al cantar revivió

y este son se quedó

¹²¹ *Ibidem.*

una oración surgió
y al pensar que iba a hacer
que camino coger
su música inspiró
con la mano al tocar
y ese cuero al sonar
ya pudo acompañar
la tonada de un canto
la nobleza que tanto
su alma liberó.

Finalmente la canción se concluye en la poderosa imagen de “Una historia musical [que] quedó allá en la eternidad / y un cielo de tambores [...] que mi raza llena de colores”. Una especie de relato mítico de la creación de la salsa. Es innegable el proceso (intercultural, reitero) de identidad que hemos vivido los caleños a través de la historia de nuestra cultura salsera. Lo curioso, e inexplicable, es que no hayamos incorporado, junto con la identidad salsera, una identidad mestiza o mulata. Podríamos imaginar que aún no le hemos dado el valor identitario que tiene esta música, que acaso sólo la hemos concebido como un bien de consumo más o habremos “naturalizado” la disposición indiscutible para el baile... O podríamos especular que la oligarquía local supo a “su” tiempo de lo “peligroso” de un discurso de identidad mulata o mestiza en un pueblo como el del Valle del Río Cauca. La historia de Cuba, con las palabras proféticas del poeta Nicolás Guillén (que también le cantaba “al abuelo negro, al abuelo blanco”) es un precedente demasiado evidente y subversivo para sus mezquinos intereses:

El negro –a mi juicio– aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes

hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: <<color cubano>>.¹²²

Los caleños no hemos creado una reflexión ni medianamente cercana a esta concepción de identidad (ni siquiera en términos de “aporte”), aunque bien podríamos haber hecho conciencia del parecido profundo que tenemos con el pueblo cubano. Ojalá hubiéramos podido decir con la misma convicción de Guillén: “el espíritu de *Cali* es mestizo o mulato”. Así, como hemos aceptado, tan fácilmente, la identidad “salsera”. Lo cierto es que, a pesar del innegable pasado mulato, tanto genético, como cultural, en Cali sigue imperando un discurso burgués que manipula los marcos de la memoria (desde sus discursos hegemónicos) para seguir teniendo, como los referentes más importantes, los que provienen de las herencias eurocentristas. La salsa se usurpó simbólicamente para generar un negocio que cada vez genera más dividendos a la clase “pudiente” (como se dice comúnmente en mi ciudad). La herencia salsera se simplifica asumiéndose como una industria o como un consumo más, pero los verdaderos actores están bastante olvidados.

Una explicación más podría ser el olvido de la dimensión plenamente afectiva de este proceso de identidad. Aún cuando el baile se nos trasmite en las relaciones sociales, en los rituales festivos, en las rumbas de vecinos o familiares, en los conciertos que “todos los caleños” hemos “compartido”; aún cuando el baile mismo es inconcebible sin relaciones plenamente emocionales, en las que casi siempre la parte “racional” se olvida (al menos por los minutos que dura una canción), no modificamos profundamente los discursos que nos separan, o que ignoran las maneras de ser “con” el otro. Aún cuando la historia nos ha mostrado que la juventud de las generaciones salseras preparó el

¹²² Nicolás Guillén, Prólogo de “Sóngoro cosongo”, en *Obra poética 1920-1958*, La Habana, Letras cubanas, 1972, p. 114.

negocio salsero actual, la memoria (o la desmemoria) miope que impera en la ciudad, sólo ve la parte lucrativa (material y racional) y no los rituales, los conflictos y los personajes que, por vías más humanas, construyeron este presente material.

El capítulo siguiente busca precisamente compartir una parte pequeña, pero significativa, de esa memoria: la de algunas de las leyendas vivas del baile salsero, acaso la herencia más importante, más significativa, de la cultura caleña. Esta parte está constituida por el testimonio de La Asociación de bailarines de Vieja Guardia. Sus relatos, a diferencia de los discursos del progreso, que anulan las diferencias sociales, se remiten frecuentemente a un discurso y a una memoria común de “los salseros”, una memoria que, para ellos, sigue siendo imperioso “recuperar”.

3.2. La asociación de bailarines de Vieja Guardia

Y, naturalmente, las figuras con máscara se tambalean y caen al suelo mientras las siete familias dan media vuelta. Hay algo en mí que destierra el dolor; hay algo en mí que no consigo explicar.

“Patricia”, *Paraiso*, Toni Morrison.

Visito el barrio Los Alcázares, al nororiente de Cali, con alguna frecuencia porque mi amigo Julio Martínez tiene allí su academia de música. En alguna ocasión buscábamos un “vendedor de minutos” para celular, de los que abundan hoy en día en Colombia. Terminamos en la casa de una señora que vendía minutos en el primer piso de un edificio de apartamentos (de los que no son, necesariamente, conjuntos cerrados). Cruzó algunas palabras con mi amigo Julio y me supe que se llama Yolanda y que, además de vender minutos y helados, es profesora de baile, especializada en el bolero. El trato de ellos era de colegas y en una conversación muy breve, además de compartir algunas palabras típicas en estos casos, le oí decir a Yolanda algo así como que “en su tiempo se pensaba que los músicos eran ‘Marihuaneros’ y las bailadoras de salsa, ‘vagabundas’”.

No sabía en ese momento que la casa de Yolanda era un lugar de encuentro frecuente de la junta directiva de la Asociación de Bailarines de la Vieja Guardia y que, además de Yolanda y Edgar (“los Reyes del Bolero y el Son”) ahí se reunían Leudo, Guaracho y María (la primera campeona mundial de salsa en 1974). Concertamos una entrevista con Yolanda y Édgar para el sábado 10 de julio de 2010. Uso el término

“entrevista” para este trabajo etnográfico, pero en realidad lo que resultó fue un híbrido con “historias de vida”. En aquel primer encuentro y en el siguiente (miércoles 21 de julio), el relato de ellos fue prácticamente ininterrumpido. Como entrevistador, en realidad sólo “interrumpí”, en algunas ocasiones, para ahondar en los apartes en los que consideraba necesarias algunas aclaraciones.

Estas interrupciones tenían que ver, en casi todos los casos, con el énfasis que buscaba sobre la relación conflictiva con los padres y con la “sociedad” caleña; en otras ocasiones, para propiciar una polémica alrededor de la historia de los conciertos de Richie Ray y Bobby Cruz, desde sus vivencias y, finalmente, de sus hipótesis para responder la pregunta sobre quién aceleró los Bugalús de 33 revoluciones a 45 en Cali. Eventos estos que, a mi parecer, son capitales en la historia de la salsa caleña.

Al segundo encuentro (miércoles 21 de julio de 2010) asistieron todos los mencionados anteriormente. Antes de ir a la casa de Yolanda y Édgar, fui a buscarlos a “Don José”, una de las legendarias discotecas de Juanchito. Salían de una reunión, de la que sólo supe que dependía una posible presentación del grupo. Yolanda y Édgar me presentaron, uno por uno, a Leudo, María y Guaracho. Desde el principio fueron evidentes las jerarquías en el grupo. De Guaracho dijo Édgar algo como que “no sabía porque no estaba mejor”, entendí que era el de mayor experiencia y eso en una tradición de bailadores genera un gran respeto. Guaracho es efectivamente una de las “leyendas” del baile caleño. En el relato de todos se fue corroborando esto. A María me la presentó Yolanda como la Primera Campeona Mundial de Salsa, título que siempre complementa su nombre. Por su parte a mí me presentaron como “James, el muchacho que quería entrevistarlos”. Se notaban bastante reacios.

Édgar nos llevó en una camioneta y, en la parte de atrás, Guaracho y Leudo hablaban prácticamente en clave de los proyectos que tenían. Sin embargo ahí Guaracho me contó que se dedicaba además a la cerrajería y que vivía en el sector de Decepaz al oriente, al lado del distrito de Aguablanca. Había llegado a Juanchito en bicicleta y la subió a la camioneta. También me enteré, en el camino, que Leudo es el director artístico y entiendo que además es una especie de productor, es quien consigue los contratos, quien tiene los contactos, etc. Como en la primera entrevista, me preguntaron qué había estudiado y por qué estaba buscando esas entrevistas. Les dije que había estudiado literatura en Univalle y que había estado estudiando una maestría en Ecuador. Además me hicieron la pregunta más importante, querían saber si “bailaba salsa”. No pude evitar avergonzarme y les dije que un poco, comparado con ellos. Les conté que quería hablar de la salsa en Cali, pero me interesaba que las voces de ellos, que son los que “tienen el conocimiento directo”, contaran la historia. Les dije que había estado leyendo las obras de Alejandro Ulloa y de Umberto Valverde y que en lo que llevaba escrito me refería a sus obras. Asintieron y comentaron que habían estado trabajando con ellos en algunos proyectos.

Cuando dije que estaba interesado en que “las voces de ellos” fueran las protagónicas, las centrales de lo que estaba haciendo, parece que la percepción de Leudo cambió, empezó a interesarse más y a hablarme de la importancia de las emisoras y el conocimiento de los melómanos y locutores; esto fue cuando ya estábamos llegando a la casa de Yolanda y Édgar. Al fin llegamos y el ambiente se relajó un poco más; nos sentamos en el antejardín de la casa de Yolanda y Édgar, para cumplir con el ritual del café con pan al caer la tarde. Creo que en ese momento fue la voz de Édgar la que finalmente generó el ambiente de conversación más propicio para escuchar sus voces:

“él quiere contar la verdad verdadera de la salsa. / Porque es que se han dicho unas cosas... / [dirigiéndose a Guaracho:] / ¿viste el artículo del periódico “X”/ ese señor que salió diciendo que había bailado 70 años? / ¡ni Guaracho puede decir eso!/ ¿te imaginás?”

Finalmente, la *performance* de la narración oral se constituyó en un círculo de diálogo. Aunque al principio mi presencia, y la de la grabadora de audio, fueron el principal público, en gran parte de la conversación, creo que el centro era Guaracho. A él era a quien se le preguntaba cuando habían dudas, él era quien asentía cuando alguien contaba alguna parte que recordaban juntos, un bailarín, una discoteca, por ejemplo. Él confirmaba o refutaba constantemente los datos de todos.

Debo aclarar aquí que, aunque el relato giró casi siempre alrededor de un lapso de tiempo que comprendía la época de finales de los 60 y los 70 (hasta el 74, con el relato de María sobre el campeonato mundial), era explícita la negociación de su conocimiento con lo que está ocurriendo en el presente de la salsa en Cali, con la “industria cultural” y con las políticas del gobierno local (tema en el que se muestran muy optimistas).¹²³ En verdad hablamos de una actualización de sus relatos, desde el momento histórico que vive la salsa caleña.¹²⁴ Acaso es un tema que transversaliza todo el relato.

El tema de la Industria Cultural, y la forma como ha involucrado a los bailarines y bailarines, en tanto actores (de la memoria) de la salsa caleña, constituye la realidad material sobre la que se construye este último capítulo. El discurso de los bailarines

¹²³ En el primer encuentro, Yolanda y Édgar contaron que “el actual gobierno” los estaba capacitando como gestores culturales y que ya estaban afiliados al régimen subsidiado de salud.

¹²⁴ En varias ocasiones se mencionó a “Mulato” y a la academia “Swing Latino”, triunfadores en recientes campeonatos mundiales de salsa.

está enunciado desde su relación con la historia de los eventos en los que han participado y en los que participan actualmente. Para el objetivo central de esta investigación es capital llamar la atención sobre las incipientes intenciones de involucrar a los bailadores en las dinámicas culturales, y económicas, que se daban en los años 70. Le dedicamos uno de los apartes próximos al Primer Mundial de Salsa de 1974 por considerarlo central en ese sentido (y, más aún, por la importancia del relato de su narradora protagonista). Nos interesa, sobre todo, la interpretación del surgimiento del mito de la Cali salsera, como decíamos en los apartes introductorios. No obstante, el tema de la Industria Cultural actual se impone para plantear algunas reflexiones que van a quedar propuestas como un marco a tener en cuenta posteriormente (mi aporte, por ahora, se centra en el “universo simbólico” de las historias, en aquello que me es dado “interpretar” desde esta apuesta académica).¹²⁵

Es sobre todo en la ya mencionada Feria de Cali cuando la salsa caleña se expresa en tanto fenómeno económico de dimensiones enormes, en tanto Industria Cultural, por tanto. Los hoteles, las discotecas (algunas provisionales como en el evento de “las tascas”),¹²⁶ algunas plazas y espacios públicos, tradicionales y nuevos, se abarrotan de rumberos locales, y foráneos, que le traen beneficios a muchos inversionistas de los eventos. Pero este es justamente el punto más importante: se benefician los inversionistas, pero ¿qué pasa con los bailadores y quienes los rodean en sus prácticas, en sus estilos, o modos, de vida? Alrededor de las escuelas de salsa y de los eventos de la feria, según los testimonios, y la realidad tangible, están quienes diseñan el vestuario de los bailarines, quienes se encargan de la logística, los empleados

¹²⁵ El tema de la Industria Cultural se retomará, no obstante, en las conclusiones, desde el discurso de Leudo.

¹²⁶ Puestos de comida, bares y discotecas que se ubican sólo durante la feria, en los últimos años en los parqueaderos de la Plaza de Toros, otras veces en el borde del río Cali, en el Parque Versalles, en el Parque del Amor (las tres últimas al norte de la ciudad, la primera al sur).

de las discotecas, etc. Toda una serie de personajes (y de historias) que no pertenecen a los más beneficiados (económicamente) de la cultura salsera caleña. Pocos beneficios “simbólicos” tendrán también, seguramente, en la memoria que se está construyendo de la salsa en Cali.

La preocupación más grande de los Bailarines de Vieja Guardia, según sus testimonios, citados acá, es la continuidad de ciertas políticas culturales del gobierno municipal actual (cuando se escriben estas líneas). Como decimos en otros apartes, sobre todo en las conclusiones, algunas políticas los están beneficiando. Lo preocupante, para ellos (y seguramente para muchos que coinciden con sus voces) es la pregunta por la continuidad de esas políticas.¹²⁷ Sabemos que ya son lustros los que han enmarcado al país dentro de gobiernos neoliberales, que, por ende, han supeditado los intereses públicos a los privados. Acaso, en ese sentido, este nuevo Boom de la salsa caleña, y de otros eventos de las “culturas populares”, sea una oportunidad para crear una reflexión profunda sobre la idea de “sociedad” que se tenía en las anteriores décadas de salseros: la de quienes “se han creído más blancos que el resto de los caleños”, como decía el narrador de Valverde en *Celia Cruz: Reina Rumba*. Esa misma parte de la sociedad que tiene dinero para invertir en los eventos multitudinarios de la Feria. Pero ¿qué pasa con la otra parte de la población que también pertenece a la sociedad?

Estas líneas, acaso utópicas, buscan que los relatos nos permitan (al menos para unos pocos lectores), una memoria compartida de esa nueva “comunidad imaginada”¹²⁸

¹²⁷ Podemos hablar de un potente “renacer”, en la actualidad, de los eventos más populares y tradicionales de la feria, del mundo salsero (y de otras intenciones “populares”) que no sólo son producto de las intenciones privadas o individuales, que pasan por un gran apoyo del gobierno a las iniciativas de gestores culturales. Como uno de los ejemplos más importantes, referenciamos el apoyo a la producción de la llamada Música del Pacífico, con varios eventos; el más importante, por su enorme popularidad, es el festival Petronio Álvarez que premia a las *Chirimías* en varias categorías.

¹²⁸ Parfraseo a Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura Económica, 1993. El autor define “la nación” como una

que es la ciudad de Cali, con sus mitos, sus leyendas y sus héroes. Sé que el aporte de esta investigación es mínimo (y sesgado), comparado con la riqueza cultural del fenómeno salsero caleño. Pero quiero dejar sentada la intención de llamar a una redistribución de bienes (materiales e inmateriales) a quienes nos heredaron esa riqueza cultural que hoy vemos representada en los “inmensos” eventos de la Feria de Cali.

Que la Cabalgata, el Salsódromo, el Festival de Melómanos,¹²⁹ el Campeonato Mundial de Salsa tengan el enorme “éxito” y aporten al “progreso” de la ciudad (como diría un neoliberal, con su discurso desarrollista); que intenciones “privadas”, como la del espectáculo Delirio, o la de muchas discotecas que ya son famosas internacionalmente, le hagan decir a un diario estadounidense que Cali está entre los 10 primeros destinos a visitar en el mundo, no se ha dado por una generación espontánea.¹³⁰ Sé que es poco (y a veces sólo parte de un espectáculo “sensacionalista”), pero se podría empezar por generar homenajes (“significativos”) a algunos de los personajes que han sido protagonistas indiscutibles de esa herencia (muchos de ellos ya olvidados por la miope memoria colectiva). Estas líneas, sobre todo estas últimas, son (o pretenden ser), justamente, un homenaje a algunos de los personajes a los que me pude acercar para oír sus historias. La memoria de la “Capital mundial de la salsa” que se construye actualmente está enmarcada dentro de la Industria Cultural; el olvido, también.

“comunidad imaginada” que tiene su origen en el siglo XIX. Acaso las ciudades sean una nueva forma de comunidad imaginada de la era posmodernidad.

¹²⁹ Eventos centrales (y multitudinarios) de la Feria de Cali.

¹³⁰ Ver el artículo “informe especial: la clave salsera en Cali tiene nuevos símbolos” de Jenny Aguirre y Ossiel Villada, en <http://www.elpais.com.co/elpais/cali/noticias/informe-especial-clave-salsera-en-cali-tiene-nuevos-simbolos>.

La Infancia, el barrio.

Cuando se inició el flujo de vehículos automotores en la ciudad de Cali, se hizo necesaria una vía de acceso del centro al oriente de la ciudad, distinta a la abarrotada carrera cuarta. Esta vía se construyó como la Carrera Octava, que al terminar, en los barrios Alfonso López y Puerto Mallarino, se convierte en la ruta principal a Juanchito. Aunque ya no hablamos del poderoso puerto fluvial de otrora, este lugar se convirtió en una especie de santuario de la Rumba. Entre muchas otras razones, una actual: porque hasta este lugar no llega la legislación de la zona metropolitana de la ciudad. Ahí la rumba no está limitada por horarios y la luz del sol encuentra muchas veces a los bailadores.¹³¹

A partir de ese corredor, la calle octava, se habría expandido la rumba. Los bailarines de la vieja guardia, que hacen parte de esta entrevista, vivieron y desarrollaron sus rituales salseros en los barrios que están sobre la octava, pero más allá de las calles 25 y 26, entre las cuales resisten aún los antiguos trenes de los Ferrocarriles Nacionales, una vieja estación y, al norte, la estación principal y los talleres de Chipichape. Hablamos de una parte de la expansión de la rumba que los, y las, habría encontrado en estos barrios: desde el occidente, la rumba del Vallano y desde el oriente

¹³¹ Me refiero a la llamada “ley zanahoria”, instaurada por Antanas Mockus, en sus políticas de “cultura ciudadana” en las alcaldías de Bogotá. En la ciudad se establece una hora límite para que los establecimientos de “diversión nocturna” permanezcan abiertas. Como consecuencia, muchos “rumberos” caleños optan por la rumba “hasta el amanecer” en Juanchito, en Menga (zona cercana al municipio de Yumbo por “la carretera vieja”, en alarogue de la avenida sexta) o en Pance o Jamundí (poblaciones aledañas hacia el sur de la ciudad), zonas no metropolitanas en las que la ley no impera.

la rumba de Juanchito. Las excepciones, quizá son Guaracho y Édgar, que habrían vivido la rumba en el Vallano mismo.¹³² Según cuentan:

Guaracho: Mi nombre es Miguel Santiago García Gil/ más conocido en el mundo de la rumba como el popular Guaracho/ el popularísimo Guaracho/ yo nací en un barrio de Cali que se llamaba el barrio Porvenir/ hace 68 años/ en el cual he nacido y he crecido en este Cali lindo/ este Cali que no cambio por nada/ mis padres son caleños y de pronto como en la época/ le voy a decir sinceramente/ Cali fue fundado a base a invasiones en esa época/ casi no era urbanizado/ lo que era urbanizado eran los barrios ya tradicionales/ como el barrio San Fernando, Centenario/ donde vivía la gente de la “sociedad” pues como se dice ¿no?/ el Porvenir queda / de la calle 30 hasta la 37 con carrera cuarta, quinta y sexta/ de ahí del porvenir pa delante sigue el barrio Delicias/ y del barrio Delicias el barrio Salomia/ donde vive mi compañera [se refiere a María]¹³³/ entonces mis padres vivían en la primera entre 33 y 34/ que era el barrio Santander/ un poquito más abajo del Barrio Chino/ mi familia se adjudicó un lote en el barrio Porvenir/ y ahí lograron hacer su hogar/ mis abuelos y mi papá y mi mamá/ todos ahí pues/ yo soy de los años 43 en el barrio el Porvenir/ y de ahí fui creciendo, creciendo y conociendo/ después de ahí del barrio el Porvenir fui conociendo lo que era el centro de Cali/ todo lo que era el Calvario, el barrio Santander, San Antonio/ se mercaba en el Calvario o en la Galería Central/ Escuchaba a Daniel Santos, él empezó a cantar desde los años 30 / y Bienvenido Granda, Bienvenido se oía.

De entrada, este matancereano nos divide la ciudad en dos, la que se habría “urbanizado”, acaso la que crecía de forma ordenada y se habitaba por “la sociedad”,¹³⁴ al occidente de la ciudad, la ciudad burguesa; y esta otra ciudad, la suya, que se habría

¹³² Aunque las coordenadas se pueden aclarar con las direcciones que ellos dan en los testimonios, quiero precisar que sus barrios colindan con el eje principal oriente-occidente, de esa época, que es la calle octava. El Vallano llegaría hasta la carrera 25, eje norte-sur (sólo por poner límites imaginarios que no son del todo precisos); desde allí hasta Juanchito las direcciones siguen aumentando (por los barrios de los testimoniantes) hasta el límite urbano de la ciudad, el río Cauca, donde la numeración termina y empieza Juanchito.

¹³³ Uso corchetes [] en las partes en las que introduzco una observación del autor, en las partes que corresponden a textos de un interlocutor distinto al que tiene la voz principal, uso paréntesis ().

¹³⁴ Se reitera la expresión “la sociedad”, que utiliza el otro matancereano Umberto Valverde, para hablar de “de algunas familias que alegaban tener antecedentes aristocráticos y presumían de ser más blancos que el resto de los caleños”. U. *Op. Cit.* Ver nota 47.

construido como “invasión”. Es importante resaltar cómo los bailadores (masculinos) toman una posición activa de caminantes, de practicantes de la ciudad; aunque asumen “su” espacio, no desconocen “los otros espacios”. Guaracho habría tomado posesión del lugar central de la rumba desde muy temprana edad. Aun así, en su discurso es muy constante la posición desde su barrio, que además expande geográficamente al hablar del barrio popular, barriada o barrio nuevo:

En ese entonces habían eran Centros Sociales o Casetas Familiares ¿no?/ o Centros Familiares/ no se oía hablar de Grilles ni se oía hablar de discotecas/ en esa época no se oía ese nombre/ de pronto íbamos de arepa a una caseta en tal parte/ o de pronto se oía el que montaba un establecimiento, un centro social/ también habían empanadas bailables que se hacían los domingos o un sábados en la noche, también/ por lo menos en San Nicolás/ en el Porvenir habían, la gente formaba sus fiestas/ sus fiestas de cuota/ esa vaina/ inclusive que se alcanzó hasta la época de los años 60/ cuando se hacían los bailes/ primeros bailes de cuota que se hacían los domingos / empezaba a las 2 de la tarde y terminaba a las 10 de la noche/ eso fue en los año 60/ yo fui uno de los que iban a esos bailes/ ya era mayorcito, ya era popular/ porque la fama mía principia a transcurrirse de la edad de 10 años/ a los 10 años me decían Guarachita/ de pronto porque me gustaba mucho la guaracha/ porque en ese entonces se difundía mucho la guaracha/ la Sonora, la River Side, todo eso/ toda esa música de esa época/ eso es lo que se oía, en el fulgor del medio popular/ porque eso tampoco entraba a la sociedad/ eso no era sino en las barriadas/ en los barrios nuevos/ porque pa los lados de San Fernando y todo eso, no era sino Gaitas, Porros y cumbias/¹³⁵ entonces resulta que eso era otra sociedad/ eso era otro cuento/ ya lo que era las guarachas y los mambos y todo eso era pa acá, pa la plebe/ entonces va resurgiendo de eso, digamos de la época que ya principio yo a conocer de los años 50/ en plena plenitud del mambo/en ese entonces Perez Prado principia a hacer erupción del mambo/ ¿se acuerda que el mambo es de mucho más atrás?/ pero la popularidad empieza es en los 50/ el mambo, ¿no? [mira a Édgar, la pregunta es sobre todo para él]/ entonces principia eso como a florecer pues/ todo el mundo en las barriadas/ en los barrios formaban sus bailes y el mambo se

¹³⁵ Los géneros que referenciábamos anteriormente como la llamada “música colombiana”.

volvía furor/ de pronto había gente que formaba su centro social, como le digo/ y ponía su cervecita y ahí bailaba la gente/ y toda esa cosa/

Es muy reiterativa la importancia que le da Guaracho al ritual familiar del Centro Social, a los “bailes de cuota”, a las “empanadas bailables”. En el discurso de todos estos bailadores, se construye un lugar de lo permitido desde el ámbito familiar y los bailes de domingo o de sábado, que se realizaban en familia, eran el lugar del niño que empezaba a mostrar sus habilidades e, incluso, a formar su fama. Decíamos además de “la sociedad”, que hipotéticamente habría sido la depositaria del “Discurso Señorial”,¹³⁶ y del discurso folclorizante de la “cultura nacional”, lo que marcaría una diferencia en sus rituales de consumo. En este caso, Guaracho reitera y resalta esta parte cuando nos habla de que “pa los lados de San Fernando y todo eso, no era sino Gaitas, Porros y cumbias/ entonces resulta que eso era otra sociedad/ eso era otro cuento / ya lo que era las guarachas y los mambos y todo eso era pa acá, pa la plebe”. Es la misma distancia que toma, incluso, María del Carmen Huerta, quien habría perjurado de esta sociedad.

En el caso de las bailadoras, ese “Discurso Señorial” alcanzaría un mayor peso al ser replicado, desde el hogar, por los padres. Sobre todo por la voz masculina al erigirse como la autoridad, como el Jefe del hogar. Aunque más adelante Guaracho dirá que “todos se volaban/ [que] uno siempre se les volaba a los padres” y que les “dieron mucho garrote”, la verdad es que en el caso de las mujeres la negociación era más difícil. En el discurso de Yolanda, por ejemplo, el gesto de bailar empezaba con una especie de ruta de escape: “en mi casa había una tapia como de tres metros que yo me saltaba pa irme a bailar”. Más adelante cuenta como iba a visitar a un tío, en el barrio

¹³⁶ Zandra Pedraza, “La Cultura somática...”. Ver nota 17.

Villacolombia, y terminaba de lavar los platos muy rápido para ir a una caseta que quedaba al frente: “y es que con esa música quién podía resistirse”. Justamente el mayor hilo conductor del relato de María, es la relación problemática con su padre:

María: Mi nombre es Rosa María Tovar Cardona/ artísticamente mi nombre es María/ la primera campeona mundial de salsa/ en el año de 1974/ [¿dónde empezó doña María a conocer la salsa, el agüelulo?]/ bueno, yo te digo una cosa/ el baile mío es empírico, yo nací con él/ yo bailo, yo digo que desde la barriga/ [¿pero sí tiene herencia de la mamá?]/ sí, mi mamá, ánima bendita, y mi papá/ ellos eran bailadores de caseta/ en ese entonces yo era muy pequeñita/ pero yo escuchaba que ellos iban a bailar a las casetas/ pero bailadores, les gustaba el baile y eso/ yo era muy pequeña/ pero eso es hereditario, eso nace, ¿no?/ y yo bailo desde pequeñita/ yo me acuerdo de que yo estaba estudiando/ y yo oía la música / yo llegaba de estudiar y yo dejaba de estudiar/ y soltaba los libros/ tiraba los libros/ y entonces yo como un miquito ahí bailando sola y me miraba en el espejo/ y mis padres: “¿usted que está haciendo ahí María?”/ está como una mica ahí bailando/ vaya a estudiar (risas)/ y entonces se envolataban y yo volvía a bailar/ oía un disco y eso para mí era.../ yo lo sentía en la sangre/ [...], yo ya conocí fue los grilles/ yo nací aquí en Cali, en Salomia/ en Salomia donde existían ya grilles/ que eran por ejemplo en mi barrio había uno que se llamaba La terraza de Salomia/ El Nevado de Salomia/ Marcia de Salomia/ pero yo en ese entonces estaba muy pequeña/ yo me iba a ver bailar a esas discotecas por fuera/ y yo afuera bailando como una loquita/

“Como una mica, como una loquita” las expresiones no eran, al parecer, propias de María. Más bien era la imagen que los padres construían de ella cuando bailaba. Una imagen que, sin embargo, se convertiría en parte de su discurso y que, a lo mejor, sus padres habrían asumido del Discurso hegemónico del poder. No es nuevo decir que el espacio público ha sido, a través de la historia, un espacio prohibido para la mujer. La escolarización, y las tareas de casa, eran entonces el espacio que se contraponía a la práctica de la salsa, que ya era del barrio, más propio para hombres. Aun así, la herencia de los padres es importante en todos. “La caseta”, “los centros sociales”, “los

agüelulos” eran el lugar de lo permitido porque se hacían en familia y porque los menores de edad no consumían licor. Pero a María, al igual que a Yolanda y a Leudo, los más jóvenes del grupo, las prácticas salseras los habrían alcanzado en sus propios barrios, en forma de grilles, de discotecas. Estos lugares ya constituirían un lugar de adultos, de parejas.

[...] Pero a mí no me dejaban entrar/ [¿y qué edad tenía en esa época?]/ no yo te digo que por ahí unos siete años o 6 años/ sí y mirá que en esa entonces yo veía a mis compañeros/ [¿Qué sonaba en esa época?]/ no de todo, , bugalú, salsa, pachanga/ lo que decían mis compañeros/ la música era el auge, era la misma/ (Guaracho: sí eso era finales de los 60, ella estaba muy pollita todavía en esa época)/ lo primero no me dejaban entrar/ no me dejaban entrar a las discotecas/ porque era multado/ Ahí yo veía a mis compañeros: Guaracho, Félix Veintimilla/ Carelápiz, Denis, Catacolí/ yo los veía bailando/ y como a uno le nace también así eso/ yo veía eso, me lambía pues por entrar/ pero a mí no me dejaban/ alcahueta mía fue mi madre/ mi padre no, mi padre nunca.../ “no, que ella tiene que estar es estudiando, no bailando”/ era muy bravo en eso/ pero mi madre sí/ No dejaban, “que eso era de vagabundas”/ (pregunto: ¿ella bailaba?) no, ella no bailaba, ella me llevaba era pa que yo viera/ ella se veía con sus amigas/ y yo veía bailar a mis compañeros que te acabo de nombrar/ y bueno, yo no veía la hora de crecer ya/ para que me dejaran entrar a bailar y todo eso/ En Salomia habían grandes bailarines/ por ejemplo en el Porvenir venía Jaime/ venía Pitorra/ (Guaracho: Jaime, el popular Pitorra, imagínate)/ venía Mis ojitos/ me acuerdo de él / (Guaracho: Jairo Arce)/ Jorgy, de Salomia, eh, Álvaro García/ que él fue mi esposo y fue mi compañero de baile/ (Guaracho: Angulo)/ pero, ay, yo no veía la hora de crecer/ yo cuando ya, yo contaba los años/ ay, dios mío, cuando yo voy a ser mayor de edad/ pa poder entrar y todo eso/ y en esas/ y entonces ya yo iba creciendo/ ya 8, 9 añitos/ pero todavía nada que me dejaban entrar/ ellos venían y salían/ “quibo, María, ¿cómo estás?/ esta peladita cuando esté grande va a bailar...”/ hay yo no veo la hora: hay, éntreme, les decía yo/ “no Mariita, no la podemos dejar entrar/ porque el señor no deja”/ los dueños pues de las discotecas que te acabo de mencionar/ Bueno, ya yo cumplí mi mayor de edad/ que fueron los 18/ y ya, feliz, porque ya me iban a dejar entrar/ [...] y mi papá me pegaba/ (pregunto: ¿usted se acuerda

qué decía su papá?/ “no, que primero el estudio/ que el baile no/ que eso estar bailando/ que esa vagabundería/ eso es muy mal visto”/ es que era muy mal visto, mal calificado/ entonces no, mi mamá decía: “¡ay, dejala”!/ dejala ir un ratito/ bueno, yo la acompaño”/ [...] entonces mi papá nunca, nunca me aceptó eso/ entonces mi mamá / ¿sabe qué hacía?/ me decía: “espere hija/ yo le voy a decir que vamos pa misa”/ mi papá le decía: “es que ella tiene que estudiar”/ y mi mamá le decía: “pero es que ella saca buenas notas”/ yo la voy a acompañar/ mi papá se llamaba Santiago/ ánima bendita/ y mi mamá Nabora/ ánimas benditas, ya fallecidos/ [...] y yo bailaba por ahí dos horitas/ a las 6 entonces mi mamá me decía: “vámonos María que...”/ entonces daba una vuelteca/ salía uno mojadito/ para que mi papá no me fuera a ver mojada/ [...] usted sabe que siempre los padres han sido más recios con uno/ hasta con los hombres/ en ese tiempo también cuentan los hombres que se volaban/ entonces bueno, así fue/ (Guaracho: así era, a mí también me daban garrote)/ [...] entonces yo me hice famosa allí en mi barrio como buena bailadora/ porque era bailadora/ yo no era profesional, era bailadora/ [...] bailaba con esos compañeros/ ¡porque bailaban increíble!/ entonces yo me adaptaba a ellos/ yo era que me adaptaba a ellos/ el baile, el que lo maneja a uno es el hombre/ y uno como pareja se tiene que dejar llevar/ uno lo que hace es adornar al parejo y dejarse llevar de él/ (Guaracho: esta era una pastillita, era un fideito, la cogía uno y...)/ siempre fui muy delgadita (Guaracho: ¿te acordás cuándo el papá iba a veces y la sacaba de allá del bailadero?)/ [...] Guaracho era uno de mis compañeros/ [...] (Guaracho: ¡Claro, yo la vi crecer!/ yo vivía en un barrio más arribita de ella/ [...] yo mantenía en el Nevado o en la caseta, yo me mantenía en todos esos bailaderos)/ [...] estudié ahí en San Pedro Alejandrino, en San Vicente/ estudié la primaria/ hice el secretariado comercial/ bachiller no más/ y no hice universidad / **la universidad mía era la universidad de la salsa**/ mira que yo ya me hice pues mayor y eso/ entonces yo me acoplé mucho con un parejo que era Álvaro García/ que él fue mi esposo/ entonces yo me casé muy joven/ por eso, porque mi papá a mí me molestaba mucho por el baile/[...] ¡es que eso es una cosa, en la sangre eso lo lleva uno!/ entonces mi papá me molestaba mucho/ [...] entonces no, yo me voy a casar/ pensando que eso era bueno/ (risas)/ sí, yo le estoy diciendo la realidad/ y yo decía, pues como tengo esposo, él me va a llevar a bailar/ y resulta que así no es /(Guaracho: así no fue la cosa)/ los hombres se casan con uno y lo encierran a uno en la casa/ y se van solos y entonces (risas de fondo)/ entonces salí de las brasas pa caer a la candela/ porque me casé/ salí de mi casa pues honrada/ el que era mi

parejo en ese entonces/ y entonces resulta de que no/ me salió el tiro por la culata / porque eso no fue así/ [...] y entonces el “tomatrago” y todo eso/ ¿y yo qué, encerrada?/ entonces nos separamos/ me separé al año de habernos casado/ (pregunto: bueno separarse también era un pecado ¿no?/ pero más pecado era meter las patas/ como se dice actualmente/ y a uno lo desheredaban de la familia/ eso no es como ahora que son 14, 15 años y tremendo timbal/ en ese entonces no era así / (Edgar: si no se casaba iba a parar a la cárcel)/ entonces es que eso en ese entonces era muy diferente/ las mujeres que metían las patas/ eran peor que una bailarina que era mal vista/ [...] me separé y dije yo ¡no!/ él se iba a bailar y yo chorriando... / [...] yo volví a casa otra vez/ entonces, bueno, eso pasó/ como después de separada a los dos años/ [...] / ve, pero que no fuera a aparecer con la barriga llena de huesos, ¿ve?/ porque ya yo no tenía qué perder/ ya yo era libre/ era una mujer madura/ no de edad, pero ya yo me había casado/ entonces ya que me guardaban / (Edgar: ya se había perdido lo que le guardaban[risas]) /

En el discurso de María se suceden varios “estados legales” que en su imaginario le permitirían acceder al ansiado lugar de los grilles. Los enumero: 1. *La mayoría de edad*. 2. *El matrimonio*. 3. *El divorcio*. Cada uno tiene que ver con el género y la prohibición del discurso paterno y masculino. La condición de mujer, la supuesta debilidad y la “exposición” al acecho de los hombres son los “peligros” que preocupan al padre que, además de “ver a su hija bien casada” (y no madre soltera), la quiere ver como una profesional en un campo permitido.

Me parece evidente que al discurso señorial, a la urbanidad y la civilidad, se le une una fuerte moral católica que le aumenta al discurso del padre la noción de “pecado”. Con esto se completa un articulado discurso de prohibición que, sin embargo, ella sortea en cada peripecia. La expresión reiterada “es que era muy mal visto” confirma la manera como el discurso vendría impuesto desde un afuera, desde un discurso del que el padre no termina de apropiarse. No encontramos un juzgamiento directo del padre, un juzgamiento a María como persona sino como una imagen, una

representación, proyectada en el medio social. La forma de sortearlo es, evidentemente, el ocultamiento de María frente a la mirada del padre.

Otro elemento importante, que aparece en el discurso de María, tiene que ver con la trasmisión de la tradición. Se repite el gesto que recuerda Umberto Valverde¹³⁷ del menor de edad que mira a través de los cristales, o del lado de afuera de las puertas, las prácticas de los adultos. La niña María estaría aprendiendo a bailar observando a sus héroes bailadores; aparece Guaracho y toda la serie de bailadores que se encontraban en las discotecas de Salomia. Ella, mientras tanto, recibía la aprobación de los maestros: “esta peladita cuando esté grande va a bailar...”. El aprendizaje continúa cuando la mujer divorciada puede participar del baile, del espacio de los adultos, que ya era permitido para ella, siempre y cuando no llegara donde sus padres “con tremendo timbal”.

Podemos hacer una especie de seguimiento “académico” de la estudiante avanzada que sigue cada curso de “la universidad de la salsa” hasta su “tesis doctoral laureada”: el “primer campeonato mundial de salsa”. Una gran ironía rige el relato de los bailarines de la vieja guardia, en su mirada a la “ciudad que se habría construido” por vía de los conocimientos tradicionales (y que se habría “urbanizado”). En este caso es evidente el cuestionamiento directo a los saberes académicos, a la intención “de los padres” de los 50 con una hija que tendría que estar destinada (como la otra leyenda, Amparo Arrebato) a un puesto medio de secretaria o funcionaria en alguna empresa estatal o privada de la ciudad. María (como Guatusi, como Yolanda, como Édgar, como Leudo), por el contrario, apostaron en su momento por una “formación” que los llevaría, por “vías” distintas a las hegemónicas, a otro tipo de “aprendizaje”, quizás más caro a la

¹³⁷ *Celia Cruz...* Ver nota 39.

historia caleña, a la construcción de la memoria que heredamos, por lo menos. Su mapa subjetivo, así mismo, es más importante para la memoria (creo yo) que las demarcaciones racionales que tuvimos que aprender en las etapas iniciales de nuestra formación académica convencional. Es decir que la idea burguesa de libertad proveniente del desarrollo profesional, y su consecuente desarrollo material y económico, queda relegada por una idea de libertad que tiene que ver más con la apropiación de los espacios públicos “masculinos” y con la libertad del cuerpo.

Es evidente que los “andares” de la mujer, incluso de la campeona mundial de salsa, eran bastante más limitados que los de los hombres. En términos de extensión, los referentes de María son mucho más restringidos que los de Guaracho. Mientras este último alcanza a practicar la salsa en un gran número de barrios (y podemos decir que tiene una concepción amplia y total de *la ciudad* en su relato, como Caicedo), para María el mapa se limita únicamente al barrio Salomia hasta que gana el campeonato. Sin embargo, y aún con esta limitación, podemos encontrar en el discurso de María un inmenso universo simbólico. Su “retórica del andar” tiene una gran riqueza, representada en la enumeración de los grilles y los bailarines, verdaderas sinédoques¹³⁸ que representan el todo salsero de su época. La niña que observa desde afuera los santuarios salseros de Salomia, construiría una poética de heroína salsera que estaría representada de mejor manera en su baile. La condición de mujer no logra limitar su posibilidad de ser una de las depositarias más insignes de la tradición popular caleña. Para eso, las mujeres de esta época (como parte, acaso, de tradiciones aun más antiguas) encuentran en las complicidades de su género la posibilidad de trascender las condiciones más adversas.

¹³⁸ M. De Certau, *Op. Cit.*

Es decir que los mapas no son necesariamente más ricos por ser más extensos. Es posible que las condiciones adversas fueran precisamente las que obligaban a María a mirar y aprender con mayor asiduidad lo que estaba sucediendo a su alrededor. Unas condiciones adversas que, no obstante, no podían generar un sometimiento total. Irónicamente, la iglesia, que funciona como el símbolo mayor de “un buen comportamiento” en una “joven decente”, es el espacio público que permite una ínfima libertad para la mujer. Un espacio que María aprovecha al máximo. En ese sentido, como parte de esta historia, se vuelve fundamental el rol de la madre, doña Nabora, que continúa hasta el final, hasta el gran Campeonato Mundial de Salsa, cuando prácticamente obligará a su esposo, don Santiago, a asistir y apoyar a su hija.

En definitiva, la estructura de estos relatos de la infancia, y del barrio, cumplen con la idea de “migración cultural” que propone Carlos Monsiváis al pensar el melodrama (y demás relatos de lo público) como una incorporación de nuevas prácticas que se oponen a las reglas establecidas del discurso burgués (reiteramos: con la civilidad, la urbanidad y la moral católica). Como hemos visto, sin dejar a un lado la importancia del consumo del cine, los sitios para bailar salsa en Cali tienen una connotación de práctica pública que modificaría las prácticas privadas del *seno de la familia*. Esa es justamente la lucha emprendida por María, la de poderse apropiarse de un espacio público prohibido.

En su conjunto, las negociaciones de la infancia (y de la adolescencia y de la mujer divorciada que regresa a la familia) cumplen con la estructura de un melodrama, que se compone de las astucias que la protagonista va cumpliendo en forma de peripecias. Son pasos que distan de las hazañas de los héroes épicos, de su supuesta grandeza. Las pequeñas alianzas como la de María con doña Nabora, por ejemplo, o las

pequeñas complicidades de los maestros, al encontrarse con Mariíta a la salida del baile, hacen parte de estos pasos, o peripecias, al igual que las “voladas” de Yolanda o aún las de Guaracho.

Es decir, al triunfo de María le damos una lectura de Sinécdoque al representar el triunfo del discurso popular frente al discurso hegemónico, o al configurar todo un relato en el que la migración cultural se evidencia de forma completa. La heroína melodramática se impone a pesar de las reglas sociales y de las prohibiciones del padre, a pesar de soportar el peso de las instituciones que “debieron haberla formado”. Al igual que hay muchas Amparo Arrebato en Cali, hay muchas Rosa María Tovar que se imponen frente a las prohibiciones sociales. Después del campeonato de María, muchas caleñas y caleños han sido campeones mundiales, nacionales, departamentales. La práctica cada vez se profesionaliza más.

Los legendarios Bugalús caleños y los legendarios conciertos de Richie Ray & Bobby Cruz.

Si algo define de forma concreta la particularidad del baile caleño es la velocidad del dialecto “Guateque” o “de Salsa Brava”. El baile de la salsa, según la propuesta de Alejandro Ulloa, se constituiría como lenguaje si se diferencia por ejemplo del ballet (otro lenguaje diferente por su tradición más académica); a la vez, en la metáfora lingüística que usa el autor, ese lenguaje tendría sus derivados, sus “dialectos” en el baile caleño: “el pasito cañandonga” y “el cobao” serían otros ejemplos.¹³⁹

¹³⁹ A.Ulloa, *El baile...*

En la *Performance* de Yolanda y Édgar, en la primera entrevista, cuando hablábamos de la diferencia entre el estilo caleño y el de “Rueda de Casino”, más propio de Cuba, ellos decidieron hacer una pequeña demostración para mostrar cómo en este último priman los movimientos de los brazos y las figuras que construyen las parejas; mientras que en el estilo caleño todo estaría en los pies y las caderas. Hablaron de las piruetas y acrobacias de los bailarines actuales como adornos de la parte básica que es el movimiento (rápido) de los pies y las caderas. En ese sentido, es paradigmático en la historia del baile caleño el fenómeno de recepción de los Bugalús. Los discos de acetato que venían para 33 revoluciones empezaron a ser reproducidos a 45 revoluciones. Al preguntarles por este “rumor”,¹⁴⁰ por quién había sido el primero en hacerlo, llovieron hipótesis. El primero en responder fue Leudo:

¡Eso fue aquí en Cali!/ Eso fue un discómano/ (Guaracho: Carlos el ganzo) / Carlos el ganzo/
pero entonces la música se bailaba muy normalmente/ como venía/ de pronto porque el bugalú/
el problema es en el bugalú/ porque el bugalú era demasiado lento/ era más lento que un
bolero/ (Edgar: es un ritmo clásico, de salón, es de salón)/ es muy lento, demasiado lento/
aquí, yo no sé si fue Carlos que tuvo esa idea/ en la Calle Caliente en el Povenir/ primero fue
“Micaela”/

En un punto (quizá el único) hay consenso, incluso en la novela *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo: “fue en Cali, fue de esta ciudad donde se aceleraron los bugalús”. Pero en la conversación se suceden versiones, intentos de encontrar una

¹⁴⁰ En la caracterización que de la oralidad proponen Víctor Vich y Virginia Zabala, uno de los elementos más importantes es “En primer lugar, su *Carácter anónimo* [...] un elemento fundamental que siempre ha llamado la atención de los investigadores involucrados”. En efecto, este tipo de textos no tienen un autor definido y resulta imposible fijar con certeza una fuente original de enunciación. Se afirma que su autor es la comunidad, la tradición popular, una voz o una especie de “rumor” que viene de lejos y que va recreándose en el tiempo. *Op Cit*, p. 78.

“verdad verdadera” del evento. Esta parte de la “conversación” generó controversia y prácticamente una participación de todos:

Guaracho: no, eso se resurgió en una discoteca normal/ donde iban los bailadores en ese entonces/ como eran el negro Catacolí, Denis, Mota/ (Leudo: tuvo que ser en Séptimo Cielo porque allá...)/ No, no fue Séptimo cielo porque allá.../ es más de los revolucionarios de la música/ parece mentiras/ y ahí entra también el que fue parejo de ella/ fue Guatusi, que no podía bailar la música como venía / entra por ejemplo en esa revolución/ por eso cuando viene Richie Ray a la feria de Cali/ que fueron invitados/ junto con Nelson y sus estrellas/ a una feria, a la Matecaña/ ellos empezaron a cantar el bugalú como es/ (María: como venía normal)/ entonces la gente no salía a bailar ¿entiende?/ ellos decían pero bueno.../ (María: eso es una versión de ellos ahí)/ resulta que el discómano a la hora que ya termina la gente de tocar/ va y le coloca el de 33 revoluciones (acelerado), lo ponen allá a sonar/ cuando Bobby Cruz oye el tema dice “no pero esa no es mi voz / esa no es mi voz”/ el discómano le dice “ese es usted”/ sino que aquí lo bailamos así/ con revoluciones/ lo bailamos un poquito más de 33 revoluciones/ eso fue un discómano/ yo me acuerdo/ no me acuerdo perfectamente...

Reiteramos la idea enunciada anteriormente de la recepción directa del público caleño y la transformación creativa que se habría hecho de la música. Una característica propia del carácter “popular” de la salsa.¹⁴¹ En el recuerdo de Guaracho entra el concierto de Richie Ray para ser cuestionado por el consumo y se vuelve paradigmática esta transformación de la voz de Bobby Cruz. En la expresión “aquí lo bailamos así” y en la aparición del “parejo de María”, Guatusi, uno de los que no podían bailar los bugalús como venían, está representado este fenómeno de recepción. El público habría generado, desde la recepción, un “género impuro”, una “territorialización”¹⁴² del bugalú. Leudo busca otra versión, en otro tipo de actor del fenómeno de recepción, los vendedores de música. Guaracho le suma al discómano, pero la polémica sigue e,

¹⁴¹ Ver nota 27.

¹⁴² García Canclini, *Op. Cit.*

incluso, hay una reacción en contra de una “aceleración” actual para la Guaracha “Gira la paloma”:

Leudo: hay varias versiones/ acá había una gente que era muy famosa/ los famosos piratas/ usted los conoce/ le dan crédito la gente/ dicen que era el de ahí/ ¿Escala Musical?/ el de ahí de la octava con quince/ que era un negocio de música/ que vendían ahí donde.../ **Guaracho:** ah, ahí donde..., sí, eso también viene de un almacén de música/ de uno de esos/ pero entonces eso lo llevaron a la discoteca/ para poder que lo revolucionaran, ¿no?/ El discómano lo pone en 45 revoluciones / de 33 a 45 revoluciones/ pa que funcione/ ahí es donde principia la gente como a bailar acelerado el ritmo/ porque los ritmos normalmente/ lo que son las Guarachas no cambian/ esas no cambian/ lo que vino a cambiar fue el bugalú/ [...] que le pusieron revoluciones/ lo que es la Guaracha y todo eso sigue siendo normal/ Pero hoy en día “gira la paloma” la distorsionaron/

La riqueza de la leyenda del bugalú (y del mito de la salsa en Cali, por extensión) es quizá esa misma ausencia de verdad absoluta que da pie a escuchar todas las versiones. Esta parte de la historia, como decíamos anteriormente, generó toda clase de participaciones; en el primer aparte citado sobre este tema del Bugalú, la voz de María se interpone para decir: “eso es una versión de ellos ahí”. Seguramente es una parte de la historia que evidentemente se actualiza, en tanto “rumor”, cada vez que se cuenta como parte de la tradición oral. En la misma conversación aparecen contradicciones y negaciones de lo que cada interlocutor cuenta. Cada actor, que tenga memoria de esta época, podrá aportar su propia mirada. Leudo intenta una versión más, que es totalmente refutada por Guaracho:

Antes no lo sabían bailar/ el que trajo eso como/ pues lo poco que yo sé/ que lo bailó bien/ y todo en esa época y toda esa cosa/ la persona que se lo llevaron a Nueva York/ a una presentación/ y en las discotecas vino él a descrestar con ese nuevo ritmo/ pues como se bailaba/ fue Jimmy Bugalú/ (Guaracho: ¡No!)/ y por eso le colocaron ese nombre/ (Guaracho: Sí

pero...mira que...)/ no, Guarachito, esa es una de las versiones/ eso son cosas para investigar/ porque todas no nos las sabemos/ uno tiene que ver todas las versiones/ eso es una de las versiones.

La polémica para allí y Leudo continúa con un discurso que se va en otra dirección, se cierra el tema de la “territorialización” del Bugalú y la polémica queda abierta. Como el interlocutor que está tomando el registro, decido tomar la misma actitud de todos: escuchar a Leudo en un relato que cambia de rumbo. Pero lo importante es que se reconoce este momento de la historia de la salsa caleña, como un suceso capital. En la hipótesis, que planteo desde el principio, alrededor de que “se habría construido un mito de la Cali Salsera, justamente a partir de este momento de la historia” (finales de los 60), acaso éste es uno de los capítulos principales. Un héroe colectivo (los y las bailadoras de salsa de Cali), en ese momento en el que uno de los consumos más importante era el Bugalú modificado, habrían afianzado su apuesta por el baile rápido. Se habría negociado un producto de consumo para apropiárselo de una forma particular en la ciudad. Aunque queramos buscar al personaje que por primera vez modificó el disco de 33 revoluciones y lo puso a sonar a 45, a mi manera de ver, los verdaderos protagonistas de este evento son quienes decidieron bailarlo a esa velocidad.

En cuanto al otro evento importante, los conciertos de Richie Ray & Bobby Cruz, pareciera que los bailarines de la Vieja Guardia le dan una importancia menor a la que se le da en la obra de de Andrés Caicedo. Volvamos al relato del concierto que hace María del Carmen Huerta recordando a su novio Rubén en el público: “¿Tengo el permiso?”, gritaba Richie, y tres veces le respondieron **‘Sí, lo tienes, hermanito del alma,** dános, déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro. ‘Allí fue cuando se hizo la justificación de esta

ciudad’ –decía Rubén, amargo–. Ricardo Ray inventó el mito”.¹⁴³ En el relato de los personajes de Andrés Caicedo, acaso por ser de una extracción socioeconómica distinta, por ser de otra generación que no vivió los estadios pasados de la rumba (o simplemente por una percepción distinta del autor), a estos conciertos (a alguno de ellos) se adjudica directamente “la invención del mito”, “la justificación de esta ciudad”. Leudo va a decir más adelante algo distinto y en otro sentido: “con la salsa se ha construido ciudad”. Se refiere en ese momento, sobre todo, a la participación activa de una cantidad enorme de bailarores y, particularmente, al impacto social de las actuales escuelas de salsa que han capitalizado la tradición. Pero este punto será ampliado en los próximos apartes.

Por otra parte, no es que Guaracho, y el resto de bailarores, le resten importancia a estos conciertos. Más bien lo ven como un evento más, acaso como una especie de peripecia en la historia del héroe colectivo de los bailarores. Guaracho dice que Richie Ray & Bobby Cruz “marcaron la línea, el golpe” de esa época y que “es que para nosotros/ la sensación de nosotros los bailarores/ ver a ese que era el que estaba causando furor en Cali/ Era Nelson y sus estrellas y Ricardo, Richie Ray/ los trajeron aquí/ se dieron el gusto de traerlos/ pa que la gente los conocieran y bailaran con ellos”. La verdad es que no se escucha ese tono tan celebrativo de los personajes de Caicedo sobre el concierto; Guaracho pone a Richie Ray y a Nelson y sus estrellas en un lugar similar. Eran las dos orquestas que “causaban furor” en ese momento. Para él pareciera incluso más importante la presentación de Nelson y sus estrellas: “los trajo la caseta Matecaña/ entonces fueron las dos orquestas que alternaron/ **pusieron un mano a mano el cual se lo ganó Nelson y sus estrellas/** más tropicalista ¿no?/ con temas más

¹⁴³ Andrés Caicedo, *¡Que viva...!* p. 127. Los subrayados son del autor. Ver notas 66 y 67.

populares / “el papelón”, “Caraqueña” y toda esa cosa”. Al igual que el relato sobre los bugalús, no podemos registrar más que puntos de vista.

De nuevo, lo importante es que aquel concierto se recuerda como otro suceso legendario en la ciudad. En conversaciones más informales, que no registro acá, definitivamente esta generación tiene a Richie Ray, y a esas ferias del 68 y el 69, como uno de los referentes más importantes del inicio del salsero (o de la misma salsa producida en Nueva York), con “toda esa gente”: los hermanos Palmieri, La Fania All Stars, Rafy Leavitt, entre otros. Pero de nuevo, los protagonistas en Cali son los bailarines. Para un bailarín más veterano, que había bailado la música antillana (cubana), el cambio de batuta a manos de los puertorriqueños y *newyoricans*, no podía ser tan significativa. La posición de Guaracho hace eco de miradas más radicales, que incluso rechazaban el cambio: la aceleración y el uso de los cobres, por ejemplo. Al respecto es paradigmática la posición de Guillermo Cabrera Infante:

No sólo Johnny Pacheco sino Willy Colón y los otros suenan siempre a vieja música cubana, remiten a un pasado que nunca compartieron, por ejemplo, con Celia Cruz. Cuando los oigo haciéndole fondo, me doy cuenta de que usan la voz de ella, tan genuina, auténtica y a la vez imperecedera para **ocultar el préstamo total y violento**. No hay duda de que con Johnny Pacheco, **Celia está sonando con un fondo meretricio** que suena unas veces con a las orquestas de chachachá como Fajardo y Aragón y otras a **remedos** de Arsenio Rodríguez; y lo que es peor, a Chapottin, que no es más que un remedo del Ciego Maravilloso, sustituyendo el tres por la trompeta. Celia con Willy Colón (donde canta ese son justamente alabado por ti, “Abusó”) parece que está de nuevo entre los soneros de la Sonora.¹⁴⁴

El prólogo de Cabrera Infante está escrito a manera de carta a un amigo con el que comparte el amor por la Vieja Guardia. Menciona a Johnny Pacheco, el director de

¹⁴⁴ U. Valverde, *Op. Cit.*, pp. 13-14. Los subrayados son míos.

la Fania y a Willy Colón, pero sus apreciaciones podrían ampliarse sin problemas a todo el grupo de puertorriqueños y *newyoricans* que simplemente habrían hecho “remedos” y construido un “fondo meretricio” para la música cubana. Cabrera Infante dice más adelante que el suyo no es un “afán de genuinidad” pero que la salsa resulta “fácil” y “falsa”. Esta opinión, como decíamos, hace parte de una polémica en la que participan muchos actores que toman uno y otro bando; podríamos verla de muchas formas. Pero yo prefiero explicarla por el lugar de enunciación de los actores, que es el que nos interesa explorar en este punto.

En la gran historia de la salsa, los conocedores explican los capítulos que más les importan. Las construcciones simbólicas son elaboradas de acuerdo a las miradas posibles y a las prácticas que marcan esas miradas (un escenario de conflictos, de negociaciones simbólicas como decíamos antes). A Cabrera Infante, y a Umberto Valverde, no les faltan argumentos para tomar posición frente a “su” música, que a su vez hace parte de “sus” prácticas. Pero la posición a la que queremos dar el primer plano es a la que construyen los bailarores caleños desde “su” barrio, desde “su” ciudad y “su” música. Para los bailarores caleños el cambio es necesariamente benéfico. Genera una nueva diversidad en las posibilidades de la práctica del baile. Los pies ligeros del “guateque”, de la “salsa brava” son protagónicos, como son para Yolanda y Édgar el bolero, el son y la práctica lenta del baile que significa la interpretación en la que se especializaron. Es decir, la diversidad de dialectos de baile, que se construyen desde la “cultura popular”. Al menos en el caso de Richie Ray & Bobby Cruz, la marca en la memoria de los bailarores caleños es bastante más fuerte que las discusiones sobre el surgimiento de la salsa producida desde Nueva York, o temas como la genuinidad o qué tan falsa o fácil es esta música.

Al “sonido bestial” de Richie Ray & Bobby Cruz, que es acaso la canción más popular en Cali (que todavía oímos con mucha frecuencia) y que se relaciona con las legendarias descargas del piano de Bobby, amadas por los bailadores, se le une la historia legendaria (en la cual no ahondaré) de Amparo Ramos, “Amparo Arrebato”. La historia, como la recuerdo (sin pretender una “verdad”), es que en uno de esos conciertos, Richie y Bobby, vieron bailar a una mujer llamada Amparo y un tiempo después le compusieron una famosa canción con el nombre de “Amparo Arrebato”. Se dice que la Amparo original se fue de Cali y no regresó (lo confirman estos testimonios). Pero apareció otra Amparo, también bailadora, compañera de María, a la que, según el “rumor”, en algún momento se le adjudicó el mismo nombre. Yolanda dice que la más importante es esta última, que fue quien se convirtió en bailadora de los 70 y la que trascendió en la memoria popular. Es más, para Yolanda, “Amparo Arrebato son todas las bailarinas de salsa/ incluyendo a las “peladitas” de ahora”. María cuenta que Amparo Ramos fue su compañera en el Mundial de Salsa del 74, hasta la fase de las eliminatorias, pero no pudo participar hasta el final por los compromisos de su trabajo. El suceso en el que María cuenta esta historia (al que le daremos más importancia en el aparte próximo) era una presentación para la televisión nacional:

Todas las parejas de otros países/ y las 30 mejores de aquí de Cali/ eso fue muy lindo, hermoso/ [...] Eso era para gente privada/ televisión, farándula/ [...] era una filmación/ [...] y sí, bailamos todas las parejas/ estaba hasta Amparo Arrebato, ánima bendita/ mi compañera de baile muchos años/ Amparo Ramos/ Amparo no pudo estar en el mundial a última hora/ porque Amparo trabajaba en un laboratorio/ y a Amparo no le dieron tanto tiempo pa eso/ y había que sacarle tiempo a eso/ y entonces le dijeron: “o el trabajo o el baile”/ entonces ella llevaba muchos años/ además ella era atleta [...] dijo: “no, el trabajo”.

Con María y Guatussi, Amparo Arrebato (seguramente por la canción) es una de las bailadoras más recordadas en el imaginario caleño. Más que la verdad de su identidad o su talento (de lo que habría que preguntar más a los portadores de la memoria), me interesa plantear como tema la negociación simbólica de este personaje, como heroína, en el imaginario caleño de la salsa. El suceso de su “exclusión” del Mundial reafirma un poco la idea del personaje melodramático o tragicómico que negocia con el poder, en este caso el de su empleador. Hablaríamos aquí, nuevamente, de “los pasos intermedios y las astucias dramáticas” que plantea Canclini, aunque esta vez la heroína saliera perdiendo definitivamente. Un melodrama más mediático, una telenovela, seguramente pondría a ganar el mundial a Amparo.

El capítulo de Amparo Arrebato es recordado por una gran cantidad de caleños, está en la memoria popular, a manera de rumor, como una de las principales leyendas. A su vez la importancia de la canción que le dio el nombre es evidente, hace parte de las canciones compuestas a Cali, uno de los más importantes argumentos para sustentar el mito de la ciudad salsera. Incluso gran parte de mi generación recuerda esta serie de eventos. No obstante, la memoria toma diversos caminos y así como esta historia es enormemente recordada, curiosamente la de María, su compañera de baile, su contendora en muchas ocasiones, es ignorada por muchos. Sin querer opacar a una y reverenciar ciegamente a la otra, me parece bastante más importante escuchar su voz, transcrita en la historia de vida que de forma tan cordial nos concedió.

El campeonato mundial de salsa de 1974.

Un personaje polémico se yergue como el gran promotor del Campeonato mundial de salsa de 1974, el colombo-cubano José Pardo Llada. Se dice que en 1958 se unió a Fidel en Sierra Maestra y que abandonó luego su país de nacimiento (en 1961)

para ir a México y luego emprender una carrera política y periodística en Cali. Por lo que se lee en algunas páginas web y en los foros, en Cuba hay quienes tienen sus reservas con sus actuaciones desde la radio y en la política.¹⁴⁵

De las circunstancias de su salida de la isla se encuentran especulaciones en las que no pretendemos ahondar en este momento. En Cali se le recuerda más bien como un personaje muy popular y que “luchaba por los más pobres en Cali [...] lo recuerdo desde la infancia ya que mi madre fue fiel seguidora ya que en la época de los 70 cuando yo era un niño de unos 7 años más o menos, mi madre sintonizaba en la radio el programa ‘Mirador en el Aire’ a la 1:00 de la tarde por radio Super de Todelar”.¹⁴⁶ El nombre de Pardo Llada es el mismo que le dieron a un parque muy popular en el norte de la ciudad y se recuerda gratamente en el imaginario caleño. Lo cierto, para el caso de la historia salsera de Cali, es que fue vital su importancia en el apoyo a los y las bailadores/as.

Además del relato de María, el nombre de Pardo Llada apareció inmediatamente después de haberles preguntado por los primeros “empresarios” que los habrían beneficiado en las épocas anteriores. Acaso es forzoso hablar de una Industria Cultural en los años 70, pero nos permitimos decir que las iniciativas de este “gestor cultural” harían parte de los primeros intentos por involucrar a los bailadores, como actores directos de las formas de comercializar las producciones culturales de la salsa caleña. Un antecedente, si se quiere, de la Industria Cultural actual.

En el relato de María, que analizaremos en este aparte, el nombre del periodista y su actuación es vital para ella y para su pareja Guatusí. Pardo Llada se erige como el

¹⁴⁵ Ver: www.absolut-colombia.com/muere-jose-pardo-llada-cubano-de-nacimiento-colombiano-de-corazon/, por ejemplo.

¹⁴⁶ *Idem.*, en el foro de la web, firma Rigo L., Ago 11th, 2009 a las 11:41 pm

principal gestor cultural de esta generación. María nos cuenta cómo se fue sucediendo el mundial; lo primero, cómo fue el suceso de cuando lo anunciaron por la radio:

[...] de pronto yo alcancé a oír por la radio/ que estaban anunciando un campeonato mundial de salsa/ y mi mamá: “bájelo porque donde escuche su papá eso, descomulgada”/ yo vivía ya en mi casa otra vez/ y entonces yo tenía que estar al mando de mi padre/ yo no podía hacer lo que me daba la gana/ pero siempre mi mamá, ¿no?/ entonces comenzaron mis compañeros/ ve, María, ¿ya escuchaste que hay un campeonato mundial/ que lo está organizando José Pardo Llada?/ vamos a ver pa inscribimos/ y eso llamaba el uno, llamaba el otro/ ese campeonato fue en el coliseo Evangelista Mora/ en el año de 1974/ era para hacerle un homenaje a su colega Rolando Laserie, el cubano/ que vino por primera vez a Colombia/ entonces como José Pardo Llada era cubano/[...]/ formó un campeonato mundial de salsa que,/ es más, Rolando Laserie fue el jurado, René Cabel, Miguelito Valdés/ (Guaracho: esta actriz... Lupita Ferrer)/ ellos fueron los jurados, en ese entonces, del campeonato mundial.

Participa la radio y después los grilles (discotecas) patrocinarian cada uno a una pareja. El evento es contado con una enorme emoción por María, el relato que, como vimos en algunas citas anteriores tenía como hilo conductor a su padre, ahora le da paso a Pardo Llada, o a don José como coprotagonista. El escenario citado antes para hablar de Amparo Arrebato es el mismo que desata la posibilidad de María de lograr su campeonato, la actuación de “las 30 parejas caleñas y todas las parejas extranjeras”, el lugar es: “en una discoteca que se llama Escondite, en Bogotá/ (Guaracho: En Chapinero, de Manolo)”. Se vuelve importante la aparición del otro protagonista del mundial: Guatusi, que es presentado por María y los otros bailadores de esta forma: “Guatusi era un bailarín feliz/ era un exgamín/ que a mí no me da la pena contar la realidad/ y así es/ era un exgamín de aquí de Cali/ (Guaracho: era embolador)/ era un exgamín embolador de aquí de Cali/ sin desmerecerle nada porque él no era ratero ni

esas cosas/ era pobre”. Creo que la de Guatusi es la historia más conmovedora y más cercana al de héroe de melodrama.

Su caracterización recuerda bastante a las películas de Cantinflas en México, que de paso hicieron parte, según Édgar y Guaracho (e incluso, del relato de Valverde) de otro elemento importante en la aparición de los rituales de consumo caleño. Édgar menciona al personaje “Resortes”, del cine mexicano, como uno de los bailarines que los habrían influenciado. Guatusi cumple con las características de los héroes melodramáticos mexicanos: un personaje que habita la calle, o está en una situación socioeconómica deplorable, termina siendo reconocido en alguna esfera pública por su talento. De hecho, la escena, como la cuenta María tiene un esquema de negociación que bien puede mencionarse en tanto “astucia dramática”:

Él era un gran bailarín, pero solista/ él nunca había bailado con pareja/ sino que se presentó la oportunidad /[...] faltaban no más tres meses para el mundial cuando yo conocí a Guatusi/ A Bogotá fuimos fue a hacer presentaciones en la televisión/ que fueron las parejas que ya estaban conformadas[...]/ fuimos mira: *Mano a mano musical*, *Cita con Pacheco*, *el Show de las estrellas*¹⁴⁷ [...]y se coló/ y yo había ido a hacer las presentaciones con Evelio/ mas yo andaba buscando otro parejo porque yo no quería bailar el mundial con Evelio/ porque ciertos inconvenientes, pero algo muy sencillo/ sino cosas de una muchachada, ¿no?/ [...] entonces allá Guatusi se coló, se coló/ porque era un gamín/ eso era para gente privada/ televisión, farándula/ eso no era para.../ era una filmación/ [...]entonces cuando yo vi que prendieron las luces/ y se paró el señor José Pardo Llada, que fue el promotor con el señor Vicente Gallego Blanco/¹⁴⁸ el cubano y el español/ [...] entonces prendieron las luces/ y cuando prendieron las luces yo dije ¿qué pasó, pelea?/ no, se paró el señor José Pardo Llada y dijo: “pongan atención...”/ resulta que Guatusi le había dicho a José Pardo Llada que él había visto el show/ y que por qué no lo dejaba bailar/ que él era un gran bailarín/ y dijo que era solista/ entonces Pardo Llada, don José,

¹⁴⁷ Programas de televisión de la época.

¹⁴⁸ El español Vicente Gallego Blanco es otro importante periodista radial que aún escuchamos en Cali en programas deportivos.

le dijo “no, es que no es para solistas”/ y entonces Guatusi le dijo: “no, es que yo ya escogí la pareja de entre todas las que bailaron”/ fijese, fijese cómo fueron las cosas/ lo que es pa uno/ entonces, claro, al cubano como todo era/ cómo te dijera/ él todo lo ponía pues/ (Guaracho: fácil)/ (Leudo: sí, él le daba la oportunidad a la gente)/ muy humanitario/ entonces dijo: “vamos a ver”/ (Guaracho: él hizo grande al Negro Palomino)/ sí él hizo a muchas personas/ para qué, yo vivo muy agradecida/ (Guaracho: a él le debemos este fenómeno de la salsa)/ Esto de la salsa, él fue el que impulsó/ él fue el primero/ los dos, José Pardo Llada y Vicente Gallego Blanco.

Como decíamos al principio, Pardo Llada se convierte en el personaje que se erige como el coadyuvante de los bailarores (y de personajes populares como el cómico Negro Palomino). Guatusi llega a la presentación y es Don José quien le permite entrar y mostrar su show; por su parte, para María es definitivamente una situación afortunada. Aparece Guatusi como el héroe popular que la acompañaría en su gran triunfo final. Hay que resaltar que la admiración por Pardo Llada y por Guatusi es compartida por todos los bailarores que participaban de la conversación. La historia de María, el último relato de esa tarde, fue el cierre de las entrevistas y la capacidad oratoria de María, además de una capacidad histriónica enorme, mantuvo a todos en una participación activa de la conversación, que se expresaba en asentimientos y comentarios constantes.

como habíamos varias monas /[...] yo también era mona, soy mona/ en ese entonces era más mona/ (Guaracho: pero era la más chiquita)/ pero yo era la más chiquita y él buscaba/ entonces: “¡Una monita!”, decía él/ pero como Amparo me tapaba/ como aquí, que ustedes me tapan/ pero, entonces era: “¡Una monita, una monita!/ entonces José se iba con él: “¿esta?”. “no” /“¿esta?” “no”, “¡Esta!”/ Venga Mery, él siempre me dijo a mí Mery/ [...] “Mery, por favor”/ “Mery, venga acá”/ ¿usted escuchó lo que dijo Guatusi?/ y yo sí, Guatusi escogió a la pareja/ Y yo: no, Don José, él me tumba/ él es muy fuerte/ entonces me dijo Gallego: “la buena pareja baila con cualquiera”/ y yo le dije que sí, OK, yo me el mido/ pero yo miraba cuál de ellas

calzaba más bajito/ pa que me prestara unos zapatos más bajitos/ porque yo pensaba era en las vueltas, que él me tumbara, como es tan ágil/ ¡ay!, yo dije, ¡ay no!, a Santa Rosa...¹⁴⁹ entonces yo cogí el micrófono/ y yo les dije, bueno yo voy a bailar/ pero si a ustedes les gusta me aplauden / y si no, también/ todo el mundo se moría de risa: “¡Hágale, María, hágale!”/ él fue y escogió el disco/ entonces el negrito parado ahí en la pista me dijo: “no se asuste, María, no se asuste/ yo la manejo con las manos/ usted tranquila”/ no tranquila, no, yo me voy a dejar llevar de usted/ yo no sé cómo me va a manejar usted/ [...] yo me voy a dejar manejar/ me dijo: “mire, a lo último yo voy a hacer el pie así, vea [dobla la pierna derecha]/ cuando yo haga así, yo no sé cómo es que usted se va a encaramar”/ entonces así fue/ yo me levanté y saqué la mano cuando se acabó el disco/ entonces eso fue así/ yo no me caí, yo bailé a la velocidad de ese negro/ entonces ahí se conformó la pareja Guatusi y María/ porque sin ensayar salió bien/¿usted se imagina ensayando tres meses?/ que era lo que faltaba para el mundial/ ¡Fue espectacular!, sin ensayar, así...

Es el momento previo, acaso el de mayor carga dramática hasta que ganan el campeonato; se releva un elemento de género, crucial en la salsa caleña: el hombre es el que maneja, las mujeres, en palabras de María: “se dejan llevar y adornan el baile”. De nuevo, en Guatusi, como fiel representante del estilo caleño, se revela la característica de la velocidad (“¡no, ese negro me tumba!”, “no se asuste, yo la manejo con las manos”). Guaracho había dicho que en el cambio de revoluciones del Bugalú había tenido que ver mucho Guatusi, y los bailadores que pedían más velocidad. El susto de María no parece infundado con un bailarín que, como decía Guaracho, era “un loco para bailar”. En los siguientes tres meses, antes de la final del mundial, Pardo Llada hace que Guatusi se le presente en la emisora Todelar y se lo envía a María. Estando allí, y con la discoteca Cabo Rojeño a la disposición de la pareja, empieza la

¹⁴⁹ La frase completa es “A santa Rosa o al charco”, expresión muy común en Cali para expresar una decisión como ésta.

preparación para el mundial y, de nuevo, el personaje que presentaría alguna oposición es Don Santiago, el padre de María:

Lo trajeron a mi casa/ y en mi casa, ahí lo tuve yo/ ahí yo le di pues estaba/ mi papá como trabajaba en Los Ferrocarriles Nacionales de Colombia/ mi papá trabajaba turnos/ entonces lo escondíamos cuando él no estaba, salía a trabajar/ y ya yo bailaba y todo, pero porque vivía ahí, en Salomia/ mi madre era una amiga, entonces sí/ ella me escondía a Guatusi/ y Guatusi como era un muchacho/ ¿pa qué?, muy decente, sano/ comenzamos a ensayar todos los días/ tres horas diarias, en Cabo Rojeño/ ya perfeccionamos porque era un mundial/ eso era una exhibición loca/ ahí comenzamos ya los dos a ensayar y todo eso/ cuando nosotros tuvimos ya el show listo/ nosotros ya vestidos/ hicimos una exhibición para farándula/ y pa Gallego y todos ellos/ y pal dueño de la discoteca/ pa que nos dieran el visto bueno/ y el que nos iba a patrocinar, que era Francis/ entonces Francis nos regaló una tela pa hacernos un vestido/ para presentarnos en farándula[...]/ ¡yo me sentí más segura/ entonces yo: ¡no, no, no, no!, eso no hay nada que decir/ Guatusi y María, ¿cuánto necesitan?/ que el vestido y los zapatos y todo/ ahí fue donde se conformó la pareja Guatusi y María/ entonces ya después de eso ya viene el campeonato/ entonces ya dijeron: “tal discoteca patrocina a estos/ tal discoteca patrocina a estos”/ entonces Evelio participó con Esmeralda/ porque Esmeralda bailaba con otra persona/ y ahí se cambió/ [...]cuando, bueno, ya todo el mundo sabía quién era el patrocinador de cada pareja/ y ya las discotecas habían escogido/ y ya se se llegó el día/

Es de gran importancia, creo yo, en esta historia de negociaciones con el discurso hegemónico (con su reflejo, el orden patriarcal), por parte de los personajes populares, practicantes activos del consumo de la salsa, el carácter fuerte de las mujeres caleñas. Ya sabíamos que doña Nabora era la mayor aliada de María; pero, en esta parte de la historia, se pasa de negociaciones simples, de pequeños engaños como la “supuesta ida a misa”, o de las defensas como: “¡Dejala,¹⁵⁰ que ella es buena estudiante!”), a un enfrentamiento directo que revela una oposición directa a la jerarquía

¹⁵⁰ Dejo el vocablo “dejala” sin tildar porque la acentuación grave es la usada en Cali para el lenguaje oral, para el dialecto caleño, en los verbos imperativos en la segunda persona, en el “voseo”.

del esposo, dentro del orden patriarcal. Me parece que no necesariamente es una característica individual de doña Nabora. Esta generación de mujeres compartía las influencias del movimiento hippie, del uso de la pastilla anticonceptiva y de toda esa historia de la que se ha hablado con mucha frecuencia, mujeres “matancereanas” y “agüeluleras” que participaron muchas veces en movimientos sociales, como veíamos en la caracterización de Valverde:¹⁵¹

Mi papá, ¿sabe cuándo me vino a acompañar a mí/ con pelea y todo?/ faltando 15 días para el torneo/ ¿por qué?, porque a mí todo el mundo/ como en una hoja de vida/ a mí todo el mundo: “¿su mamá?”/ mi mamá siempre conmigo/ mi papá nunca estaba/ sacaba una disculpa/ “no que me tocó un trasnocho, que no pude”/ hasta que se enojaron/ ¿Mery tiene padre, o qué?, decía José/ sí tiene padre/ entonces ya mi mamá vino/ y le formó pedo a mi papá/ “bueno Santiago”, mi papá se llamaba Santiago, “hay un concurso, campeonato mundial de salsa”/ yo me metí debajo de la cama/ “María va a participar/ y usted tiene que ir ¡porque mi hija tiene padre/ y usted tiene que acompañarla!, que vergüenza todo el mundo pregunta por usted/ y usted nada”/ él sabía que yo iba/ pero él no sabía que era un mundial/ él no iba, no le paraba bolas/ pero yo ya iba con mi mamá/ “¡y usted nos tiene que acompañar, quiera o no quiera!”/ se le paró mi mamá en la raya/ “Yo no voy a ir por allá”/ y yo ¡ay, mamá!, él no va a ir/ el mundial fue calificado por el jurado/ y fue calificado por el pueblo/ o sea, los dos/ si yo gano por el jurado y el pueblo no me da el veredicto yo no gano/ aquí está mi compañero Guaracho, aquí están mis compañeros/ eso fue así/ era por el jurado y el público[...]/ y cuando yo gané, ¿no lloraba el viejo?

Como en un buen melodrama, las lágrimas del padre son el mejor signo del triunfo de la heroína. El colofón de una historia constituida por una serie de negociaciones que empezaron desde que María bailaba en el espejo “como una mica”, y que siguió en cada momento de la vida, mientras María le apostaba a proyectos (quizá ingenuos) de establecer su libertad. Al respecto de la “migración cultural” a la que

¹⁵¹ Ver nota 50.

pertenece el melodrama (“migración tecnológica, práctica de lo público en la pantalla y en el auditorio de cine”), Monsiváis propone una respuesta a la pregunta de “<<¿Qué es *lo real*?>>”:

<<El sentido de la realidad>> se desplaza de la literatura a los medios electrónicos [lo real es] aquello que involucra sentimentalmente a públicos muy amplios, las atmósferas y los diálogos que hacen las veces de eco de la conciencia, los personajes que odiamos y amamos hasta el punto de la identificación plena, el cúmulo de circunstancias y productos teatrales, musicales, discográficos, radiofónicos, filmicos, novelísticos, literarios, que para sus frequentadores son <<lo genuino>> porque los alejan de la mezquindad y la circularidad de las vidas, <<irreales>> en su inmensa mayoría, esto es, no susceptibles de tratamiento cinematográfico.

La pregunta: “¿no lloraba el viejo?”, revela el reconocimiento final del personaje antagónico, justamente en quien menos habría visto a su hija como la gran bailadora que era. El momento para bajar el telón, ralentizar la cámara o poner un fundido a negro, con un fondo musical que acentúe el drama (en una posible adaptación comercial plagada de clichés). Antes de esta parte, el reconocimiento había estado presente en los vecinos de Salomia y sus alrededores, y en la amistad con los otros bailadores; el fracaso del discurso patriarcal, de la normatividad a la que se transgrede desde el melodrama, se evidencia en el fracaso del programa creado para que María realizara estudios convencionales y se convirtiera en una secretaria o en funcionaria de una empresa como Amparo Arrebató. A pesar de todas las prohibiciones católicas (del riesgo de ser “descomulgada”, como dice la mamá) María explora andares que rozan lo prohibido. Ante la intención de que María tuviera una formación universitaria, ella opta por la “universidad de la salsa”. En los trances del melodrama, el reconocimiento fue traspasando los lugares permitidos para la mujer.

El reconocimiento “del viejo” estaba ausente, hasta el final, y fue necesario el enfrentamiento dramático de doña Nabora para que fuera posible. A lo mejor es excesivo e impreciso hablar de un enfrentamiento con “los discursos hegemónicos del poder”, así, en abstracto. Pero podemos afirmar, con toda seguridad, que el complejo discurso patriarcal (que como decíamos anteriormente es un reflejo del poder burgués, del discurso “señorial” y la moral católica) sí es enfrentado vehementemente por el discurso de esta insigne bailadora.

Un discurso que no se expresa solamente en palabras, sino que además es rico en una retórica que proviene de sus prácticas culturales, de la manera como ella (con toda una generación de salseros, como coadyuvantes) se “apropió” de la ciudad misma y la reconfiguró para sustentar una mitología que hoy día compartimos los caleños (con todo y las ambigüedades simbólicas). Es decir, como decíamos anteriormente, se impone la migración cultural por sobre las reglas conservadoras del padre. La heroína dramática supera a los antagonismos que su padre refleja. El embolador (bolero, en México), Guatusi, como en una película de Cantinflas, logra superar todos los dramas que rodean su realista vida cotidiana. La heroína tendría que ser ovacionada por su comunidad. Desde el barrio Salomia hasta los espacios más “encopetados” de “la sociedad”.

Como hemos visto desde los capítulos anteriores, el mayor conflicto de los salseros es contra los discursos de esa “sociedad” que intenta imponer valoraciones a las prácticas de la cultura popular. Hay unos ciertos “dispositivos de poder”, diría Foucault, que pretenden confinar los cuerpos (mayoritariamente los femeninos) a unos ciertos espacios permitidos. En contra de esto, los salseros y las salseras se liberan desde los espacios más íntimos, más emocionales; hacia afuera, hacia los espacios

públicos, y sus prácticas, hacia las formas de ser en común que se estaban creando en esa época de los inicios “míticos” de la Cali salsera. Los cuerpos no sólo se liberan de los dispositivos de poder, sino que imponen varios de los rituales más importantes de la ciudad, que tienen que ver con un cuerpo expresándose en espacios públicos. Una característica que se comparte con el mito de la “ciudad capital deportiva del país”. El caso de la salsa es incluso más extremo si tenemos en cuenta que uno de los elementos capitales de un(a) buen(a) bailar(a) es la expresión de la sensualidad, de una expresión puramente emocional.

Una mitología rica en dioses hemos heredado los habitantes de “La capital mundial de la salsa”: principalmente Daniel Santos, Pérez Prado, la Orquesta Aragón y Celia Cruz (que representa el puente entre la Vieja Guardia y el boom salsero comandado por La Fania All Stars).¹⁵² Richie Ray & Bobby Cruz, el Gran Combo de Puerto Rico, La Sonora Ponceña, La Selecta de Puerto Rico... Incluso hay una serie de dioses de “la salsa romántica”, comandada en Cali, a mi parecer, por el sonero Gilberto Santarrosa. La lista es infinitamente corta, así como la de los héroes, las heroínas y las “leyendas” del baile caleño, que referenciamos muy brevemente en las páginas anteriores. La mitología que sustenta el surgimiento de Cali como “Capital mundial de la salsa” es quizá tan grande como muchas otras del mundo clásico de la historia occidental. Pero este investigador sólo conoce una brevísima parte.

¹⁵² Hay una deuda aquí con los relatos que se podrían explorar sobre Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Willie Colón, Ángel Canales, Papo Lucca, Pete “el Conde” Rodríguez, Ismael Miranda, Johnny Pacheco, Henry Fiol, Rubén Blades... Una deuda que sin embargo es sólo de esta investigación, porque su música se escucha en Cali como si hubiera sido compuesta y comercializada en los últimos años.

Conclusiones. Las máscaras de la “sociedad” caleña o una breve reflexión sobre la industria cultural de la salsa en Cali.

A pesar de la compleja mitología, sólo una parte de ella, los héroes y heroínas de la cultura popular caleña, justificarían, de la mejor manera posible (a mi manera de ver) el mito de creación de la Cali Salsera. Su proceso de negociación con los discursos patriarcales de las generaciones anteriores, y el consiguiente reconocimiento que habrían tenido a partir de los eventos que hemos estado estudiando, muestran los alcances identitarios del proceso de apropiación de la salsa en la ciudad. Estos alcances identitarios son revelados, como su máxima expresión, en el desarrollo del lenguaje del baile caleño, rico en “dialectos” como decíamos anteriormente. Acaso este trabajo tiene como máxima pretensión abrir posibilidades de debate alrededor de éste fenómeno.

Sin querer caer en un discurso desarrollista, creo que la parte más decisoria, pensando en el futuro de la cultura salsera caleña, es el que tiene que ver con el ámbito económico. Estos bailarines, verdaderas leyendas de la sociedad caleña, están inmersos ahora en el resurgir del boom salsero. Por primera vez, en muchos años, se les ha dado un lugar importante en los procesos de producción de proyectos culturales. Yolanda y Édgar, por ejemplo, cuentan que han empezado a asistir a talleres de Gestión Cultural; que por primera vez están incluidos en el régimen subsidiado de salud (“como manda la Constitución”, dice Yolanda). El Campeonato mundial de salsa, el Salsódromo¹⁵³ de la Feria de Cali (que lleva más de 30 años) y otros eventos capitales de la cultura salsera, han empezado a tener en cuenta sus voces, y a permitirles participar en los procesos de organización. Pero la principal preocupación de los bailarines es la continuidad de las

políticas culturales que están permitiendo esa apertura. “Eso es de este gobierno/ no sabemos que va a pasar”, dice Édgar.

Valdría la pena darle una mirada crítica (a la vez retrospectiva y prospectiva) desde el punto de vista sociopolítico a lo que pasa y lo que podría pasar con esta herencia cultural tan cara a los caleños. Bajo esta mirada, creo que las voces de los “intelectuales locales” se hace necesaria para evitar la mirada vertical de la institucionalidad más convencional. Quiero proponer, en estas conclusiones, algunas reflexiones alrededor de lo que Albert Leudo, uno de los bailarines entrevistados nos narra. Una mirada que tiene muy poco de concluyente y mucho de llamado a los actores y estudiosos del tema para que enriquezcan las posibilidades de debate. Un estudio más profundo, más articulado y más sustentado ya no podría ser parte de esta investigación. En este punto, me interesa más dejar la voz de Leudo como posible introducción al que puede ser un rico debate. Creo que la hipótesis más importante de Albert Leudo, como “intelectual local”¹⁵⁴ que piensa la ciudad, se revela hacia el final del relato de María, cuando el triunfo del mundial de salsa se convierte en un suceso mediático y logra el interés de la clase dirigente y de algunos de los empresarios más importantes de la ciudad. Como parte de la conversación, Leudo interrumpe a María y propone una idea que luego sustenta:

María: Perdón, perdón/ mire que era mal visto [el baile de salsa]/ pero desde que ganamos el campeonato mundial/ inmediatamente todo se volvió/ ¿por qué?/ Porque comenzamos a trabajar en los mejores clubes/ yo representé a Colombia pues en otros países llevando la salsa ¿no?/ como la presentación de la campeona mundial/fui a Nueva York, Miami, a todos esos países a bailar salsa/ [...]y ahí nos fuimos Fruco y sus Tesos/ Piper Pimienta Díaz/ Guatusi y María/ fue la gira del recorrido/ de todas las presentaciones mías/ en otros países, ¿no?/ Y aquí, mire como

¹⁵⁴ La categoría es tomada de V. Zavala y V. Vich, *Op. Cit.*

cambió la torta/ ya no era mal visto/ sino “Necesito a Guatusi y a María”, en el Intercontinental, en el Club San Fernando, en el Aristi/ ¡en todos!, ¿en dónde no me presenté yo aquí?/ entonces ya se fue la salsa como cambiando la forma de pensar/ **(Leudo: Ahí esa gente se quitó la careta)**

La hipótesis de la careta es defendida por Leudo en todo su discurso. Aunque no niega la importancia del baile como parte de la expresión de las clases populares, para él el baile de salsa también fue parte de las prácticas culturales de las clases medias e, incluso, de las clases más adineradas. La careta sería entonces la negación por parte de éstas últimas, de su participación en la cultura salsera y más aún la negación de la importancia de éste proceso en la “formación de la ciudad”. Veamos:

yo me he movido en los distintos medios sociales/ aquí ha habido una gran hipocresía con el cuento de la salsa/ aquí lo han bailado/ antes eso era de negros, de marihuaneros, de putas y de todo/ y era tratado así, muy mal visto/ pero aquí, a la hora de la verdad, todo el mundo ha bailado/ a su manera/ unos le llamaron baile, era mal visto/[...]/ pero otra gente lo hacía en los centros sociales/ era más o menos gente de estrato/ hoy en día/ más o menos 3/ había otra gente que bailaba en clubes, los famosos clubes/ no era tan famoso, ni tan nombrado, ni tan rimbombante/ pero era, como se puede decir, la gente de clase ejecutiva/ eran personas, por ejemplo como mi padre, era sindicalista/ era gente, gerentes de empresas/ también los ingenios que aquí habían traído estos expertos en el cultivo de la caña/ ¿cómo es que llama eso?/ ingenieros agrónomos, eso/ todo eso/ y era una gente pues que mas o menos no era ni muy rico ni muy pobre/ (María: clase media)/ eso, clase media/ y se bailaba [...]y sería bueno ahondar más en eso/ porque se le atribuye el fenómeno de la salsa única y exclusivamente a los negros y a la gente de las clases populares/ pero eso no era así/ porque, inclusive, eran grandes bailadores/ y no eran, como decimos en el argot popular/ cualquier gamín / (María: cualquier lagaña de mico)/era gente muy bien y todo/ Ah, en este momento se me escapa/ pero me atrevo a decir/ [...] hubo gente que bailó hasta en el Ballet Tropicana de Cuba/ pero hijos de inmigrantes/ hijos de inmigrantes/ gente como Jorge Arabia/ ¿cómo son ellos?/ (María: Judíos)/ al judío siempre le ha gustado el cuento de la salsa/ yo tuve un señor/ que era muy amigo de mi

señor padre/ era en esa época tornero de un ingenio/ y era italiano/ los hijos eran unos bailadores y muy buenos [...]

Así mismo, Leudo irá nombrando, con la ayuda de sus compañeros, a actores, a empresarios, a gente de clase dirigente que habría participado de las prácticas salseras, pero que en su discurso seguiría manejando la hipocresía. Nombran, además, en contraposición a las personas de “la sociedad” que, por el contrario, no sólo habrían asumido la identidad salsera, sino que además se habrían comprometido a apoyar el desarrollo de eventos que apoyaran a los bailadores salseros; personajes como Pardo Llada y Gallego Blanco. Pero más importante aún, Leudo hace un llamado a considerar el impacto social que habría tenido el boom de las escuelas y academias de salsa en Cali. La segunda hipótesis de Leudo, en ese sentido, es que “a través del baile se ha construido ciudad” (“aunque la gente lo niegue”):

El baile aunque fue mal visto/ y mire/ hoy en día el baile ha hecho una labor supremamente importante/ la academia que menos gente tiene, tiene 70 personas/ y entre ellos jóvenes y niños/ de entre los cuales/ entre las 150 escuelas que hay/ y 42 academias/ porque escuela es una cosa y academias son otras/ la cantidad de gente que tiene/ la que más tiene, tiene 300 personas/ Nueva Dimensión y los Pioneros del ritmo/ son de las academias que más gente tienen/ entonces esto ha sido un fenómeno social/ en la parte social son 3-4 veces que se ensaya en la semana/ la que menos ensaya, ensaya 4 horas diarias ¿no?/ o sea que son 16 horas/ son 16 horas de vida/ para estos niños y para estos jóvenes/ de que no están pensando cosas malas y están aprovechando el tiempo libre/ son 16 horas en que esos niños no andan en vandalismo/ como ahora las famosas galladas/(María: bandas)/ siempre han existido/ pero no tan vándalas como las de ahora/ sin motivo y sin razón/ se están formando/ y con, lo más triste, es con influencia extranjera/ entonces que es un punto delicado/ usted se imagina donde no existieran estas escuelas cuántos jóvenes más se sumarían/ a esas bandas, imagine/ hay una que es la más grande/ se llama Alianza/ y tiene 2500 jóvenes/ todos citados por Internet.

Con estas cifras contundentes, Leudo hace un llamado directo a dos instituciones de la sociedad que para él habrían tenido un matiz y un papel distinto en su generación y en otras generaciones pasadas: los medios de comunicación y la escuela, principalmente la escuela pública. (“te doy como un timbronazo”). No sabría decir si lo gana la nostalgia; pero sí es cierto que sus palabras muestran un gran sentido crítico, una voz que se está pensando la ciudad, que está mirando desde su experiencia directa con este fenómeno (al presentarse me dijo que era el director de una Academia de música y me invitó a visitarlo).

1. Los medios de comunicación:

Es que los medios de comunicación tenían un papel preponderante en la juventud/en la comunidad, por eso Cali era cívico/ porque ellos daban mensajes, campañas/ de normas de comportamiento/ de mutuo respeto/ y todas esas cosas / hoy en día lamentablemente los medios de comunicación no tocan la parte social/ se dedican a la parte comercial/ pero sin pena ni gloria/ ellos mismos ponen el ejemplo/ porque hay disputas, alegatos/ no respetan la palabra de otra persona/ cuando se está hablando/ esas discusiones que se dan en la mañana/ sólo hablan de sexo y todas esas cosas/ y que hoy viernes le voy a dar por.../ entonces eso ya no es radio/ entonces los medios de comunicación son los culpables de que hoy en día esta juventud esté tan perdida.

2. La escuela:

Sabíamos distinguir que era un ritmo de otro ritmo/ eso se ha venido perdiendo/ sigue teniendo prioridad dentro de los mayores/ en los adultos es que tienen en eso/ pero en las nuevas generaciones/ es que hay que rescatar ese punto [...] te da movimientos y también te da oído/ te enseñás, ya te acostumbrás a tener un buen oído/ y eso es la ventaja que tiene el caleño desde el buen gusto musical/ por la diversidad cultural que tenemos/ y por la base folclórica que hemos tenido, muy fuerte/ pero hoy en día, lastimosamente, ya no se enseña en los colegios música/ ya no enseñan folclor/ está perdido, eso ha quedado como para los colegios privados/ pero los públicos/ ya esas materias, la música, el folclor, la danza/ eso ya no se da, lástima, ¿no?/

Nada más lejos de mis intenciones que tomar una posición apocalíptica al respecto de estas reflexiones. No se trata de mirar al pasado con los ojos de una nostalgia retardataria. Por vías distintas a los medios de comunicación, a los que alude Leudo (la radio principalmente), la tradición, como hemos visto, se sigue transmitiendo. En los canales deportivos de la televisión por cable, y en algunas herramientas de Internet, es posible observar con mucha frecuencia las presentaciones de los bailadores y bailarines caleños, o acceder a sitios web de música, aun cuando su discurso es también bastante comercial. En Cali, y con transmisiones en vivo y en directo, se está organizando cada año el Campeonato Mundial de Salsa. Creo que uno de los puntos a analizar es, en todo caso, el proceso de “espectacularización” que vive el arte del baile caleño, por vías distintas a los medios masivos tradicionales y hacer propuestas, o al menos proponer puntos de discusión, ante las posibilidades de las nuevas tecnologías en los medios de comunicación.

Por otro lado, si hablamos del aparato educativo colombiano, la preocupación de Leudo puede tener, potencialmente, un sinnúmero de ecos que se amplían a la discusión sobre las políticas neoliberales que imperan en el país y, más precisamente, al proceso de privatización de la educación y a la adopción del mismo discurso neoliberal en gran parte de las instituciones educativas públicas del país (en Cali proliferan los colegios técnicos y tecnológicos, para poner un ejemplo). Por otro lado, para nadie es un secreto que las Universidades públicas llevan resistiendo durante varias décadas a los intentos de intervencionismo neoliberal (que se llevan a cabo por varias vías de hecho). Bajo este panorama, imaginar una formación (pública sobre todo) que, desde el preescolar hasta la educación superior, fortalezca la formación de tradiciones populares

es, cuando menos ingenua. Al menos desde un señalamiento a las políticas de los gobiernos.

No obstante, y a pesar de que, en este punto, comparta el pesimismo de Leudo, me gustaría que estas palabras encontraran un buen número de contradictores que señalen como, en el plano de las prácticas (y no de las estrategias) hay suficientes ejemplos de procesos educativos en torno a músicas, bailes y tradiciones “populares” en instituciones de educación pública. Sé que, por vía de esfuerzos individuales (o de pequeños colectivos), muchas instituciones educativas tienen proyectos culturales en ese sentido.

Hay un punto, en el que quiero profundizar en estas conclusiones: el trabajo etnográfico que podría suscitarse si le damos suficiente importancia al fenómeno de la recepción y las prácticas salseras caleñas. Pensemos brevemente en posibles actores: los melómanos, los bailarines y bailarinas de todas las edades, los propietarios de grilles, discotecas, “viejotecas”,¹⁵⁵ los gestores culturales, los directivos de escuelas y academias de salsa, las “mamas grandes” que aún podrían sobrevivir, las personas cercanas a las leyendas del baile caleño (sus hijos, amigos, esposo o esposa, etc.). Sé que se me escapan muchos de ellos. Hay toda una memoria latente esperando ser *una performance*.

Si partimos de los testimonio de La Asociación de Bailarines de Vieja Guardia, hay al menos una temática imperiosa de trabajar (a la que no se alcanza a ahondar suficiente en estas líneas): “La industria cultural de la salsa en Cali”. Después de que se

¹⁵⁵ Esta categoría me parece de gran importancia. Yolanda y Édgar relataron cómo el despertar del “aletargamiento” de la salsa de los 80 y 90 se habría dado, según ellos, gracias a las viejotecas: discotecas en las que al principio sólo dejaban entrar a mayores de 35 años. En estos establecimientos, al menos en los primeros que surgieron, se habría “recuperado la tradición de la buena salsa” y sobre todo la Vieja Guardia. Jocosamente, Yolanda decía que Viejoteca quiere decir “*Viejo te cambio la vida*”.

cayeron las máscaras de “la sociedad caleña”, y con el momento histórico que vive la ciudad con la Feria de Cali, y con otros eventos importantes como el Festival Petronio Álvarez, o el Mundial de Salsa; con una industria salsaera que, indudablemente, trae enormes dividendos económicos a gran parte de empresarios e, incluso, pequeños colectivos y actores culturales, la “industria cultural” es un tema, como decíamos, imperioso.

Me parece que es bastante factible asumir este tema desde un análisis de políticas públicas (que permita la entrada de reflexiones sobre la educación pública, de los medios de comunicación) y hacerlo desde miradas que tengan una vocación de horizontalidad, que involucren las reflexiones de los actores más importantes, y no sólo a los que están en el plano de las estrategias, a los gobernantes. En el argot popular caleño hay una frase con la que quisiera finalizar: “cójame ese trompo en la uña”. La discusión tendría que seguir enriqueciéndose con quienes quisieran asumirla.

Bibliografía

- Caicedo, Andrés, *Calicalabozo*, Bogotá, Norma, 1998.
- *¡Que viva la música!*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- *El Atravesado*, Bogotá, Norma, 2003.
- *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Bogotá, Norma, 2008.
- Calvo Ospina, Hernando, *Colombia, laboratorio de embrujos*. (Edición carente de datos bibliográficos).
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte, 1994.
- De Certau, Michel. “Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Buenos Aires, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós, 1985.
- Eder de Zambrano, Doris, “Cap. XII Los últimos 25 años”, en L. Webber, Irving y Ocampo Zamorano, Alfredo Comps., *Valores, desarrollo e historia. Popayán, Medellín, Cali y el Valle del Cauca*, Bogotá, División de Ciencias Económicas y Sociales/Universidad del Valle/Tercer mundo, 1975
- Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Fábula Tusquets, 1999.
- *Los anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*. Fondo de cultura económica. México, 2001.
- Gadámer, Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990.
- “Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, en www.infoamerica.org.
- Grupo Niche, *Los 30 mejores*, Medellín, Codiscos, 2006.
- Guillén, Nicolás, *Obra poética 1920-1958*, La Habana, Letras cubanas, 1972.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos de la memoria*, Madrid, Anthropos, 2004.

- Lienhard, Martín, *La voz y la huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- López. A., William “La ciudad en la narrativa de Andrés Caicedo”, en *Andrés Caicedo vida y obra*, Bogotá, Norma, 1998.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Pedraza, Zandra, “La Cultura somática de la modernidad”, en *Cultura, Política y modernidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.
- Quintero Rivera, Ángel, *¡Salsa, sabor y control!*, *Sociología de la música tropical*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 1998.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1982, *Literatura y clase social*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Riccoeur, Paul, *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de discurso*, México, Siglo XXI, 1995.
- Rincón, Carlos, *Mapas y pliegues, ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*, Bogotá, Tercer mundo editores.
- Romero Rey y Ospina, Luis “Invitación a la noche”, en *Andrés Caicedo vida y obra*, Bogotá, Norma, 1998, p. 14.
- Ulloa, Alejandro, *La salsa en Cali*, Bogotá, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, 1987.
- , *El baile: un lenguaje del cuerpo*, Cali, Feriva, 2001.
- Valverde, Humberto, Santiago de Cali, Ed. Atenas/ Ed. Feriva, 2002.
- Valencia Elmo, *Bodas sin oro. Cincuenta años de nadaísmo*, Bogotá, Taller de edición Roca, 2010.
- Vich, Víctor y Zavala, Virginia, *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Ed. Norma, 2004.