

II Jornadas Doctorales de Antropología Social
Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica
Facultat de Geografia i Història – Universitat de Barcelona.
Barcelona, 06 y 07 de junio de 2011

Salsa Brava: nómada en Barcelona

Escenarios y métodos de estudio de un estilo musical y bailable¹

González Smeja, Alba Marina

albamaroa@gmail.com

Resumen:

La *salsa brava* es un estilo musical que surge en Nueva York a cargo de la diáspora latinoamericana, a finales de los años 1960 y principios de 1970. Contemporáneamente a estos años la salsa viajó a ciudades latinoamericanas y, desde hace una década, su trayecto se hace, relativamente, notorio en Barcelona, entre otras ciudades de Europa. En Barcelona, la *salsa brava* coexiste con otros estilos salseros y se caracteriza por ser usada, festiva y de forma itinerante, en espacios concebidos para otras músicas o fines. Su nomadismo, también es notable a través del desdoblamiento que experimentan las personas que hacen parte de esta *escena*, incluida la propia autora de esta investigación. El motivo de este artículo es aproximarse de forma histórica, conceptual y etnográfica a diversos momentos de la trayectoria salsera brava, así como a una de sus estrategias metodológicas o bien al hecho de como una música nómada sugiere un método nómada para su estudio.

Palabras Claves: *salsa brava, música, escena, espacio, fiesta*

¹ El presente artículo se basa en un texto anterior: González Smeja, Alba Marina. “‘Yo es otro’. El desdoblamiento como estrategia metodológica para encarar una investigación que incluye la propia experiencia”, en: CIDOB. *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales: acciones, innovaciones, transformaciones. V Training Seminar en Dinámicas Interculturales*. Barcelona: CIDOB, 2012 (en prensa).

1. Breve conceptualización de la *salsa brava*

Por *salsa brava* se entiende la música que nace a finales de los años sesenta en Nueva York, a cargo de la diáspora latinoamericana de primera y, sobre todo, segunda generación. Una diáspora que mezcló su herencia musical hispano caribeña (*son, plena, bomba*, entre otras) con músicas norteamericanas (*jazz, rock, soul*, entre otras), creándose “una manera de hacer música²” (Quintero 1998: 21), nómada y consecuente con su época:

“Su libre combinación de géneros o fusiones hizo del movimiento salsa uno sonora y bailablemente muy heterogéneo. Representó, de hecho, un baluarte al valor del carácter descentrado de las músicas “mulatas” y un reconocimiento y alegato de la importancia de la heterogeneidad, precisamente en un momento histórico donde hacía crisis un modelo de acumulación basado en la unitaria y centralizada producción en masa” (Ibíd.: 2009: 168).

La salsa se reprodujo en grandes ciudades latinoamericanas de donde provenían algunas de las influencias étnico-musicales, sociales y culturales que posibilitaron el origen de la salsa en Nueva York. Ahora bien, el adjetivo de *brava* se ha utilizado a posteriori para hacer alusión, en palabras de Carlos Elías, a las temáticas de las canciones -desigualdad social, racismo, marginación-, a la estética musical -polirritmia, contratiempos, variaciones armónicas- y al posicionamiento político propio -defensa de intereses de sectores subalternos- (2010). Asimismo, ha servido para diferenciar a la *salsa brava* de otros estilos que han caracterizado la etapa de la comercialización musical salsera: *erótica, romántica, timba cubana*, que sufrieron un punto de inflexión, a finales de los años 90, cuando la comercialización de esta música recae en estilos bailables impuestos desde academias de baile.

² Caracterizada más “por unas prácticas musicales que por sus contenidos específicos”:

“En ese sentido constituye una expresión abierta –dinámica, variada, libre, indeterminada. Su carácter abierto de dinámica tensión dialógica se manifiesta en la expresión popularizada como grito identitario a comienzos de este movimiento musical: ¡*Salsa y Control!* Esta *llamada* a la intensidad de la expresión sonora evoca muchos de sus numerosos diálogos internos: desenfreno expresivo y afinque comedido, descarga rítmica y ostinato mesurado, improvisación y tradición” (Quintero 1998: 21).

2. Breve escenificación del campo de estudio

Partiendo del *aquí y ahora* y, en términos, de la “distinción” (Bourdieu 1999) se han ubicado diferentes *escenas* salseras existentes en Barcelona. El término “escena”, es concebido y compuesto por Richard Peterson y Andy Benet, a través de identidades fluidas e intercambiables, no excluyentes y complementarias (2004: 3), es decir, parte del público y de las prácticas que se identifican con una *escena* pueden encontrarse en otras mediante procesos de negociación de identidades. Dicho esto, las *escenas* salseras se clasifican de la siguiente manera:

- Escena de la salsa académico bailable: con relevante presencia catalana y donde, básicamente, se representan dos macro estilos: *casino* cubano y *línea* norteamericana. En su conjunto, bailes de figuras preconcebidas y acrobacias, previamente, aprendidas en escuelas de baile que hacen parte de la globalización de la industria salsera.

- Escena de las músicas “latinas”: con relevante presencia de personas provenientes de Ecuador, Perú, República Dominicana, Colombia, entre otros³, donde se representan salsas (de distintos estilos), conjuntamente con géneros como el *reggaetón*, el *merengue*, la *bachata* y, en algunos casos, *hausa*⁴.

- Escena de las músicas cubanas: con relevante presencia cubana y donde se representan géneros de la música bailable cubana como la *rumba*, el *son* y la *timba*, así como las “rutas del cubaneo”⁵.

- Escena de la salsa gitana: con prácticamente exclusiva presencia de la comunidad gitano-catalana, en donde se representan salsas de diferentes estilos y procedencias (Nueva York y Cuba) fusionadas con elementos del flamenco, estrechándose así los vínculos históricos y musicales entre España y el Caribe⁶.

³ Además, donde resulta relevante la reafirmación de los *habitus* de clases subalternas de Latinoamérica y también local. En el marco de esta reafirmación e hibridación con la escena académico bailable véase los avances de la investigación de Isabel Llano (2008) sobre inmigración, música bailable y latina en Barcelona.

⁴ Cabe decir que esta música ha sido utilizada por algunas discotecas latinas como banda sonora de espectáculos de *streapers* o afines.

⁵ Término utilizado por Iñigo Sánchez (2008), en su tesis doctoral, para dar cuenta de las prácticas musicales y la construcción de la “cubanía” (de nación y adopción) a través de tres espacios de ocio cubano de Barcelona.

⁶ De forma general véase a (Linares 1998-1999) y de forma local véase a (Marfà 2008) y (Gasol 2010).

- *Escena de la salsa brava*: con relevante presencia de una elite de la diáspora colombiana y venezolana⁷, donde se procura representar de manera exclusiva la *salsa brava*, en buena medida, mediante el uso *practicado* e itinerante de espacios urbanos (Lefebvre 1974; Certau 2000; Delgado 1999, 2002, 2003).

3. ¿Música nomádica, método nomádico?

Dentro de la *escena* de la *salsa brava* en Barcelona existe un personaje que ha llamado, particularmente, la atención: *Madame Kalalú*. La *madame* adoptó formalmente este nombre cuando se inició como DJ performática o bien como una selectora de música que reinventó y performatizó el personaje de la canción de Rubén Blades de la que tomó su nombre. Ahora bien, aun sin nombre, ni personificación *Madame Kalalú* ya merodeaba por estos predios, en tanto existía un personaje interpretado al entrar a la *escena* salsera que ha cumplido el rol de bailadora, profesora de baile, promotora de eventos, DJ performática y otro interpretado al entrar a la *escena* académica que ha cumplido el rol de alumna, doctoranda y etnógrafa dedicada a estudiar la salsa en Barcelona. Estableciendo analogías con argumentos de Jackson, el rol existe en relación con otros: “tenemos tantos yoes como otros que nos reconocen y llevan nuestra imagen en su mente” (Jackson en Carman: 43).

A través de este proceso de reconocimiento, se ha ensayado una estrategia metodológica para crear distancias entre la investigadora y los sujetos estudiados, entre los cuales se incluye ella misma. Asimismo, ha servido para superar lo que se ha denominado como *hastío* investigativo, una sensación inherente a muchos estudios y que se potencializa cuando se hace parte de lo que se analiza y, más, cuando ha llevado un largo tiempo nomádico reconocer que la presencia del investigador es inherente a cualquier investigación, sea ésta de carácter etnográfico, auto-etnográfico (Esteban 2004, Ellis y Bochner 2004) o experimental (Pallini 2011), es decir, que combine tanto la experiencia de otros como de ese yo que hace parte de los otros.

⁷ Esta élite comparte su afición con un sector de la población local históricamente atraído por ésta y otras música “latinas” (eruditas). Con lo cual esta población, al igual que lo sucede en otras escenas, experimenta una especie de proceso diaspórico o nómada al adoptar *habitus* musico-bailables provenientes de otros continentes.

En medio de este nuevo panorama, en el que “yo es otro” (Rimbaud 1871 [2011]), la etnógrafa que siempre cuestionó su capacidad científica siente que se reconcilia con la disciplina, por no decir que se disciplina, el desorden de *Madame Kalalú* parece ordenar el trabajo de quien la contiene. Asimismo, la invita a entrar en contacto con teorías que ponen en relación al campo de la etno-musicología con el de la antropología religiosa y urbana.

“The music is [...] essentially identificatory [...] the language the music speak is understood by all, and each person decodes it at this or her own level. It is through this music, and through de dance to witch it gives rise, that recognition of the divinity's presence is conveyed to the entire group, a recognition that is indispensable because it authenticates the trance [...] Music thus appears as the principal means of socializing trance [...] of exteriorizing his [the dancer's] trance. It is at this stage that music is indispensable. Why? Because it is the only language that speaks *simultaneously*, if I may so put it, to the *head and the legs*, because it is through music that the group provides the entranced person with a mirror in which he can read the image of his borrowed identity; and because it is the music that enables him to reflect this identity back again to the group in the form of dance” (Rouget 1985:323,325-326).

Además, la valoración de la experiencia personal, en tanto *identidad prestada*, ha invitado a hurgar en la tradición etnográfica francesa representada por autores como Metraux (1963), Leiris (2007 [1934]) y Griaule (1987). Quienes incorporaron elementos de su vida personal y de lo que muchos autores consideran como subjetivo en la investigación y lo que Fernando Giobellina cuestiona muy bien mediante la siguiente reflexión:

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

De modo que, a lo que a lo que siempre ha abogado la antropología es al conocimiento a sí mismo a través del conocimiento del otro (Ibíd.: 17). La diferencia entonces entre estudios donde hay una profunda implicación de lo personal y la de otros donde esto se hace oculto es que, en la primera, el “yo” se vulnera y, en la segunda, se protege (Pratis en Carman, 2006:48). Con lo cual, esta investigación adquiere una doble complejidad metodológica mediante la cual la autora doblemente se confronta a sí misma.

Asimismo, esta investigación advierte que *Madame Kalalú* no es la única que experimenta este proceso de desdoblamiento. De hecho, antes de adjudicarse un personaje ya la *escena* tenía otros como *El Molestoso*, *Mamá Inés* y *Jacoviche*, en su mayoría, nombres provenientes de canciones salseras o afines que han sido utilizados o adjudicados a algunos de los personajes que hacen parte de la *escena* de la *salsa brava* en Barcelona. De esta forma, se ha creído pertinente que cada persona que hace parte de esta investigación tenga su personaje, el que ya tenía su nombre, el que fueron escogiendo o el que se les fue adjudicado, previo acuerdo, para homogenizar el discurso producto de una experiencia nomádica circunscrita en la escenificación de un “teatro vivido” (Leiris 2007 [1934]) y una “comedia ritual” (Metraux 1963).

4. Sesiones festivas: *habitus*, *alternatividad* y *liminalidad*

A comienzos del 2000, un grupo de amigos que acostumbraban a reunirse a escuchar música “latina” decidieron formalizar y compartir su afición creando un espacio llamado *Para mi gente* (2002-2003). Concretamente los ideólogos fueron dos catalanes: *Cienfuegos* y *Javier Wilson Santamaría* “*Don Quijote de la salsa*” y un colombiano *La Pluma* que unían tres potenciales: la melomanía, la práctica musical y la intelectual, respectivamente, aunque no de forma exclusiva⁸. Esta sesión funcionó los viernes de 8:00 a 04:00, no fue exclusivamente de *salsa brava*, pero hace parte emblemática de la escena por su carácter temporario y *alternativo*. Una temporalidad que invita a pensar estos espacios como “no lugares” (Auge 2002) y a entender lo *alternativo* como:

⁸ Entrevista al *Quijote de la salsa*, 02 de junio de 2011.

[...] “una suerte de etiqueta para referirse de modo ambiguo, entre otras cosas, a lo independiente, auténtico, no comercial, *antiestablishment* y crítico [...] En otro nivel no mercadológico y para el caso de los lugares, lo alternativo significa tener una opción distinta a la oferta predominante, inclusive operar al margen de la gran industria del espectáculo y de las instituciones oficiales de fomento cultural y artístico cuya visión es aséptica, *diurna* y académica, como ha descrito Paredes” [1995] (Morin 2001:110-111).

Para mi gente operaba al margen de clases y exhibiciones de baile propias de la escena académico bailable (central). La programación de esta sesión contaba “con proyecciones de vídeos inéditas de grupos de salsa y jazz latino; a continuación una ‘jam session’ con la participación de los mejores músicos de música cubana de Barcelona; y para finalizar, baile con la mejor salsa producto de un trabajo previo de investigación apasionada⁹”. En el marco de la variedad de la oferta cabe agregar que, según Paredes, otra característica significativa de lo *alternativo* “es la tendencia de estos espacios a convertirse en multíforos donde convergen distintas expresiones culturales –teatro, plástica, video o performance-, que [...] carecen de lugares fijos o tampoco generan beneficios económicos” (Ibíd.).

Para mi gente funcionó de forma gratuita y auto-gestionada¹⁰ en el local de una asociación cultural del barrio de *Vallcarca* dedicada a programar, en sus más de 15 años de existencia, sesiones musicales de diferentes géneros y actividades artísticas, sobre todo, audiovisuales. No obstante, para la mayoría del público que conoció el lugar como sesión salsera, éste dejó de existir cuando ‘murió de éxito’: “de las aglomeraciones, del no control, empezó a meterse gente a liarla, pero más allá de eso lo que pasó es que el espacio se quedó pequeño”.

Ahora bien, lo que no llegó a morir fueron algunos aspectos de la condición *alternativa* de esta sesión, presentes en el resto de las acontecidas para estos años, en forma de *habitus*. En este sentido:

⁹ Ibíd.

¹⁰ El dinero recaudado era para pagarle a los músicos, para adquirir discos y DVD e incluso para hacer reformas en el local. Entrevista al Quijote de la salsa, 02 de junio de 2011.

“Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu 1991: 92).

Siendo entonces el *habitus* una forma de “subjetividad socializada” (Bourdieu y Wacquant 2005:17), y siguiendo con otros de estos eventos: una pareja colombo-griega, que disponía de una sala subterránea de un restaurante de comida de Grecia, iniciaron *La Dionisiaka- Rumba Pagana* (de agosto 2005 a marzo 2006: 7 meses). Esta fiesta funcionó los viernes de 22:00 a 04.00, aproximadamente. Las primeras cuatro sesiones contó con las actuaciones de La Sucursal S.A y después de otras agrupaciones de *salsa brava* o prestas a interpretar este estilo (Carahabana, Los Promiscuos del Son, Los terroristas del son, Los Batukeros de la Calle, entre otros), acompañadas de DJs (*Javoviche, El Molestoso, El Flaco, Alejo el conejo, Melcocha*) y de una pista de baile. La promoción, en parte válida en *Para mi gente*, fue de boca a boca y a través de redes de promoción informal en las que figuran personajes como *El Molestoso*. El cobro de la entrada era simbólico (tres euros con consumición incluida), contaron también con lo recaudado en barra, de esta forma se garantizaba que las personas implicadas en la producción del evento cobraran un mínimo por el trabajo llevado a cabo. Esta sesión nunca generó grandes fortunas pero sí importantes satisfacciones a sus organizadores, participantes y público ávido de *salsa brava* y de formas *alternativas* del uso de esta música en Barcelona.

La Dionisiaka, como terminó llamándose, dejó de existir debido a *Drako*: “decidimos venir a vivir a Grecia, yo en octubre del 2005 fui mamá y no lograba compaginar la maternidad con la noche rumbera [...]. Tampoco era viable dejarle el local a nadie pues el dueño del Restaurante quería que lo lleváramos nosotros

o *terminar la fiesta*¹¹”. Cabe decir que este restaurante ha sido parte del patrimonio familiar de la pareja que llevó a cabo este proyecto, un patrimonio que ha contado también con un local en Poble Nou donde *La Dionisiaka*, en calidad de productora de eventos, realizó su primer y único concierto salsero internacional con la orquesta La 33 como invitada.

Ahora bien, durante e incluso antes de esta fiesta, un grupo de amigos de procedencia colombiana (entre 25 y 30 años) comenzaron a realizar fiestas de *salsa brava*, amenizadas fundamentalmente con el DJ *Melcocha* y con proyecciones de vídeos, en El Drop (2004 – 2007, aproximadamente), un local ubicado también en el barrio del *Born*. En cuanto al objetivo y distribución de labores éstas nacieron:

[...] “con el doble objetivo de ingresar un poco de dinero extra y tener un espacio para disfrutar de la salsa fuera de las discotecas latinas de pago que tenían un ambiente muy característico y en el cual parece más importante mostrarse que pasárselo bien.

Por eso las fiestas tenían un aire totalmente desenfadado, no había que pagar la entrada, las bebidas eran baratas y llegaba todo tipo de personas, no solamente latinos, sino también catalanes y extranjeros que pasaban por esa calle y a quienes se les invitaba por medio de flyers que se repartían en la calle.

El ambiente era como de un bar del centro de Bogotá...

Y sobre la distribución del trabajo, fundamentalmente estaba el DJ encargado de seleccionar la música y entre todos los amigos se encargaban de la difusión de la fiesta por medio de flyers, envío de sms, mails, llamadas, y el boca a boca que era lo más importante.

El bar gestionaba la barra, cediendo el local a los chicos a cambio de un acuerdo monetario y unas birras para el DJ y algunos vales para sus amigos.

[...]

El resto ya lo hacían los amigos salseros que asistían religiosamente a las fiestas una vez al mes y luego con mayor frecuencia, cada uno iba llevando nuevos amigos y amigas, con el resultado de una fiesta muy animada, que muchas veces continuaba en la casa de alguna persona, muchas veces el propio

¹¹ Entrevista a *La Dionisiaka*, 17 de mayo de 2012.

DJ que se llevaba a 20 o 25 personas a su casa a seguir escuchando y bailando salsa”¹².

Estas fiestas se llamaron *Divino Niño* en forma de burla e ironía hacía una de las devociones más simbólicas de Colombia, sobre todo de Bogotá¹³, país y ciudad que se repite dentro de la *escena* de la *salsa brava*, hecho no casual en tanto la elite diaspórica que actúa en contra de la hegemonía salsera, “en la liminalidad [...] pasan a ocupar una posición preeminente” (Turner 1988: 109). Ahora bien, en la medida que se fueron yuxtaponiendo miembros de otra nacionalidad, como *Jacoviche* (catalán que pasó de público a DJ), estas fiestas empezaron a darse a conocer con el nombre del local donde se realizaban, y a extender su horario de viernes a viernes y sábados desde las 23:00 hasta las 03:00 aproximadamente, horario que ocuparon nuevos y viejos *entes liminales* desposeídos de lugar salsero.

En cuanto a la alternatividad promocional, de ésta y otras fiestas contemporáneas, se podría decir que, con el incremento del uso de nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), las formas de difusión se vieron fortalecidas con una especie de boca a boca virtual más elaborado. Lo cual fue posible a la recurrente presencia del *Molestoso*, quien terminó convirtiéndose en una especie de agitador cultural de estas sesiones, las cuales mantuvieron el objetivo de forjar un lugar donde escuchar y bailar una música con uso limitado y marginado en Barcelona, tal y como se puede apreciar en el siguiente texto promocional:

“Apreciados amigos: /Esta INVITACIÓN es personal e intransferible. /Por favor, NO lo reenvíes a nadie. /El DROP es un parchecito musical pequeño y /No queremos intrusos. Sólo colegas que gusten de /La música afro-latina hecha con rabia, ternura y orgullo. / ¡Ahí na’ma!¹⁴”.

Dicho de otro modo, “el territorio se territorializa en la medida que estrecha sus límites y no permite (más bien excluye) la presencia extranjera” (Silva 1997:53), una presencia supeditada más a *habitus* de tipo cultural que nacional. Pero el espacio físico

¹² Entrevista a *Sandunguera*, 30 de mayo de 2012.

¹³ *Ibíd*: 17 de mayo de 2012.

¹⁴ Esta información fue verificada días después (*El Molestoso*, comunicación personal, 06 de septiembre de 2007).

del *Drop* estaba condenado a otras formas de extranjería, en el año 2007 este local fue traspasado y sustituido por un local con una marcada decoración norteamericana de venta de hamburguesas y otros productos prestos a una tipología diferente de extranjeros. Mientras, los extranjeros de nación y cultura musical que hacían parte de esta forma de adaptación salsera, siguieron haciendo parte de una itinerancia que ha posibilitado el uso de su música en Barcelona.

6. Conclusiones

Después de esta breve aproximación al nomadismo de la *salsa brava* en Barcelona, se ha podido concluir que este trayecto ha estado caracterizado por diferentes paradas: *carácter descentrado*, configuración como *escena*, desdoblamiento como estrategia metodológica y uso *practicado*, itinerante, *alternativo* y *liminal*

En cuanto al *carácter descentrado*, la *salsa brava* surge en un contexto representado por el nomadismo espacial y musical. El primero, caracterizado por la diáspora latinoamericana en Nueva York, y el segundo, por la necesidad que tuvo esa diáspora de crear una música en la que pasado y presente musical se fusionaron desafiando, entre otras cosas, a un modelo de producción hegemónica a través de *una manera de hacer música* heterogénea y nómada. Con el tiempo, esta salsa se haría con el calificativo de *brava* para diferenciar este estilo de otros que han hecho parte de la comercialización salsera, y que actualmente han sido eclipsados por estilos de baile que han hecho de la salsa un fenómeno global.

Referente a la configuración como *escena*, cuando se habla de salsa en Barcelona se puede estar hablando de varias salsas al mismo tiempo, de allí la importancia de tomar en cuenta que en esta ciudad existen varias *escenas* salseras interconectadas entre sí, pero con *habitus* diferenciados. Estos *habitus* se representan a través de prácticas bailables y musicales interpretadas por un público que, desde *la distinción*, ha dado origen a escenas donde la globalización salsera, la reafirmación de *habitus* de las clases subalternas latinoamericanas, *la construcción de la cubanía*, la prolongación de *habitus* de la comunidad gitano-catalana y la contra-hegemonía salsera de parte de élites diaspóricas, se ven representadas.

En lo concerniente al desdoblamiento como estrategia metodológica, las personas que hacen parte de la escena de la *salsa brava* en Barcelona son participes de una experiencia nomádica que ha sido también vivida por quien investiga. El

reconocimiento de esta vivencia, ha sido clave en un proceso de reconciliación académica y en el hecho que lo personal es inherente a cualquier investigación sea ésta de carácter *protegido* o *vulnerable*. En el marco de esta particular vulnerabilidad, lo nómádico se representado por el hecho de que la *salsa brava* es protagonizada por personas que cambian de nombre, que adoptan o se les adjudica uno, del cancionero salsero o afín, cuando entran en escena y si no lo hacen de forma expresa su comportamiento y prácticas cambian cuando comienza el *teatro vivido* y la *comedia ritual*, de allí que la adjudicación de un personaje, por y para quien investiga, actúe como elemento de homogeneización discursiva y de categorización de los datos etnográficos.

Por ultimo, el uso de la *salsa brava* se caracteriza por ser *practicado* e itinerante. En el marco de esta condición, aflora la alternatividad como un factor que está estrechamente relacionado con el carácter *auténtico*, independiente, crítico y temporario del que se han hecho, históricamente, las sesiones de *salsa brava*. Estos encuentros festivos carecen de lugares fijos, son realizados en espacios donde pueden llegar a ser programadas diferentes expresiones culturales y no generan beneficios económicos como para pretender vivir de éstos. Aquí el mayor beneficio que han obtenido las personas que han *practicado* estos espacios ha sido la de generar un lugar donde escuchar, bailar y disfrutar una música con uso limitado y marginado en Barcelona.

De esta forma, se ha retroalimentado una *subjetividad socializada* o bien unos *habitus*, mediante los cuales las personas salseras adaptan y *territorializan* espacios a través de prácticas rituales que legitiman el uso exclusivo de su música. A falta de un lugar fijo, intentan preservar el adaptado. Para esto han optado por una difusión informal que con el tiempo ha ido adquiriendo otros matices (virtuales), a través de invitaciones personales, intransferibles y plenas de advertencias que excluyen una *presencia extranjera* que pone en cuestión, el origen nacional y político del extranjero. Acá lo extranjero está supeditado por la tenencia de *habitus* culturales o salseros distintos al de una *communitas* constituida a través de la *liminalidad* salsera brava.

7. Anexos

En los anexos A se pueden observar imágenes de las escenas salseras existentes en Barcelona:

Imagen 1: *Escena de la salsa académico bailable* (Promoción virtual de clases de baile)



Imagen 2: *Escena de las músicas latinas* (Fotografía de un espectáculo de *streaker*)



Imagen 3: *Escena de las músicas cubanas*
(Promoción de *jam sessions* con pareja bailando rumba cubana)



Imagen 4: *Escena de la salsa gitana-catalana (Baile en boda gitana)*



Imagen 5,6 y 7: *Escena de la salsa brava*
(Fotografías de una misma fiesta de *salsa brava* en tres lugares diferentes)



- En los anexos B se pueden apreciar imágenes de sesiones festivas de *salsa brava: alternativas y liminales*:

Imagen 6: Promoción del único primer y único concierto internacional organizado por *La Dionisiaka*

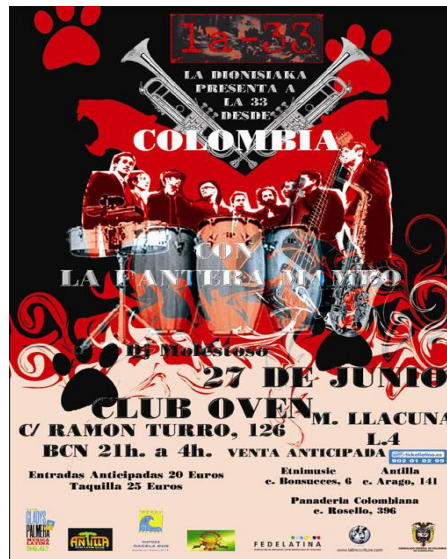


Imagen 7: Promoción virtual del Drop



8. Bibliografía

Auge, Marc. *Los "No lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa

Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus

_____ 1999. *La distinción: Bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus

_____ y Wacquant, Loïc. 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Carman, María. 2006. *Las trampas de la cultura. Los "intrusos" y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos aires: Paidós

Certau, Michel. 2000. *La Invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (Vol.1) México: Universidad Iberoamericana.

Delgado, Manuel. 1992. *La Magia*. Barcelona: Montesinos.

_____ 1999. *El Animal Público*. Barcelona: Anagrama

_____ 2002. *Disoluciones urbanas*. Colombia: Estética Expandid

_____ 2003. *Carrer, festa i revolta: els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Ellis, Carolyn y Bochner, Arthur. 2004. *The Ethnographically I. Methodological novel about Autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press.

Esteban, Mari L. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.

Gasol, Jofre. 2010. *Catalans i Salseros. Aproximació musicològica a la pràctica de música popular ballable cubana dels gitanos catalans*. Tesis de màster musicologia i educació musical. Facultad de ciencias de la educación. Universidad Autónoma de Barcelona y Escuela Superior de Música.

Giobellina B., Fernando. 2003. *Sentidos de la antropología. Antropología de los sentidos*. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz

González S., Alba M. “‘Yo es otro’. El desdoblamiento como estrategia metodológica para encarar una investigación que incluye la propia experiencia”, en: CIDOB. *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales: acciones, innovaciones, transformaciones. V Training Seminar en Dinámicas Interculturales*. Barcelona: CIDOB, 2012 (en prensa).

Griaule, Marcel. 1987. *Dios de agua*. Barcelona: Alta Fulla.

Lefebvre 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos

Leiris, Michel. 2007 [1934]. *El África Fantasmal: de Dakar a Yibuti (1931-1933)* Valencia: Pretextos.

Linares, María y otros. (1998-1999). *La música entre Cuba y España: la ida, la vuelta*. (Vol. 1 y 2) Madrid: Fundación autor.

Llano, Isabel 2008 “La inmigración y música latina en Barcelona el papel de la música y el baile en el proceso de reafirmación e hibridación cultural” *Revista: Sociedad y Economía*, N° 15 (Diciembre de 2008), pp. 11 -36.

Marfà i Castán, M. 2008a. El ritmo de la conversión. La extensión del pentecostalismo entre los gitanos catalanes de Barcelona y el papel de la rumba catalana. In *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión* (eds.) M. Cornejo, M. Cantón & R. Llera, 157-172. Donostia-San Sebastián: ANKULEGI antropologia elkartea. Documento on line: <http://www.euskomedia.org/analitica/15267>

Metraux, Alfred. 1963. *Vodú*. Buenos Aires: Sur

Morín, Edgar. 2001. “Los skándalos de Alicia”. Aguilar, Miguel A. y otros (Coords.) *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, pp. 97- 130. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapala.

Pallini, Verónica. 2011. *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro*. Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona

Peterson, Richard, y Bennett, Andy. 2004. "Introducing Music Scenes". En *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, editado por Richard a Peterson y Andy Bennett. Nashville: Vanderbilt University Pres

Quintero, Ángel. 1998. *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno

_____ 2009. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Rimbaud, Arthurd.1871. *Cartas del Vidente. (De Arthur Rimbaud a Georges Izambard)*. Documento on line: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm> [Consulta octubre 2011]

Rouget, Gilbert.1980. *La musique et la trance*. Paris: Gallimard [uso ed. en inglés (1985)]. *Music and trance: Atehory of the Relations Between Music and Possesion*. Chicago: The University Chicago Press

Sánchez, Iñigo. 2008. "*¡Esto parece Cuba!*": *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesis doctoral en Antropología social y cultural. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona.

Silva, Armando. 1997. *Imaginario urbanos. Cultura y comunicación*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo.

Turner, Víctor. 1988. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.