



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE
ESCUELA DE POSTGRADO

**EL “CLUB DE SALSA-CHILE”: MÚSICA Y BAILE EN SANTIAGO DE
CHILE EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA DICTADURA MILITAR
(1986-1989)**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES, MENCIÓN MUSICOLOGÍA

MALUCHA SUBIABRE VERGARA

PROFESOR GUÍA: RODRIGO TORRES ALVARADO

SANTIAGO, CHILE

2015

A Pablo y a mi familia
A todos los que compartieron conmigo sus recuerdos y experiencias
... y pa' to' los rumberos

AGRADECIMIENTOS

La investigación que presento en las páginas que siguen no habría sido posible sin la ayuda, la colaboración y el apoyo de muchas personas. En primer lugar agradezco a Rodrigo Torres por sus consejos, su guía y su enorme paciencia con este trabajo de nunca acabar y a Pablo, por su paciencia, comprensión y entusiasmo, por los fines de semana de trabajo y por las noches en vela, leyendo y aconsejándome. Pero sobre todo por el amor, el cariño y por ser el que más disfrutó y creyó en este proyecto. Agradezco también a mis padres por su apoyo y confianza, en especial a Francisco, por su disposición 24/7, su estímulo constante y eterna calma y a Malucha, por aguantar el desorden de libros, papeles y el mal humor. También a mis hermanas, les agradezco la opinión y consejo justo. Sobre todo a Paula, por su voz tajante en momentos de dificultad y a Rebeca, por las eternas transcripciones veraniegas y los tiempos robados a su propia tesis. Y por supuesto a todos los demás tíos, tías, abuela y primos por su apoyo incondicional.

Agradezco a todos mis amigos y amigas que se preocuparon por mí durante el tiempo que duró el proceso, en especial a Francisca, Amalia, Eduardo, Rocío, Susana y Catalina. Pero también a aquellos que me dieron su opinión y su consejo. En especial a Valentina por las tardes de trabajo en la biblioteca, a José Manuel por sus opiniones, y

especialmente a Carmen, por todas sus enseñanzas académicas y sobre la vida, por su confianza, su disponibilidad absoluta en los momentos de necesidad y por todas las tertulias pasadas y las que vendrán, un millón de gracias.

También quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible este trabajo. A los que, sin conocerme, abrieron las puertas de sus casas y de sus historias: A Patricia Orozco, a Álvaro Menanteau, a Carlos Pérez, a Héctor Briceño, a Juana Millar, a Lorenzo Agar, a Mario Rojas, a Jorge Hasbún, a Jorge Opazo, a Pablo Dintrans, a Manuel Ramírez y a Patricio Rosales por su disposición y su tiempo; a Alejandro Riquelme, a Arturo Venegas, a Domingo Zamora y a Víctor Mandujano, también por facilitarme imágenes y otros materiales que aparecen en varias de estas páginas. Les agradezco profundamente por su voto de confianza sin el cual este trabajo no habría llegado a puerto. Espero haber hecho justicia a las historias que me contaron. Agradezco también a Marcela Guerra por sus consejos, a Francisca Illanes por sus rápidas y oportunas correcciones y a Elena Fernández, a Francisca Meza y Marco Garrido por su colaboración.

Agradezco también el patrocinio desinteresado de la salsoteca Maestra Vida, especialmente a Hugo Catalán y a Matías Arce. También al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a su director Sergio Candia y a su director de Extensión Alejandro Reyes y al Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, a su director Juan Pablo González, y al director de la carrera de pedagogía en música Juan Carlos Poveda. Además, agradezco al Fondo para el Fomento de la Música

Nacional del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por haber financiado la investigación para este trabajo.

Sin duda son muchas las personas que me ayudaron y apoyaron durante este proceso y muy probablemente estoy olvidando nombrar a alguna de ellas. En caso de que así sea, pido disculpas y doy las gracias.

A todos... gracias.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
CONTENIDO	6
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	8
RESUMEN	9
ABREVIATURAS.....	10
INTRODUCCIÓN	11
Surgimiento y delimitación del tema	12
Fundamentación: ¿Por qué estudiar la salsa en Chile?	13
Estado del arte.....	18
Objetivos.....	30
Hipótesis	30
Acerca de la organización del texto	31
CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA	33
Definiciones necesarias.....	33
Discutiendo la salsa.....	33
Exilio y retorno	41
“Cultura” y “Política cultural”	45
Apropiación.....	46
Lo transnacional y su vínculo con lo local.....	47
Resistencia	48
Metodología	48
Puntos de partida.....	48
Diseño metodológico	51
CAPÍTULO II: LA DIFUSIÓN TRANSNACIONAL DE LA SALSA	60
Salsa desde Nueva York al mundo	60
Con sabor propio: la salsa en Puerto Rico, Venezuela y Cali (Colombia).....	63

Al otro lado del mar: el surgimiento de escenas salseras en Europa.....	66
Algunas consideraciones en torno a la difusión transnacional del baile	69
CAPÍTULO III: DICTADURA MILITAR EN SANTIAGO DE CHILE: EL EXILIO Y LA POLÍTICA CULTURAL	77
El exilio y el retorno en la dictadura militar	78
Las políticas culturales de la dictadura militar.....	85
¿Apagón cultural?: El desarrollo artístico y cultural en dictadura	87
La música popular durante la dictadura	93
CAPÍTULO IV: EL “CLUB DE SALSA-CHILE” (1986-1989)	97
Antecedentes del Club de Salsa-Chile	98
La salsa en el exilio.....	98
El retorno: la salsa y la cotidianeidad santiaguina	105
El retorno y las artes	110
El Club de Salsa-Chile (1986-1989): un relato de su trayectoria.....	111
Los inicios: Salvador Donoso 10.	112
El periodo de itinerancia	115
“La alegría ya viene”: el final del Club de Salsa	118
El funcionamiento del Club de Salsa-Chile	122
La directiva del Club de Salsa.....	123
Una asociación “sin fines de pérdida”	127
A radio bamba: La difusión del Club de Salsa.....	129
“Entren que caben cien”: Los “afiliados” al Club.....	135
La música del Club de Salsa	139
“Chico, suelta las caderas”: El baile en el Club de Salsa.....	144
“¡Qué rumba caballero!”: la importancia del baile y la música en el Club de Salsa.....	151
CONCLUSIONES	158
BIBLIOGRAFÍA	169
ANEXO	191

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Esquema formal de un arreglo de salsa.....	38
Ilustración 2: La directiva del Club de Salsa.	124
Ilustración 3: APVM. Entrada del Club de Salsa, julio de 1988.....	131
Ilustración 4: APVM. Entrada del Club de Salsa, septiembre de 1988	132
Ilustración 5: APAV. Afiche del Club de Salsa, enero de 1989.	133
Ilustración 6: APAV. Entrada Club de Salsa, enero de 1989.....	133
Ilustración 7: APVM. Rumba en el Club Social Antofagasta.....	152

RESUMEN

El presente trabajo estudia la localización de la salsa en la ciudad de Santiago de Chile durante los últimos años de la dictadura militar, específicamente entre 1986 y 1989. Se profundiza aquí en los antecedentes que permitieron que aquello se produjera: la salida al exilio de muchos chilenos durante la dictadura, proceso que coincidió con la difusión transnacional de esta música durante su periodo de *boom* y también, en el retorno de los exiliados a un Chile que sufrió enormes transformaciones culturales producto de la dictadura. También se describe el surgimiento y funcionamiento del Club de Salsa-Chile como un espacio de música y baile. En este sentido se propone que el surgimiento y éxito del Club se debió a que satisfizo varias necesidades tanto de los retornados como de los santiaguinos que no habían salido de la ciudad, a través del disfrute de la música y del baile.

ABREVIATURAS

Bibliotecas y archivos

Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente BUCO

Archivo personal de Alejandro Riquelme APAR

Archivo personal de Arturo Venegas APAV

Archivo personal de Víctor Mandujano APVM

INTRODUCCIÓN

Durante la celebración de un aniversario de Maestra Vida –una conocida salsoteca de Santiago- se exhibió un cortometraje documental que recopilaba testimonios de varios de sus clientes más antiguos y asiduos, en los que cada uno explicaba los motivos por los que habían llegado al establecimiento por primera vez. Si bien todos coincidían en que lo habían hecho para aprender a bailar salsa, también señalaban que, además del gusto por la música, habían tenido otras razones, como una depresión, problemas familiares o rupturas amorosas. Si bien es cierto que aprender a bailar salsa como una ayuda para enfrentar algunos problemas de la vida cotidiana no es la única motivación de los bailadores de Maestra Vida, sí es una razón que se repite en muchos casos y fue eso lo que me hizo caer en cuenta de que pueden existir razones diferentes del gusto que hacen que una persona escuche uno y no otro estilo de música y baile uno y no otro tipo de baile.

Este trabajo, aunque está dedicado específicamente a revisar la localización de la salsa en la ciudad de Santiago durante la década de los 80, es un primer paso en la comprensión de estas “otras” razones que permitieron que eso se produjera. En consecuencia, me ocupo aquí de la salsa, pero no desde el punto de vista de la creación

ni de la interpretación musical, sino más bien de la relación de los escuchas¹ con ella, tanto con su música como con su baile. Intento mostrar que se convirtió en una herramienta fundamental para los auditores asiduos a la salsa en medio de una coyuntura histórica específica, como reviso a continuación.

Surgimiento y delimitación del tema

Fue a comienzos del año 2010 que comencé a asistir periódicamente a clases de salsa en la salsoteca Maestra Vida, donde rápidamente me fui involucrando con la música y el baile, pero también con el espacio y las personas que lo habitaban. Allí, pude constatar que una buena parte de los clientes asiduos del local eran verdaderos fanáticos de esta música y que conocían perfectamente la historia de su creación. Por lo demás, algunos de ellos coleccionaban discos, acudían regularmente a distintos locales salseros y asistían a cada concierto de esta música que se llevara a cabo en la ciudad.

Esto me llevó a hacerme varias preguntas en torno a la fascinación que ejercía la música en ellos. Especialmente, me producía curiosidad que un espacio dedicado a una música de baile lograra convocar a un grupo humano diverso, tanto en términos generacionales como socio-económicos. Sin embargo, dado que prácticamente no había información al respecto, no sabía dónde comenzar a buscar. Por ello conversé con el musicólogo Rodrigo Torres quien, para mi sorpresa, me contó que conocía a algunas personas que habían practicado el baile de la salsa durante la segunda parte de la década

¹ En adelante utilizo la noción de “escucha musical” por sobre la de “audición musical”, puesto que la primera implica la audición atenta, consciente y voluntaria del sonido, en tanto que oír, refiere al fenómeno biológico de recibir del entorno las señales sonoras, que son luego, decodificadas como sonidos. En concordancia uso el sustantivo “escucha” por sobre el de “auditor”.

de los 80. El grupo se hacía llamar “Club de Salsa de Chile” y había nacido gracias al entusiasmo de algunos exiliados que retornaron a Santiago convertidos en fanáticos de la salsa y habían organizado una serie de fiestas salseras con éxito.

Lo anterior, además del hecho de que esta información era absolutamente desconocida para muchos fanáticos de la salsa, me motivó a tomar al Club de Salsa como caso de estudio, la segunda mitad de la década de los ochenta como marco temporal y la ciudad de Santiago como marco espacial, pues había sido en esta ciudad y durante esos años, que se había desarrollado la actividad del grupo. El resto de los elementos que presento aquí se delinearon a medida que se fue desarrollando la investigación: el vínculo del exilio con el proceso de transnacionalización de la salsa, el rol de los auditores, la importancia de las grabaciones y el baile como actividad principal.

Finalmente, debo señalar aquí que la investigación realizada para este trabajo fue financiada con el proyecto “Historia de la salsa en Santiago de Chile (1980-1990)” Folio 153, del Fondo para el Fomento de la Música Nacional. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, concurso 2012.

Fundamentación: ¿Por qué estudiar la salsa en Chile?

Varios aspectos subrayan la importancia de estudiar la salsa en Santiago de Chile. En primer lugar, muy poco se ha escrito desde la musicología acerca del desarrollo de esta

música en la ciudad, con la excepción de un artículo de la cubana residente en Chile Zobeida Ramos, acerca de la escena de la música tropical en el barrio Bellavista (Ramos 1999). Sin embargo, varios años han pasado desde la publicación de ese trabajo y la escena local de la salsa continúa en desarrollo. En efecto, en la actualidad, una cantidad importante de público chileno y latinoamericano practica hoy este baile en salsotecas y en diferentes eventos salseros en Santiago. Esto, sumado al desconocimiento que existe entre estos salseros respecto a la trayectoria histórica de esta música en Santiago, da cuenta de la importancia y la necesidad de desarrollar un estudio sistemático en torno al tema.

Por otra parte, abordar un estudio de este tipo acerca de la salsa en Santiago de Chile permite iluminar un área de la actividad musical de la ciudad, durante la década de los 80, acerca de la que no existe literatura, lo que permitirá aumentar el corpus bibliográfico y documental acerca del tema. En efecto, el único texto publicado en relación a la práctica de la salsa en la ciudad de Santiago², “Cubanos en Bellavista” (1999) de Zobeida Ramos, da cuenta de la importancia y la necesidad de realizar un estudio al respecto. Precisamente, la autora se refiere al aumento de cubanos en la población flotante del Barrio Bellavista durante los 90, a causa del aumento de la música tropical en el país (Ramos 1999, 157). Como detonantes de esto, la autora destaca el intercambio entre músicos chilenos y cubanos, pero también la experiencia del exilio que muchos chilenos vivieron en Venezuela, México y Cuba, entre otros, donde se

² Es importante aclarar que el concepto de “música tropical” que utiliza la autora, “se aplica popularmente para denominar a la salsa, la cumbia, el merengue, el son, la rumba” (Ramos 1999, 158).

apropiaron “de formas de ser y características culturales de la población cubana y caribeña” (Ramos 1999, 158). Esto habría permitido la creación de un ambiente óptimo para el cultivo de esta música en Santiago. Si bien Ramos no profundiza en estos aspectos, su trabajo subraya el interés del problema que reviso en este trabajo y a la vez, verifica la existencia de un vacío al respecto. De este modo, su trabajo puede considerarse como un punto de partida para el estudio de la presencia de la salsa en Santiago de Chile, en tanto reconoce la centralidad del retorno desde el exilio. Esto pone de manifiesto la importancia de profundizar en éste como un antecedente importante para la llegada de la salsa a Santiago.

En relación a lo anterior, estudiar la llegada de la salsa en Santiago, permite también observar los aspectos políticos de la década de los 80 desde una nueva perspectiva. Tanto desde la musicología como desde la historia se ha estudiado este periodo para observar las relaciones entre la música y la política, especialmente en su dimensión de resistencia (Jordán 2007; Bravo Chiappe y González Farfán 2009; García 2013). Sin embargo son pocas las iniciativas que se han abocado a los ámbitos de la diversión y del placer vinculados a la música y al baile, entre las que destaca el proyecto de investigación “Tiosos pero cumbiancheros” (“Tiosos Pero Cumbiancheros” 2014). De esta forma, estudiar la salsa en Santiago permite ampliar las perspectivas del estudio de las experiencias de la dictadura en el entendido de que, a pesar de los problemas económicos y políticos que marcaron la época, la alegría y la diversión no solo fueron posibles sino también necesarias.

Estudiar la salsa en la ciudad de Santiago de Chile no solo se fundamenta en la necesidad de examinar una práctica musical sobre la que no se han realizado investigaciones, o en el interés particular que su práctica social pueda generar en el ámbito musical y de las humanidades y las ciencias sociales. Significa también ampliar las preocupaciones que la investigación musical local ha desarrollado durante la última década, en relación a la música bailable (ver González y Rolle 2005; González, Ohlsen, y Rolle 2009) y a la apropiación y reinterpretación de géneros musicales extranjeros en el país (ver Karmy y Molina 2012; “Enfoque | Tiesos Pero Cumbiancheros” 2014; Montenegro 2009). También, el estudio de la salsa permite profundizar en el papel del receptor y su poder de agencia en su propia práctica de baile social y escucha, más allá de la interpretación y la creación musical. En Chile, son pocos los estudios sobre esta materia y se comenzaron a desarrollar hace relativamente poco tiempo (ver Banderas 2006; Karmy Bolton 2013; Paredes Figueroa 2013; Molina Torres 2013; Moulian, Izquierdo, y Valdés 2012). Por el contrario, la prioridad de la musicología fue la “producción” de la música, lo que dejaba de lado las experiencias de los oyentes y los significados que estos le dan a la música (Banderas 2006). Por lo tanto, estudiar la salsa en Chile implica incorporar al auditor como sujeto de estudio desde una perspectiva fenomenológica, que incluye sus experiencias musicales y de vida.

Por otra parte, este tema pone al cuerpo en un lugar central, considerando que en Santiago la práctica de esta música se basó principalmente en el baile social. Ciertamente desde hace un tiempo que tanto la investigación musical como las humanidades y las ciencias sociales “se han tomado muy en serio el estudio del papel del

cuerpo dentro de los procesos de producción, percepción y comprensión musicales” (López Cano 2005, subt. 2, párr. 1; Cf. Citro 2012, 42), sin embargo, en nuestro país el tema aún se encuentra en ciernes. Como indica Christian Spencer Espinosa (2013), el interés por el cuerpo ha crecido notoriamente durante la última década, sobre todo en el área de las ciencias sociales y las humanidades, lo que lentamente se ha replicado en la investigación musical (Spencer Espinosa 2013, 11-12). Desde este punto de vista, estudiar la salsa, implica también profundizar la relación entre el cuerpo y la música, especialmente por su carácter de música de baile.

Además de lo anterior, cabe destacar que si bien en el país no se ha abordado la localización de la salsa, el proceso ha sido estudiado en las más variadas y distantes regiones del mundo (ver Waxer y 2002a y 2002b; Román-Velázquez 2002; Montalvo Torres 2009; Hosokawa 2002; Enríquez 2007; González Smeja 2011; Juárez Aldazábal 2007; Pietrobruno 2006; Garzón Joya 2009). En este sentido, estudiar la salsa en Santiago de Chile no solo permite observar la etapa fundacional de una práctica musical, social y de baile que se mantiene viva y en desarrollo, sino que también contribuye a conectarla con un proceso mayor en desarrollo desde la década de los 60. Así, es claro que estudiar la salsa en una ciudad –aunque latinoamericana- muy distinta a las ciudades del Caribe como es Santiago de Chile, bajo una situación histórico cultural particular como es el contexto de dictadura militar, constituye un aporte para el estudio transnacional de la salsa.

Estado del arte

Desde finales de la década de los 70, musicólogos, sociólogos, antropólogos, músicos y fanáticos han escrito acerca de la salsa desde distintos puntos de vista. En efecto, como señala Lise Waxer (2002c), han sido sobre todo sus raíces cubanas y su desarrollo en Nueva York y Puerto Rico, los temas que han recibido más atención de la academia (Waxer 2002c, 11). Por otra parte, periodistas y escritores fanáticos de la salsa le han dedicado una vasta producción (Calvo Ospina 1996; Padura Fuentes 1997 y 2003; Romero 2000), dentro de los que cabe destacar *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano* de César Rondón (2004). Éste fue uno de los primeros libros en profundizar en el proceso de gestación de esta música, considerando sus aspectos estilísticos y aún constituye una importante referencia para el estudio de la salsa³.

En el ámbito académico, por otra parte, desde mediados de la década de los 80 se han publicado estudios centrados en el análisis de esta música, que además revisaban cuestiones históricas y sociales vinculadas a su desarrollo (ver Gerard y Sheller 1989; Boggs 1992). Como ejemplos cabe mencionar los artículos “The Anticipated Bass in Cuban Popular Music” de Peter Manuel (1985), que estudia la figura rítmica del “bajo anticipado”, tanto en el son como en la salsa, y ““Play It ‘Con Filin’’: The Swing and Expression of Salsa”, de Christopher Washburne (1998), en que desde su experiencia como músico salsero, explora los conceptos de *feel*, *swing* o *groove* y su interpretación musical. Su aproximación es interesante porque revisa aspectos de la interpretación no

³ Debido a esto, *El libro de la salsa* ha sido reeditado en dos ocasiones en castellano (1980 y 2004) y posteriormente en inglés bajo el nombre de *The Book of Salsa. A Chronicle of Urban Music From the Caribbean to New York City* (2008). En este trabajo utilizo esta última versión.

prescritos en la partitura. Otros trabajos destacados de este autor, que siguen esta misma línea son “Salsa Romántica: An Analysis of Style” (Washburne 2002) y *Sounding Salsa. Performing Latin Music in New York City* (Washburne 2008), en el que profundiza en los aspectos estilísticos de la salsa neoyorkina de los años 90.

Otra de las líneas de estudio en relación a la salsa ha sido el problema de su autenticidad. La discusión en torno a su nombre y a la paternidad de su origen, a su independencia respecto de la música cubana y a su especificidad como género musical, ha generado un amplio corpus bibliográfico. César Rondón (2008) profundiza en su *Libro de la salsa* en diferentes aspectos de esta discusión, activa en Nueva York desde la década de los 70, al igual que Leonardo Padura Fuentes (2003), que revisa el tema en algunas de sus entrevistas. Otros elementos del problema pueden apreciarse también en la entrada “Salsa” del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Alén Rodríguez et al. 2002), así como en otros trabajos dedicados al tema como *La salsa en Discusión* de Alejandro Ulloa Sanmiguel (2009) y en algunos de los artículos de la recopilación *Situating salsa. Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (Waxer 2002d; Berríos-Miranda 2002), entre otros (ver Ochse 2004; López Cano 2009).

Además, aquí exploro los problemas relacionados a la apropiación de la salsa como música “foránea” y el papel de los escuchas como agentes fundamentales de la localización de la música. Tal como señala Ketty Wong Cruz (2013) “no todo país es una máquina productora de músicas populares internacionales”, sin embargo, “Existen

países cuya población puede ser tan musical y creativa [...] pero que dedican sus fuerzas creativas a ‘importar’ y desarrollar estilos musicales extranjeros con una estética propia” (Wong Cruz 2013, 26). Si bien estos temas se han estudiado en torno a una diversidad de músicas, buena parte de la comunidad académica latinoamericana como de la europea y norteamericana, ha dado atención a algunos géneros musicales latinoamericanos de baile, tales como la misma salsa, el tango, el samba y la cumbia, entre otros. Me interesa aquí destacar algunos de ellos para establecer una muy resumida trayectoria de la investigación musical al respecto.

En el caso de la salsa, por ejemplo, son varios los estudios que han abordado su localización en Colombia, Japón, África y Europa, considerando tanto la creación de versiones locales de la música y baile, como su uso social. Entre ellos se puede destacar el trabajo de Shuhei Hosokawa (1997; 2002), que revisa el surgimiento de la Orquesta de la Luz como una representación de modernidad y occidentalización en el Japón de la década de los 80, y el de Patria Román-Velázquez (1999a; 1999b; 2002) abocado a la construcción de la escena salsera londinense, tomando en cuenta el papel de los músicos y el de escuchas y bailadores. En esta misma línea, se puede mencionar también el profundo trabajo de Lise Waxer, *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia* (2002b), que da cuenta del surgimiento de la escena caleña de la salsa y la importancia de ésta en la construcción de una identidad cosmopolita, diferenciada de la identidad nacional. Estas publicaciones se han transformado en un referente para otras investigaciones en torno al mismo tema

realizadas a finales de la década del 2000 (Llano Camacho 2008; Montalvo Torres 2009; Juárez Aldazábal 2007; Garzón Joya 2009; Perna 2006; y Escalona 2006).

Otro ejemplo interesante de destacar aquí es el de la cumbia, que a pesar de haberse localizado desde la década de los 60 en varios países de América Latina, sólo recientemente se ha comenzado a estudiar en distintos contextos transnacionales (Agudelo 2015), tanto desde el punto de vista de la creación de variantes locales –la chicha en Perú y la cumbia villera en Argentina- como de su uso social en la creación de identidades. En efecto, como señala Juan Pablo González (2013), la cumbia se ha convertido en uno de los géneros más estudiados en el ámbito latinoamericano. Al interés de los investigadores colombianos, primero centrado en las expresiones de la cumbia tradicional y en los procesos de blanqueamiento que experimentó el género en Colombia, se sumó el de

[...] sociólogos y musicólogos mexicanos, peruanos, argentinos y chilenos, interesados en las expresiones de una cumbia reterritorializada. Estas nuevas expresiones de la cumbia han surgido de mezclas de géneros, prácticas artísticas y realidades sociales diferentes, apareciendo nuevos significados y funciones. Este es el caso de la cumbia norteña en México, de la chicha en Perú y Ecuador, de la cumbia villera en Argentina y de la nueva cumbia chilena (120).

De las últimas publicaciones en este ámbito se puede mencionar la recopilación de artículos *Cumbia: Nación, etnia y género en Latinoamérica*, editada por Pablo Semán y Pablo Vila (2011a), que se centra en las variantes de la cumbia producidas en Colombia, Argentina (cumbia villera), Perú (tecnocumbia y chicha cumbia) y México (cumbia mexicana) y en el modo en que ellas se articulan con las dimensiones de raza, nación y género, que dan cuenta del “complejo entramado en donde la música, al mismo tiempo

crea y refleja fenómenos raciales, étnicos, nacionales, de clase, género y etarios” (Semán y Vila 2011a, 13). En una línea similar, el libro, también de Pablo Semán en coautoría con Pablo Vila, *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina’s Music Scene* (2011b), se preocupa de cuestiones de género y sexualidad entre los fanáticos jóvenes de la cumbia en Argentina, además de proporcionar, en su capítulo inicial a cargo de Eloísa Martín, una historia de la cumbia en dicho país.

Ejemplo de la producción más reciente es *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, también una recopilación de artículos editada por Héctor Fernández L’Hoeste y Pablo Vila (2013), pero que se diferencia de la anterior en su extensión y variedad. Allí se aborda la relación entre esta música y los fenómenos de raza, clase, nación, género y etnia, pero en una perspectiva transnacional, partiendo por la cumbia colombiana, pasando por la mexicana, peruana, villera, hasta la cumbia *plancha* en Uruguay; incluyendo el desarrollo de algunas de ellas en contextos de migración, por ejemplo, en los Estados Unidos.

Ya señalé que este trabajo profundiza en los vínculos entre música y baile, y en el ámbito de las experiencias del cuerpo asociadas a ellos, tema que ha sido abordado en la última década por musicólogos, científicos sociales e investigadores de la danza. Este tipo de estudios fue inaugurado a finales del siglo XX debido a que en la cultura occidental el cuerpo fue rechazado durante largo tiempo como medio de conocimiento y objeto de estudio (Pelinski 2000). Fue:

la crítica posmoderna al proyecto racional de la modernidad, que volvió a agitar la cuestión del cuerpo en la forma de un debate sobre la constitución de la corporalidad, la materialidad del cuerpo, su papel en la cognición, la relación entre deseo y cuerpo, etc. [...] (253–254).

Actualmente, sin embargo, estos aspectos están cada vez más presentes en el estudio de la música en general y no exclusivamente en el de la música latinoamericana de baile.

Así, por ejemplo, varios estudios realizados a partir de la década de los 80 en torno al tango, relevan sus aspectos coreográficos, la relación entre el movimiento del cuerpo y la música y sus aspectos sociales tanto en la práctica de interpretación musical, como en la de escucha en el baile. Por ejemplo, Enrique Cámara de Landa, en la década de los 90 aborda el fenómeno de la recepción del tango rioplatense en Italia, considerando los aspectos coreográficos de un tipo particular de tango, diferente del modelo original, desde una perspectiva histórica (Cámara de Landa 1996).

Más tarde, en algunos artículos de su libro *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (2000), Ramón Pelinski explora los aspectos corporales de esta música. En “Diásporas del tango rioplatense” aborda la diáspora del tango porteño durante el siglo XX en sus dimensiones de baile y de música, proceso de transculturación que resultó en el surgimiento de nuevos tipos de baile. Esto, a raíz de procesos locales de resignificación tales como el adcentamiento, desetnización, exotización y erotización, etc. (Pelinski 2000, 172 y ss.). En “La corporalidad del tango: breve guía de accesos” el autor profundiza en las experiencias corporales del tango, entre las que se destacan el aprendizaje de las técnicas corporales, los gestos, las cuestiones de género y el placer, tanto en el ámbito de la interpretación musical como en

el del baile en distintos contextos locales. El punto de partida, en este caso, está en el placer corporal que es el tango, lo que le permite al autor comprender que “las significaciones que los seres humanos atribuyen a la música se encuentran corporalmente situadas” (Pelinski 2000, 262).

Los aspectos sociales relacionados al tango en tanto baile también han tenido un lugar importante en la discusión académica acerca de él. Por ejemplo, los problemas de género vinculados a la escena del tango *queer* son abordados desde la sociología por Sofía Cecconi en “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”. Allí la autora describe este fenómeno, una forma de practicar el baile surgida a raíz del resurgimiento del tango en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI. Esta consiste en despojar al baile de los roles tradicionales de género a partir de lo cual, tanto hombres como mujeres pueden ejercer los roles de guía y guiado en su ejercicio. Así, la autora concluye que el “tango *queer* cuestiona los presupuestos centrales del tango tradicional” a la vez que juega con él, cuestionando y desarticulando “las divisiones binarias y tradicionales que asocian género y posición en el baile, dejando claramente establecido a partir de allí el carácter construido y contingente de las mismas” (Cecconi 2009, subt. 4 párr. 14).

En una línea similar, pero desde el punto de vista de la musicología, María Mercedes Liska aborda la relación entre identidad y cuerpo en las escenas del tango *queer* y electrónico en Buenos Aires durante la década de 2000. La autora se concentra específicamente en la relación entre música y baile y la manera en que “Desde su

dinámica intersubjetiva, estos ámbitos crean y recrean significados sociales alrededor de la normatividad de los cuerpos que opera en el tango desde sus inicios” (Liska 2009, párr. 1). Así, la autora estudia la forma en que estas propuestas corporales y sus actores sociales “confrontan y negocian en la instancia de la *performance* con las prácticas que las anteceden y que continúan en vigencia, haciendo foco en la relación audio-corporal como matriz estructural de la experiencia” (Liska 2009, párr. 1).

Varias de estas mismas problemáticas pero en torno a la práctica del baile de la salsa se han estudiado a partir de la década de los 2000. Desde entonces varios autores han resaltado la importancia del vínculo entre el baile y la música en las culturas del Caribe y América Latina (ver Quintero Rivera 1999; Baron 1977; Rondón 2008; Waxer 2002b; Renta 2004; Pietrobruno 2006) bajo la idea de que es “una música para bailar que no existiría ni podría existir sin el apoyo de los bailarines”⁴ (Hutchinson 2004, 110). Además, es a través de esta dimensión que el público salsero participa activamente de ella; sin embargo, son pocos los estudios que se han abocado a este ámbito (110) y provienen de la musicología, la sociología, los estudios culturales y los estudios de la danza (Hutchinson 2004 y 2014a; Renta 2004; Pietrobruno 2006; Borland 2009a y 2009b; Quintero Rivera 2009; Martínez 2012). Un ejemplo interesante es el artículo “Mambo on 2: The Birth of a New Form of Dance in New York City” de Sydney Hutchinson (2004), que revisa la historia del estilo denominado “Mambo on 2”, profundizando en sus aspectos coreográficos y sus vínculos con la música (111 y 112).

⁴ “[...] salsa is a dance music that would not and could not exist without the support of dancers”. La traducción es mía.

También Patria Román-Velázquez en *The Making of Latin London* (1999a) revisa “el proceso en que los cuerpos latinos son construidos y luego performados a través de movimientos y relaciones de género y sexualidad”⁵ (113). Además, la autora profundiza en los aspectos corporales relacionados con la interpretación musical. Finalmente, cabe destacar la recopilación de artículos editada por Sydney Hutchinson *Salsa World: A Global dance in local contexts* (Hutchinson 2014a) que examina, por una parte, cómo el baile de la salsa en tanto una forma globalizada de la cultura popular deviene local en el mismo proceso y, por otra parte, se preocupa de las relaciones entre música y baile a través del cuerpo (Hutchinson 2014b, 2).

Como he mostrado, la mayoría de los trabajos aquí mencionados se preocupan de una amplia variedad de problemas dentro de los cuales conviven el de la música y su relación con problemáticas sociales y el de la apropiación y uso de músicas “foráneas” en la construcción o deconstrucción de categorías de clase, raza, género, nación, etc. Varios de ellos también, abordan la importancia del baile ya sea considerando o no sus vínculos con la música. En otros tantos, lo anterior se observa a través de las experiencias de los escuchas y bailarines, que aparecen como agentes importantes en la difusión de prácticas musicales y de baile, junto con los músicos y la industria musical. En el ámbito académico local, sin embargo, son pocos los estudios musicológicos que se han abocado a estos temas, aunque sin duda, el panorama es mucho más prometedor que hace una o dos décadas. De esta forma, trabajos en torno al tango (Karmy y Molina

⁵ “The process whereby Latin bodies are constructed and then performed through corporal movements, gender relations and sexuality”. La traducción es mía.

2012; Molina Torres 2013), la ranchera (Montenegro 2009) y la cumbia (“Tiosos Pero Cumbiancheros” 2014; Karmy Bolton 2013) se han publicado en Chile en los últimos años, solo por continuar hablando de los estudios acerca de la música latinoamericana de baile practicada en el país.

Probablemente el trabajo más importante publicado en esa línea, por su extensión y difusión es la serie de dos volúmenes *Historia Social de la música popular en Chile* (González y Rolle 2005; González, Ohlsen, y Rolle 2009). Si bien en esta revisión el abordaje pone mucha más atención en los aspectos de la creación, interpretación y en la industria musical más que en las experiencias de escucha y la construcción de identidades, ha sido probablemente uno de los primeros en revisar el profundo impacto que diferentes músicas “foráneas”, rápidamente aprendidas por los músicos y apropiadas por la audiencia locales, tuvieron en el país durante el siglo XX. Así, entre cuecas y tonadas, los autores dedican un buen espacio al furor por los bailes tropicales llegados en la primera mitad del siglo, y por la cumbia en la segunda, por dar algunos ejemplos.

Otro trabajo que cabe destacar, es el que recientemente ha venido realizando el colectivo de investigación “Tiosos pero cumbiancheros” que, desde un abordaje interdisciplinario ha posicionado a la cumbia chilena como un tema de interés para la antropología, la sociología, la historiografía y la musicología. El trabajo de este colectivo, registrado en varias publicaciones periódicas, ponencias de congresos y a través de su página web (“Tiosos Pero Cumbiancheros” 2014), se ha orientado a indagar la trayectoria histórica del género en el país, sus particularidades estilísticas, su

importancia como “práctica social y manifestación sociocultural”, su carácter de objeto de consumo, así como su relación con la corporalidad “tiesa”, o poco agraciada, de los chilenos, pero sobre todo, ha contribuido a relevar la necesidad de estudiar lo festivo y placentero que la cumbia representa en el ámbito de las ciencias sociales, las humanidades y la musicología (“Enfoque | Tiesos Pero Cumbiancheros” 2014).

En cuanto al ámbito de la música durante la dictadura en Chile, son varios los trabajos realizados durante los últimos años, sobre todo desde el punto de vista de la creación musical como forma de resistencia. Por ejemplo, se pueden mencionar lo realizado por Laura Jordán (2009) en torno a la circulación de la música de la resistencia a través de casetes clandestinos. Además de proporcionar una reflexión en torno a las confluencias entre la clandestinidad y la música en el marco de la dictadura militar, la autora estudia el papel que cumple el casete de grabación casera para la circulación y la producción de música de un repertorio restringido por la situación política. En una línea similar, esta misma autora junto a Araucaria Rojas (Jordan y Rojas 2009) revisan la creación y circulación clandestina de la cueca durante este periodo de la historia de Chile, en la que también, el casete de grabación casera tiene un rol fundamental.

Además de estos, pueden destacarse otros trabajos abocados al estudio de la música en dictadura en Chile. Por ejemplo, el extenso trabajo de Marisol García (2013), que profundiza en el tema a partir del cuarto capítulo del libro y ofrece, por lo tanto, un detallado panorama en torno a la creación de música popular durante el periodo. También, los trabajos de los historiadores Gabriela Bravo Chiappe y de Cristian

González Farfán (2009), acerca de las peñas durante la dictadura y la tesis de la musicóloga Javiera Barros (2008) en torno al Café del Cerro, abordan el tema. Ambos se preocupan del desarrollo de espacios de difusión de la música durante el contexto de la dictadura. Finalmente, se puede mencionar el trabajo de Karen Donoso Fritz (2006) en torno a la identidad de la derecha y la izquierda y sus representaciones musicales durante el periodo. En esta interesante revisión, la autora estudia los discursos acerca de la cultura tanto de ambos polos políticos y plantea que existió un “debate derechas-izquierdas en la difusión de modelos de cultura nacional” que se ve reflejado en la música de la época.

Por el contrario, son pocos los estudios dedicados a la música de baile y al baile social durante la dictadura. En ese marco se pueden mencionar el trabajo del Colectivo de Investigación Tiosos pero Cumbiancheros (“Tiosos Pero Cumbiancheros” 2014) y mi propio trabajo (Subiabre 2013a).

De esta forma, el trabajo que aquí presento, busca contribuir al estudio de la salsa en su trayectoria histórica transnacional, pero también busca constituirse en un aporte para la academia local con el objetivo de conocer el papel de la salsa y, en general, el de la música y el baile en el contexto de la dictadura militar y, además, para comprender las apropiaciones y usos de la música por parte de los escuchas en coyunturas históricas particulares.

Objetivos

El objetivo general de este trabajo es estudiar el proceso de localización de la salsa en Santiago de Chile durante el segundo lustro de la década de los 80 a través del caso del Club de Salsa Chile.

Asimismo, son objetivos específicos de este trabajo:

1. Identificar la relación entre el proceso de localización de la salsa en Santiago y el proceso de difusión transnacional de la salsa.
2. Identificar las relaciones entre el proceso de localización de la salsa en Santiago y las transformaciones culturales operadas durante la dictadura militar en Chile.
3. Describir el surgimiento y funcionamiento del Club de Salsa Chile en la segunda mitad de la década de los 80.
4. Explicar el surgimiento del Club de Salsa Chile como un espacio de baile y de escucha musical en el marco del último periodo de la dictadura.

A un nivel más profundo, en este trabajo busco mostrar la manera en que los escuchas se apropian de la música y la usan en momentos particulares de su vida, y además, de cómo son capaces de gestionar su propia actividad musical.

Hipótesis

De acuerdo a lo anterior, propongo que la música y el baile de la salsa, como actividades fundamentales del Club de Salsa Chile, proporcionaron a sus asistentes una

experiencia de “liberación expresiva” que les permitió “resistir” a la cotidianeidad de la dictadura, y al mismo tiempo, recuperar la experiencia de lo social y lo comunitario que, de acuerdo con sus testimonios, habían perdido con la dictadura.

Acerca de la organización del texto

El trabajo está dividido en cinco capítulos. El primero de ellos proporciona el marco conceptual y metodológico sobre la base del cual se articula. En el segundo, profundizo en torno al proceso de difusión transnacional de la salsa, lo que me permite mostrar las maneras en que se difundió y localizó esta música en distintas partes de América Latina, el Caribe y Europa y además, proporcionar al lector el contexto internacional en el que se produce la llegada de esta práctica de escucha musical y baile a Santiago. Luego, en el tercer capítulo explico algunos aspectos de la realidad local durante la dictadura que son necesarios para comprender la llegada de la salsa a Santiago y la creación del Club de Salsa-Chile. En primer lugar estudio el uso del exilio como una de las prácticas represivas utilizadas en ese contexto para eliminar las huellas de la Unidad Popular. Más tarde abordo las modificaciones culturales ocurridas durante el periodo. Comienzo con una descripción de las políticas culturales articuladas por la dictadura, y finalizo refiriéndome al proceso de reactivación de la creación artística en los espacios abiertos por los actores no adictos a ésta.

El capítulo cuarto constituye la sección central y más extensa de este trabajo, que a diferencia de las anteriores –construidas sobre la base de la revisión bibliográfica- está elaborada casi exclusivamente a partir de las fuentes orales y documentales relevadas

durante el proceso de investigación. De esta manera, esta sección proporciona los hallazgos más importantes obtenidos durante la investigación. Asimismo, allí establezco las conexiones entre los capítulos anteriores para mostrar de qué manera se produjeron la llegada de la salsa a Santiago y la creación del Club de Salsa-Chile. El capítulo está dividido, a su vez, en cuatro secciones. Así, comienzo revisando los antecedentes de la creación del Club de Salsa, dentro de los que se destacan el exilio y el posterior inicio del retorno a Chile y su relación con la reactivación de la creación artística de mediados de la década de los 80. A continuación ofrezco un relato de la trayectoria histórica del Club de Salsa-Chile desde su surgimiento al alero del Taller 99 de Nemesio Antúnez, hasta la finalización de sus actividades a mediados de 1989, poco antes de las elecciones presidenciales realizadas en ese año. En la sección siguiente, describo en detalle la forma en que funcionaba el Club de Salsa, atendiendo especialmente las labores que realizaba la directiva, la manera en que éste se sustentaba económicamente, la forma en que difundía sus actividades, el tipo de público que asistía a sus fiestas y finalmente, la música que se escuchaba y los modos en los que se bailó y se aprendió a bailar en ellas. En la última sección de este capítulo, reflexiono en torno a la importancia que tuvieron la música y el baile en el Club de Salsa, a partir de lo cual intento explicar el surgimiento del Club de Salsa y su éxito, en las postrimerías de la dictadura militar.

Para terminar sintetizo los hallazgos de la investigación presentada y ofrezco algunas conclusiones y proyecciones en torno al estudio de la salsa en Santiago de Chile.

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

Definiciones necesarias

A continuación defino de manera muy concisa algunos de los conceptos guía de este trabajo para establecer la manera en que aquí los utilizo. Comienzo con una discusión en torno a los problemas de definición del concepto de “salsa” para articular una definición operativa para este trabajo. Continúo con una definición de los conceptos de exilio, retorno y de políticas culturales, que también son centrales en el trabajo. Finalizo con algunos conceptos de uso común en la literatura académica, tales como el de apropiación, los de transnacionalidad y localidad y el de resistencia.

Discutiendo la salsa

Gran cantidad de bibliografía se ha escrito en torno a la definición de la salsa. Muchos músicos cubanos activos en Nueva York desde la década del 50 consideraban que esta palabra era sólo una etiqueta comercial y que no existía como tal pues era “solamente música cubana con algunos toques innovadores”⁶ (Rondón 2008, 17). Sin embargo tanto investigadores como músicos y fanáticos, discuten esta visión y sostienen que ella posee unas características estilísticas propias y distintivas. Como señala Markus Ochse (2004),

⁶ “[...] it was merely old cuban music played with some innovative touches”. La traducción es mía.

[...] la salsa se basa estructuralmente en estilos cubanos como el *son*, la *rumba*, el *mambo*, el *chachachá*, el *bolero*, la *guaracha* y la *pachanga* que todos por su parte son fusiones de elementos musicales africanos y europeos [...]. Pero también va más allá de las herencias afrocubanas en cuanto a la incorporación de estilos afroborinqueños, del *jazz* y del *rock* [...] (27).

El problema más importante aquí, es el de si la salsa puede o no considerarse un género musical. En efecto, académicos, músicos y fanáticos de la salsa afirman que ella no es “un ritmo o un género que pueda ser identificado o clasificado”, sino que más bien es “una idea, un concepto, el resultado de una forma de aproximarse a la música desde la perspectiva cultural latinoamericana”⁷ (Colón en Padura Fuentes 2003, 31). Para Ángel Quintero Rivera (1999) se trata de “una manera de hacer la música” que combina libremente “ritmos, formas y géneros caribeños tradicionales que, precisamente, en su libre combinación evitaba o evadía su posible fosilización en fórmulas” (22). En la misma línea, Rubén López Cano (2009) entiende que la salsa es

[...] un “concepto” en la medida que funciona como una especie de estructura mental compartida por los miembros de una comunidad o subcultura, que rearticula el valor de productos culturales del pasado (incluyendo la hegemónica música cubana), dotándolos de nuevos significados e insertándolos en nuevas prácticas, con el objetivo de construir con ellos nuevas realidades sociales. Se trata de un concepto porque pone de relieve que “lo más importante y trascendente de la salsa no son los patrones rítmicos que la alimentan sino su significado social en la vida cotidiana de los latinos nacidos después de 1950 [...] (3).

El problema con esto es que el concepto no necesariamente mantiene el mismo significado para todo el mundo. Como indica Waxer, “salsa” suele utilizarse como sinónimo de “música latina” y “música tropical” (Waxer 2002c, 5; Cf. Quintero Rivera 1999, 15) y su significado puede variar en otros contextos locales. Así, por ejemplo Ramos (1999) explica que en Chile la palabra salsa

⁷ “I don’t believe salsa is a rhythm or a genre that can be identified or classified. [...] is an idea, a concept, the result of a way of approaching music from the Latin American cultural perspective”. La traducción es mía.

[...] se aplica popularmente para denominar a la salsa, la cumbia, el merengue, el son, la rumba. [Y que] Muy pocas veces, realmente casi nunca, el público hace una distinción entre las diferentes raíces y géneros de la música ‘tropical’ encerrando en ese gran bolsón llamado ‘tropical o salsa’ a toda la músicaailable caribeña (58).

Esto se debió a que durante la primera parte del siglo XX “salsa” era un concepto de uso común en la música de Latinoamérica y el Caribe: “Ponerle salsa a una música tenía un valor parecido al de echarle salsa a una comida para hacerla más apetecible” (Alén Rodríguez et al. 2002, 610). Fue el sello discográfico estadounidense Fania el que comenzó a utilizar el concepto como una etiqueta que permitía distinguir dicha música, lo que contribuyó a darle un significado más acotado al concepto.

A pesar de lo anterior, “salsa” continúa utilizándose para denominar un corpus de repertorio que posee unas características estilísticas más o menos identificables. En efecto, Marisol Berríos-Miranda (2002) se basa en este argumento para definir a la salsa como una unidad estilística y simbólica y explica que, ya sea considerada como un género, un estilo o un ritmo musical, es distinta y distinguible para músicos y fanáticos. Esto se puede apreciar en el lenguaje que utilizan para referirse a ella. Expresiones como:

“a mí me gusta la salsa”, “prefiero la salsa al merengue”, “¿tú bailas salsa?”- indica[n] que la salsa es comúnmente considerada por los músicos y los escuchas como un género musical. [...] En otras palabras, la salsa es un género porque los músicos y escuchas la juzgan como tal”⁸ (25).

De este modo y a pesar de lo indicado antes, existe la tendencia a respetar el concepto de “salsa”, como una categoría musical reconocible, con unas características

⁸ “‘a mí me gusta la salsa’, ‘I prefer salsa to merengue’, ‘¿Do you dance salsa?’- Indicates that salsa is commonly considered by musicians and listeners as a genre of music. [...] In other words, salsa is a genre because musicians and listeners judge it to be a genre”. La traducción es mía.

más o menos claras, más allá de si se trata o no de un género, un estilo o un ritmo musical (Rondón 2008, 24).

De esta forma, estoy de acuerdo con López Cano (2009) en que la salsa es un “concepto” que forma parte de la “estructura mental” de los latinos y que les permite apropiarse de los productos culturales, resignificarlos y reinsertarlos en sus prácticas sociales. Sin embargo me parece, tal como señala Marisol Berríos-Miranda (2002), que:

Ya sea que escojamos definir a la salsa como un género, un ritmo, o un estilo, [o un concepto] es claro [...] que la salsa es percibida como dueña de unas características que la distinguen de otros tipos de música. La terminología de este discurso, compartido por músicos y fans alrededor de Latinoamérica, es parte de lo que define a la salsa como una categoría musical en sí misma, incluso aunque incorpore idiomas regionales y se someta a la innovación creativa⁹ (45).

Definiendo la salsa

De este modo, es importante considerar sus aspectos estilísticos y estructurales, así como la trayectoria histórica que le dio origen, para establecer una definición de “salsa” en tanto estilo musical. Esto porque su especificidad estilística está dada, precisamente, por el marco local y cultural en el que surgió. Así, es importante señalar que está inevitablemente vinculada a la inmigración y que, además, es fruto del intercambio musical entre diferentes culturas. En efecto, la salsa es hija de las migraciones provenientes del Caribe que se establecieron durante la primera mitad del siglo XX en la ciudad de Nueva York, y de la combinación de estilos latinos y estadounidenses,

⁹ “Whether we choose to define salsa as a genre, a rhythm, or a style, it is clear [...] that salsa is perceived as having unique characteristics that distinguish it from other kinds of music. The terminology of this discourse, shared by musicians and fans all over Latin America, is part of what defines salsa’s standing as category of music unto itself, even as it incorporates regional idioms and undergoes creative innovation”. La traducción es mía.

principalmente el son cubano y el jazz y más tarde el rock and roll (Quintero Rivera 1999). Por lo tanto, la salsa es un estilo cosmopolita, pero que durante las décadas de los 60 y 70 se convirtió en un emblema de la identidad puertorriqueña (Waxer 2002c, 4) para luego llegar a ser una marca de identidad latina en Nueva York, y en el resto del mundo.

Además, la salsa posee una impronta fundamentalmente urbana, producto de la realidad social del Barrio Latino de Nueva York –en el que se estableció gran parte de la inmigración latina en la ciudad (Ulloa Sanmiguel 2009, 81–86)–, que para la década de los 60 era un sector marginal. En ese contexto los músicos latinos descendientes de inmigrantes, en busca de una expresión musical propia (Quintero Rivera 1999), crearon una música hecha por y para latinos, que combinaba elementos musicales de la tradición caribeña, con letras que hablaban de la cotidianidad del Barrio y que además, se bailaba. Ésta poseía “una estética de gran energía y un sonido duro implacable propio de los barrios de Nueva York”¹⁰, razón por la cual este estilo acabó denominándose “salsa dura” (Washburne 2008, 16). La decantación y difusión internacional de ese sonido vino de la mano de la industria musical, tras la fundación de Fania Records que vio en él un producto comercialmente viable.

¹⁰ “[...] an aesthetic of high energy and an unrelentingly hard-driving sound that was viewed as uniquely of the New York barrios”. La traducción es mía.

Es cierto que la salsa utiliza varios elementos de son cubano. De allí toma su estructura (ver Ilustración 1) y recupera algunos de sus patrones rítmicos básicos, como el guajeo, la clave y el bajo anticipado (ver Manuel 1985, 249).

Sección I Compuesta		Sección II Abierta e improvisatoria					
Introducción	tema principal	Montuno	Mambo	Montuno	Moña	Montuno	Coda

Ilustración 1: Esquema formal de un arreglo de salsa (tomado de Washburne 2008, 169).

Sin embargo, también toma algunas de las modificaciones hechas al son, como la extensión de sus secciones improvisadas (ver Ilustración 1) y la adición de instrumentos como el piano, las tumbadoras y los timbales (Waxer 2002b; Rondón 2008), sobre la instrumentación tradicional (tres cubano, trompeta, contrabajo, bongó, cencerro y claves) (Manuel 1985, 249). En este sentido, el proceso histórico resumido arriba, tiene una injerencia directa en la creación del sonido de la salsa dura, puesto que los elementos base del son fueron reinterpretados y apropiados por los músicos latinos de Nueva York de acuerdo a su realidad social. Así, dieron origen a un sonido que, según César Rondón (2008), apelaba a la realidad del barrio a través de tres elementos principales:

- (1) El uso del son como base para su desarrollo (especialmente en los largos y agresivos montunos),
- (2) Arreglos modestos en términos armónicos y en innovaciones pero marcadamente amargos y violentos,
- (3) la impronta del barrio marginal (16).

Sobre todo los bronces, las percusiones y las letras, así como la manera de cantar fueron esenciales en la construcción de un sonido marcadamente urbano “seco, estridente, cortante, frontal y sin concesiones al bailaror y al oyente” (Romero 2000, 13).

Otro de sus elementos musicales distintivos es la combinación de diversos ritmos del Caribe (Quintero Rivera 1999, 98). Así, muchos temas salseros incluyen, de manera simultánea o sucesiva, distintos ritmos como la bomba puertorriqueña, el son cubano, la cumbia colombiana, el samba brasileño, el cha cha cha, la plena y otros, junto a elementos del jazz y del rock estadounidense. Ángel Quintero Rivera explica en este sentido que lo realmente nuevo de la salsa fue que no buscaba la creación de un nuevo género musical, por el contrario, se movía con libertad entre varios de ellos (100).

Sin embargo, entre las décadas de los 80 y 90, la salsa se desvinculó de su impronta social y su sonido se modificó profundamente. En muy resumidos términos la “salsa romántica”, como se la denominó, se caracterizó por una sonoridad más pulida, limpia y cuidada, propia del pop estadounidense. El conjunto instrumental se simplificó –aunque se mantuvieron los elementos esenciales- y las secciones improvisadas se fijaron. La sonoridad se estandarizó y sofisticó, los cantantes de barrio fueron reemplazados por cantantes blancos y atractivos que cantaban en un estilo suave y sofisticado, menos nasal, en tanto que las letras se volcaron hacia temáticas amorosas (Washburne 2008, 186), no obstante, se mantuvo la estructura fundamental de la salsa.

Un elemento final pero importante para caracterizar a la salsa, es el baile. Esta es una música que se baila y, de acuerdo a Rondón (2008), su éxito se debió a que interpeló a latinoamericanos y caribeños, no sólo porque sus letras y sonido hacían referencia a sus realidades sociales, sino porque lo hacían desde la invitación al baile. Sin embargo, sus

elementos característicos son más difíciles de precisar, por lo que me referiré a este tema más adelante.

En síntesis, entonces, entiendo que la salsa puede considerarse como un estilo musical diferente del son cubano y que se caracteriza por una estructura específica y una sonoridad que está vinculada a una historia particular. Es de esa manera que me refiero a ella a lo largo de este trabajo.

Es importante aquí hacer una aclaración respecto del concepto de salsa utilizado por los entrevistados. Algunos de ellos se refirieron, en algunas ocasiones, a la salsa de manera ambivalente. Mientras que en algunos casos hacen referencia a la salsa como un concepto amplio, similar al de música latina y de música tropical, al referirse al repertorio del Club de Salsa, mencionaron nombres de músicos vinculados a la salsa dura de la década de los 70, lo que coincide con la información aportada por las fuentes documentales consultadas. Además, establecieron diferencias entre el repertorio salsero y el merengue, el bolero y el son, por ejemplo. Esto deja claro que el concepto de salsa manejado por los entrevistados equivale al concepto de salsa que aquí utilizo.

Así, en lo sucesivo, utilizaré estos conceptos de manera diferenciada. El término “salsa” lo aplicaré al referirme al estilo en términos generales, distinguiendo entre salsa dura y salsa romántica cuando sea necesario. Para referirme a los ritmos y géneros que pueden resultar conflictivos como el merengue, el son, el bolero, etc., los llamaré sencillamente por sus nombres.

Exilio y retorno

El destierro, especialmente en su variante de “exilio” o destierro forzado ha sido aplicado en distintos momentos de la historia universal. De acuerdo a Roniger (2014) en América Latina este fue utilizado “en sus variantes de exilio forzado y expatriación, como una práctica política importante” (párr. 1). Sin embargo, durante largo tiempo se consideró que este fenómeno no requería de una indagación sistemática, y ha sido fundamentalmente la rama de la historia denominada “historia reciente” la que se ha abocado a su estudio en las últimas décadas (Roniger 2014).

El exilio puede ser comprendido desde diversos puntos de vista, sin embargo, para este trabajo consideraré que éste es, en primer lugar, un proceso de migración, es decir “la movilidad geográfica de las personas, que se desplazan ya sea en forma individual, en pequeños grupos o en grandes masas” (Grinberg y Grinberg 1984, cap. 3). Con todo, se ha discutido profusamente acerca de los aspectos que distinguen al exilio como un tipo de migración específica. Al respecto Roniger (2014) señala que el exilio es una migración forzada que se caracteriza por tener “una connotación, génesis y consecuencias sociopolíticas [...]” (Subt. 1 párr. 7). Sin embargo, Marina Franco (2008) indica que si bien éste generalmente se caracteriza por la imposibilidad de la elección de migrar, los emigrados económicos, por ejemplo, se encuentran sujetos a condiciones de pobreza extrema, lo que pone en duda su “libertad” para tomar dicha decisión (20). Así Aruj, González y Oteíza (2007), señalan que:

[...] la decisión [de migrar] es casi siempre consecuencia de acontecimientos externos, por lo cual, el individuo se encuentra forzado a tomar tal decisión. “Hay un acto en el cual se toma

la decisión migratoria, pero es decisión obligada por diferentes razones, lo cual implica que lo hace en última instancia contra su voluntad” (54).

Para este trabajo, más allá de esta discusión, considero, siguiendo a María Antonia Sánchez (2011), que el exilio efectivamente tiene un carácter forzado dado que “circunstancias ajenas a la voluntad de quien las padece obliga a un desplazamiento forzado del lugar donde se pretende residir y al cual se desearía retornar” (subt. 5 párr 2). Asimismo, la autora considera que dentro de este grupo debe considerarse también a la migración económica que es impulsada al destierro por falta de oportunidades, en el contexto de dictadura que estudia. En ese sentido, si bien reconoce la categoría analítica del migrante económico que se utiliza en el estudio de los desplazamientos de población, explica que en el caso que estudia se deben tomar en cuenta

“las varias décadas de faccionalismo, golpes de estado, guerra civil y la prolongada dictadura, [por lo que] tratar a la migración económica solamente como salida voluntaria para mejorar la situación económica, equivale a desconocer el contexto en el que se produjo” (subt. 5 párr 2).

Así, para Sánchez el exilio corresponde a una “experiencia vital tanto de exiliados como de numerosos migrantes forzados por reducción drástica del mercado de trabajo y el control de la educación y de la cultura” (subt. 5 párr 2). Desde este punto de vista, por lo tanto, utilizo el concepto en su dimensión amplia, que abarca tanto a desterrados, refugiados, emigrados económicos y auto-exiliados, considerando que estos procesos fueron producto de las condiciones sociales y políticas en el marco de la dictadura.

Finalmente, de acuerdo a Grinberg y Grinberg (1984) considero que el exilio, en su dimensión psico-social, es una experiencia traumática y de crisis. Sin embargo, las reacciones a esta situación no son “ruidosas y aparentes, pero [sí] de efectos profundos y

duraderos” (cap. 2). Asimismo, los autores señalan que en su especificidad de “exilio” la experiencia en este tipo de migración es aún más intensa y desgarradora. El emigrado se ve obligado “a insertarse en situaciones no buscadas y, por lo mismo, dolorosas y frustrantes” (cap. 16). En ese contexto muchos exiliados sufren consecuencias psicológicas complejas y dolorosas, como el sentimiento de culpa frente a sus compañeros muertos o torturados, la pérdida de la identidad que los define, el rechazo e incluso el odio ante la nueva situación –costumbres, idioma, trabajo, etc.-. Además, a los exiliados les es más difícil que a otros inmigrantes insertarse en la nueva sociedad “ya que no pueden reproducir en las nuevas condiciones lo que constituía el eje de sus vidas” (cap. 16) por lo que esperan ansiosamente el regreso e idealizan el lugar de origen. Esta situación genera distintos problemas en la vida familiar y en la vida de pareja. Así, “la situación –por lo impuesta y no elegida- resulta dolorosa y sigue siendo una <<condena>>” (cap. 16). Su mundo se convierte en una cárcel, pues no pueden estar en su país, el lugar en que quisieran estar. Tal como indica Rebolledo (2006a), el exilio es vivido como “una condena que obliga a vivir en una cultura ajena, lejos de los afectos y de la posibilidad de tener injerencia en los destinos del país de origen”, pero también como un drama: “el drama del desarraigo, el desgarramiento de la partida en medio del dolor y el amor” que se vivían con la maleta hecha siempre esperando el momento del regreso (Rebolledo 2006a, 175).

A su vez, el retorno corresponde a un movimiento migratorio que generalmente “se define como el movimiento de regreso de los emigrantes a sus lugares de origen para instalarse allí” (Rebolledo 2006b, 167). Sin embargo, como señala Pascual de Sans

(1993), “Sería más ajustado considerar los retornos como una etapa más dentro de unos procesos migratorios” (Sans 1993 92). Asimismo, apunta este autor, el retorno implica el deseo de regresar a un lugar con el cual el individuo tiene una relación de pertenencia, por lo que se convierte en el lugar “ideal” de radicación (Sans 1993 93). Así, considero que el retorno es una etapa del movimiento migratorio que es el exilio, que implica la voluntad de regresar al lugar del origen que es esa “zona ideal” e idealizada de radicación.

Ahora bien, dado que considero al exilio como una migración específica y al retorno como una etapa dentro de ella, lo entiendo en tanto “des-exilio” de acuerdo al concepto ideado por Mario Benedetti (Conteris 2006, 56): “el exilio es una decisión que otros tomaron por uno; en cambio, el desexilio [...] es una decisión individual. Una decisión que uno toma” (Jarque 1984). Sin embargo, este

no es simplemente, dar por finalizado el exilio, como si nada hubiese pasado; es regresar a algo, pero también arrancarse o ser arrancado de algo, de un territorio que resultó ajeno en un comienzo, pero que luego, con el paso de los años, se hizo propio o fue asumido como propio, al mismo tiempo que aquel otro, el territorio natal, se fue haciendo cada vez más lejano y extraño (Conteris 2006, 58).

De este modo, el retorno desde el exilio está marcado por una sensación de ruptura con la vida anterior –la vida en el exilio- (Rebolledo 2006b) y por lo tanto, resulta complejo y acarrea una serie de consecuencias psicológicas. Tal como señalan Grinberg y Grinberg (1984):

Al volver a su país el emigrante llega, a veces ilusionado, con expectativas de recuperación de todo lo añorado. Aun sabiendo que no es posible, espera encontrar personas y objetos, en el mismo estado en que se encontraba al separarse de ellos, como detenidos en el sueño de la “Bella Durmiente”, aguardando su aparición (cap. 19).

Así, el esperado regreso está lleno de ansiedad y de temor.

Esa misma ansiedad, sin embargo, hace que el retorno esté marcado por el desencanto. De acuerdo a Grinberg y Grinberg (1984):

[...] la realidad que enfrenta suele ser distinta. La comprobación de los cambios en las personas y las cosas, los hábitos y las modas, las casas y las calles, las relaciones y los afectos, le harán sentirse un extraño. Ya ni el idioma le sonará como el mismo (cap. 19) .

A raíz de esto, el retornado enfrenta una nueva situación de crisis, consigo mismo y con los que lo rodean. Así, el retorno aparece como un nuevo exilio, en el que el retornado se siente extranjero en su propia patria (Rebolledo 2006a).

“Cultura” y “Política cultural”

Para este trabajo, utilizaré la definición de cultura propuesta por John Thompson (1998), que considera que la cultura es

el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas —entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos— en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias (197).

En esta definición, el autor enfatiza, además, que los fenómenos culturales “se insertan siempre en contextos sociales estructurados” (203).

Por otra parte, utilizo el concepto de “política cultural” definido por Karen Donoso Fritz, en su artículo “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de derechas e izquierdas” (2006). De acuerdo con esta autora, si bien durante la dictadura

no hubo una política cultural comprendida como un cuerpo unificado de delineamientos generales sobre el desarrollo artístico y cultural del país y el papel del Estado [...] hubo una serie de medidas aplicadas desde varias oficinas con distinta fundamentación ideológica (Donoso Fritz 2012, 2).

En este sentido, la autora señala, siguiendo a Garretón que, por el contrario “la carencia de disposiciones políticas en torno a la cultura, es una forma de hacer ‘política cultural’”. Desde este punto de vista, entonces, entiendo que “políticas culturales” son

las diversas concepciones e intervenciones específicas de los actores mencionados [las instituciones civiles, los grupos comunitarios organizados y las oficinas gubernamentales] en el campo cultural y con la influencia ejercida por las medidas económicas, políticas y sociales que tuvieron efectos específicos en el campo de las artes y la cultura (Donoso Fritz 2006, 234).

Apropiación

En este trabajo utilizo el concepto de “apropiación”. Éste ha sido definido en el ámbito de la producción intelectual y artística como “un proceso creativo a través del cual se convierten en ‘propios’ o ‘apropiados’ elementos ajenos” (Subercaseaux 1988, 130). Asimismo, en el ámbito específico de la creación musical Rubén López Cano lo ha utilizado “para referirse a los ‘préstamos’ que unas músicas realizan de otros estilos o géneros ya establecidos para producir otros nuevos” (2009, 4).

Sin embargo, existe otro tipo de apropiación vinculado al ámbito de la recepción musical, que es el que uso aquí. De acuerdo con López Cano (2009) éste refiere a la incorporación de estilos musicales “exógenos”, o bien, estilos musicales no locales o propios de otros colectivos, al repertorio musical con que las personas se identifican. Esto pasa por un proceso de “transformación sustancial de su significado” (6), con lo que se hacen “propias”, es decir que pasan a pertenecer “a uno en propiedad” (Subercaseaux 1988, 130). En efecto, como indica Frith la música popular se “posee” y al hacerlo “la convertimos en parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (citado en López Cano 2009, 6).

Lo transnacional y su vínculo con lo local

En este trabajo, además, utilizo los conceptos de transnacionalidad y localidad. De acuerdo con Hutchinson (2009), la transnacionalidad ha sido una preocupación de los investigadores en humanidades y ciencias sociales desde la década de los 90 y se refiere a los “procesos por los cuales los inmigrantes construyen campos sociales que vinculan sus países de origen con su país de residencia” (Glick Schiller, Basch, y Szanton-Blanc en Hutchinson 2009, 385). Sin embargo, en la actualidad el concepto se “aplica frecuentemente a las prácticas de cruce de fronteras en la cultura expresiva”¹¹ (385). Aquí, utilizo esta segunda acepción.

Si bien las prácticas culturales pueden pasar por procesos de desterritorialización, es decir, se difunden más allá de las fronteras nacionales, también se reterritorializan, o se “se revinculan al lugar y la comunidad [...]” (Hutchinson 2014b, 14). Como lo explica Hutchinson (2014b) para el caso de la salsa:

Al llamar a la salsa como ‘globalizada’, indicamos que la salsa se ha propagado a varios continentes, países, localidades y comunidades, muchas de las cuales tienen poco en común *excepto* [sic] por su interés en la salsa. Al enfatizar que el baile es simultáneamente ‘localizado’ distanciamos lo que es global de lo que es normativo y subrayamos el papel de los actores locales en la producción de lo global. La globalización se produce de manera diferente en lugares diferentes, por lo que las experiencias salseras de los japoneses, españoles y colombianos son muy diferentes, a pesar de que tratan con el mismo producto. [...] Lejos de producir un estilo de movimiento único y homogéneo, entonces, la salsa se ha desarrollado de maneras distintas en diferentes lugares [...] ¹² (14).

¹¹ “[...] is frequently applied to border-crossing practices in expressive culture”. La traducción es mía.

¹² “By calling salsa as ‘globalized’, we point out that salsa as spread to many continents, countries, localities, and communities, many of which have little in common *except* for their interest in salsa. By emphasizing that the dance is simultaneously ‘localized’, we distance what is global from what is normative and underscore the roles of local actors in producing the global. Globalization occurs differently in different places, so that Japanese, Spanish, and Colombian experiences of salsa are very different, even though they deal with the same product. [...] Far from producing a single, homogenous movement style, then, salsa has developed differently in different locations [...]”. La traducción es mía.

Es entonces, de esta manera que entenderé aquí los vínculos entre lo transnacional y lo local.

Resistencia

El concepto de resistencia suele utilizarse en el ámbito de las ciencias sociales y humanidades en su acepción de combatir, oponerse a la autoridad o de “Repugnar, contrariar, rechazar, contradecir” (“Diccionario de La Lengua Española | Real Academia Española” 2015; “Oxford Dictionaries” 2015), principalmente en términos políticos, pero también culturales o generacionales (Cocco 2011; Herranz Castillo 1997; Jordán 2009; Mora Bautista 2002) . En este trabajo, sin embargo, utilizo el verbo resistir en su sentido de “aguantar”, “tolerar” (“Diccionario de La Lengua Española | Real Academia Española” 2015) o de “resistir a la acción o efecto” de algo o alguien (“Oxford Dictionaries” 2015).

Metodología

Puntos de partida

La musicología, entendida como el estudio académico de la música, provee el marco disciplinar para este trabajo. Sin embargo, la preocupación central de éste no es la música entendida como un producto, sino como una actividad (Small 1998, 2) que es “socialmente interpretada como significativamente estructurada, producida, performada y desplegada por actores históricamente situados”¹³ (Feld 2005, 77). Si bien creadores o compositores, intérpretes y escuchas participan de esta actividad, en este trabajo me

¹³ “[...] socially interpreted as meaningfully structured, produced, performed, and displayed by historically situated actors”. La traducción es mía.

preocupo de la de estos últimos que se compone a la vez de la escucha y del baile. De esta forma, considero que el escucha posee un rol activo en la actividad musical, ya que como mostraré en varias partes de este trabajo, son ellos quienes seleccionan, se apropian y utilizan la música. Esto porque, como señala Martí (2000) entiendo que “El consumo cultural es también una forma de creación, es una manifestación o una consecuencia de un trabajo especializado de apropiación, de trabajo cultural o trabajo comunicativo” (60). Por otra parte, y ya que el tema que me interesa aquí es el de la relación entre el escucha/bailador y la música, no me preocupo de los aspectos estructurales de ella sino de su relevancia social, es decir, de la manera “como una música es percibida por un grupo humano [que] implicará unos determinados usos y, por ende, también ciertas funciones en el seno de la colectividad” (79).

Para lograr los objetivos de este trabajo, me sitúo desde la musicología en conexión interdisciplinaria con la historia dado que intento comprender hechos producidos en el pasado. En ese sentido entiendo que si bien el objetivo de la historia es generar una comprensión de la sociedad, lo hace a través de la construcción de un “relato de las vidas y vicisitudes de los seres humanos del pasado” (Rolle 2001, 3). De esta forma no busca conocer este pasado “tal como fue” sino que lo “construye”. En ello juega un rol esencial la propia subjetividad del investigador, dado que éste no puede acceder de manera directa a los hechos históricos. Por el contrario, el acercamiento a ellos se realiza a través de las huellas de la historia –las fuentes- que deben ser evaluadas, analizadas e interpretadas. Por ello, la historia es una disciplina fragmentaria, conjetural y propositiva (González y Rolle 2005, 12) que se construye siempre desde el presente.

Ahora bien, esta tesis se sitúa más específicamente desde la dimensión de la historia reciente, también conocida como historia del presente, historia inmediata o historia actual (Franco y Levín 2007, 32). Ésta consiste en el estudio histórico del pasado cercano que es:

[...] un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se extienden hasta nosotros y se nos vuelven presentes [...]. Se trata, en suma, de un pasado “actual” o, más bien, de un pasado en permanente proceso de “actualización” y que, por tanto, interviene en las proyecciones de futuro elaboradas por sujetos y comunidades (31).

Se trata además, de un tipo de pasado que se basa en la coetaneidad entre el pasado y el presente, lo cual comporta una serie de ventajas y desventajas. En primer lugar, sus actores están vivos lo que es altamente provechoso para el historiador, pero al mismo tiempo, dada la cercanía temporal, suele existir una memoria social viva acerca del pasado estudiado (33) lo que conlleva problemas éticos y metodológicos.

Así, la historia reciente se vincula profundamente con una dimensión moral y ética de la práctica historiográfica, que puede “contaminar” el proceso de construcción y análisis histórico. Por ejemplo, la delgada línea que separa a la historia de la memoria y la relación de dependencia que las vincula –la historia puede cumplir un rol en la mantención de la memoria, a la vez que la memoria resulta esencial para la construcción de la historia- puede llevar al historiador a utilizar datos “falsos”, “subjetivos” e “incoherentes”. Finalmente, la poca distancia temporal con los procesos estudiados impiden al historiador lograr la objetividad que sólo la distancia puede proporcionar (Franco y Levín 2007, 40–43). Sin embargo, como indica Viano (2005):

Si las/los historiadoras/es estamos inmersos en un debate en el que nos volvemos por completo sujetos involucrados y la historia como práctica profesional debe mantener una relación aséptica con el presente del historiador, la historia reciente es imposible. En estos argumentos anida la ilusión de una representación objetiva de la historia, de una historia concebida como ciencia libre de juicios de valor, y aunque esta consideración no solo remite al abordaje del pasado reciente, es indudable que aquí se volvió más lacerante (9).

En efecto, de acuerdo con Franco y Levín (2007), la historia reciente cobró relevancia durante la década de los 70, luego de que una serie de profundas transformaciones modificaron el mundo y sus representaciones sociales. Así el cuestionamiento del modelo estructural-funcionalista y de los grandes relatos puso en crisis la construcción de un conocimiento único y “verdadero”. A partir de entonces, en el campo de la historia se planteó “el carácter ficcional de toda narrativa sobre el pasado [que], implicó la puesta en duda de las formas más globalizantes y estructuradas de aproximación a los procesos históricos”. Con ello se legitimó el ámbito de lo subjetivo que ha sido central en el desarrollo de la historia reciente dado que “concede un lugar privilegiado a los actores y a la verdad de sus subjetividades” (36–37). Sin embargo, lo anterior obliga al historiador a tomar, igualmente, una serie de resguardos metodológicos que le permitan abordar los procesos estudiados asumiendo su propia subjetividad.

Diseño metodológico

La presente investigación es de carácter exploratorio. Como señalan Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (1991), los estudios exploratorios se llevan a cabo cuando se aborda un tema que ha sido poco estudiado o bien, sobre el que no se han realizado investigaciones anteriormente. De esta manera, estos estudios permiten aumentar nuestro conocimiento acerca de fenómenos desconocidos para verificar la factibilidad de realizar una investigación más completa acerca del tema.

Estos se caracterizan por ser “más flexibles en su metodología en comparación con los estudios descriptivos o explicativos, y son más amplios y dispersos que estos otros dos tipos [...]” (102–103). Si bien, como mostré antes, el estudio de la salsa no es un tópico novedoso en sí mismo, sí lo es su estudio en Santiago de Chile a través del caso del Club de Salsa-Chile, sobre el cual la literatura es casi inexistente. En efecto, no es el objetivo de este trabajo obtener conclusiones acabadas acerca del tema en cuestión, sino dar pie a más interrogantes y problemas que motiven el desarrollo de nuevas investigaciones acerca del tema.

Técnicas e instrumentos utilizados

En este trabajo utilizo las técnicas e instrumentos propios de la musicología en conexión interdisciplinaria con la historia. Entre ellas, por lo tanto, uso las técnicas más tradicionales, como son la evaluación y crítica de fuentes. Así, este trabajo está construido principalmente en base a fuentes hemerográficas y fuentes orales, fundamentalmente testimonios obtenidos a partir de entrevistas en profundidad con pauta semiestructurada, una de las principales técnicas utilizadas en el marco de la historia reciente.

De acuerdo con Franco y Levín (2007) “las fuentes orales basadas en las memorias individuales permiten no tanto, o no sólo, la reconstrucción de hechos del pasado, sino también, mucho más significativamente, el acceso a subjetividades y experiencias que, de otro modo, serían inaccesibles para el investigador” (43), esto, porque los testimonios revelan un tipo de información que otras fuentes no son capaces de ofrecer, sobre todo

porque se internan en el ámbito de la experiencia y la subjetividad individual y colectiva (Carnovale 2007, 156), pero también, estas fuentes pueden entregar información que no encuentra cabida en otras de ellas. En este sentido, por ejemplo, como explica Paul Thompson (2005) para el caso de estudio de la migración “tal vez haya abundancia de información tanto acerca del contexto original como del nuevo, [pero] solo una historia de vida puede conectar ambos puntos en una narración explicativa que dé cuenta de los dos extremos del proceso” (Thompson 2003, 26).

Así, para este trabajo realicé entrevistas en profundidad con pauta semiestructurada a una muestra constituida por nueve personas que participaron del Club de Salsa de diferentes maneras¹⁴. La Tabla 1, contiene un listado de ellas en el orden en que fueron realizadas y además muestra información relativa al vínculo de cada entrevistado con el Club de Salsa, si tuvieron o no una experiencia de exilio, su ocupación actual y la información bibliográfica que permite identificar cada una de las entrevistas a lo largo de este trabajo. Como se puede ver allí, tres de los entrevistados –Víctor Mandujano, Arturo Venegas y Patricia Orozco- integraron la directiva del Club de Salsa; dos –Juana Millar y Jorge Opazo- participaron asiduamente de las reuniones del Club y eran cercanos a la directiva; otros dos –Domingo Zamora y Lorenzo Agar- asistieron a estas reuniones pero no tuvieron cercanía con la directiva y finalmente, dos –Mario Rojas y Carlos Pérez- asistieron a muy pocas reuniones por lo que tienen una visión del Club

¹⁴ Es importante señalar aquí que tras la disolución del Club de Salsa, la relación entre sus miembros se hizo cada vez más distante. Muchos de ellos, incluso ya no tienen contacto entre sí. Esto condicionó en gran parte la elección de los entrevistados puesto que no me fue posible localizar a todos los miembros de la directiva ni a más participantes de estas fiestas.

como observadores externos. Además, se incluye en la tabla la información de la entrevista a Alejandro Riquelme, músico de La Banda, quien era cercano a Víctor Mandujano, Patricia Orozco y a Juana Millar, pero no tuvo una cercanía real al Club de Salsa, sino hasta que fue invitado con su orquesta a musicalizar las fiestas del Club.

Tabla 1: Listado de entrevistas

Nombre	Relación con el Club de Salsa	Experiencia en el extranjero	Ocupación actual	Información bibliográfica entrevista
Juana Millar	Cercana a la directiva	No	Profesora universitaria de música y danza	Entrevista a Juana Millar, 19 de agosto de 2010, Comuna de Santiago Centro, Santiago, Chile.
Víctor Mandujano	Directiva del Club de Salsa y músico de La Banda	Exilio	Periodista	Entrevista a Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010, Comuna de Santiago Centro, Santiago, Chile.
Arturo Venegas	Directiva del Club de Salsa	No	Bailarín	Entrevista a Arturo Venegas, 3 de enero de 2011, Entrevista vía Skype (Chile-Francia)
Mario Rojas	Observador externo	Exilio	Músico	Entrevista a Mario Rojas, 5 de enero de 2011, Comuna de Santiago Centro, Santiago, Chile.
Domingo Zamora	No cercano a la directiva	Exilio	Abogado	Entrevista a Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012, Comuna de Providencia, Santiago, Chile.
Alejandro Riquelme	Músico de La Banda	No	Músico	Entrevista a Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012, Santiago Centro, Santiago, Chile
Domingo Zamora	No cercano a la directiva	Exilio	Abogado	Entrevista a Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012, Comuna de Ñuñoa, Santiago, Chile.
Lorenzo Agar	No cercano a la directiva	Exilio	Sociólogo	Entrevista a Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012, Comuna de Las Condes, Santiago, Chile.
Juana Millar	Cercano a la directiva	No	Profesora universitaria de música y danza	Entrevista a Juana Millar, 27 de noviembre de 2012, Comuna de Recoleta, Santiago, Chile.
Jorge Opazo	Cercano a la directiva	No	Fotógrafo	Entrevista a Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013, Comuna de Providencia, Santiago, Chile.
Carlos Pérez	Observador externo	Exilio	Filósofo y dueño de Maestra Vida	Entrevista a Carlos Pérez, 10 de julio de 2013, Comuna de Recoleta, Santiago, Chile.
Víctor Mandujano y Patricia Orozco	Directiva del Club de Salsa y músico de La Banda/ Directiva del Club de Salsa	Exilio/No	Periodista/Dueña de casa	Entrevista a Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 12 de julio de 2013, Comuna de Ñuñoa, Santiago, Chile.

De esta forma utilizo aquí trece entrevistas, las primeras dos, de carácter exploratorio que permitieron conocer el caso de manera general y plantear las primeras preguntas de investigación. Para las entrevistas restantes utilicé una pauta semiestructurada

constituida por preguntas relativas a las experiencias personales de los entrevistados con la salsa en su historia de vida, al surgimiento, desarrollo y funcionamiento del Club de Salsa, al Club de Salsa y el baile en el contexto de la dictadura militar, y a la relación personal de cada entrevistado con la música y el baile. De este modo, las entrevistas me permitieron recopilar información relevante respecto al surgimiento y funcionamiento del Club de Salsa, así como a las dinámicas de baile y escucha de esta música y su relación con el contexto histórico y social. También, esto me permitió conocer mejor las experiencias vividas por los participantes del Club con respecto al baile y la música de la salsa, al igual que el significado que esta música adquirió para ellos durante el periodo estudiado. En el mismo sentido, cabe destacar que en esta investigación utilizo tanto la perspectiva *emic*, es decir, la perspectiva de los protagonistas, lo que me permite captar los significados particulares que ellos le atribuyen a sus experiencias, como la *etic* o la del investigador que utilizo para interpretar estos significados (Ruiz 2003, 16–17).

Por otra parte, cabe destacar que uno de los aspectos que aquí considero, es el ámbito de las experiencias del cuerpo en relación al baile. Tal como señalan del Mármol, Mora y Sáez (2012), la etnografía y especialmente la observación participante son las principales técnicas utilizadas en el campo de la antropología del cuerpo. Sin embargo, éste es un ámbito complejo de abordar debido a la distancia entre el que observa o escucha y la experiencia de los sujetos que estudia. Esto se acentúa cuando dichas experiencias han ocurrido en el pasado y el sujeto debe traerlas al presente a través de la memoria. Según estas autoras, sin embargo, es posible integrar las experiencias corporales como información relevante dentro de la investigación, las que pueden ser

fundamentales para comprender los fenómenos estudiados. En este sentido, ellas otorgan un valor central a la experiencia del investigador en el campo que estudia, puesto que “poner el propio cuerpo en esa práctica es una fuente de conocimiento que permite comprender de otro modo aquello que vemos y que escuchamos, y también abrir el pensamiento, la escucha y la mirada a numerosas cuestiones que de otro modo tal vez no tendríamos presentes” (103). Si bien en este trabajo no utilicé este tipo de técnicas, me parece pertinente señalar que sí hago uso de mi propia experiencia como bailarina y escucha de salsa, lo que me ayudó a comprender los testimonios referidos a las experiencias corporales de los entrevistados en su práctica del baile y escucha de la salsa.

Ahora bien, como asegura Carnovale (2007), todos los tipos de fuente entregan siempre información limitada. En el caso de los testimonios, esto se debe fundamentalmente a que son fuentes “intencionales” es decir, son construidas por el entrevistador y el entrevistado en el momento de la entrevista (171), a partir de un ejercicio de memoria del último. En efecto, según esta autora,

El marco de referencias culturales y simbólicas en el que la experiencia [recordada] tuvo lugar difiere sensiblemente de aquel en el que el testimonio se despliega; y, en cierta medida, narrar lo vivido, explicarlo, volverlo inteligible en un nuevo escenario se asemeja mucho a un ejercicio de “traducción” (164).

Esto se debe a que, como señala Candau (2006), la memoria “no es nunca la copia exacta del objeto memorizado, sino que modifica con cada nueva experiencia su propio esquema de organización” (12). Así, el ejercicio de recordar puede ser entendido “como una construcción literaria que se perfecciona [y] mejora gradualmente con cada

narración”, lo que además se realiza desde el tiempo presente. A esto hay que agregar el hecho de que, al recordar, las experiencias posteriores al hecho se integran al recuerdo, de manera que éste siempre es distinto de la experiencia vivida (32–33). Por ello, la situación de la entrevista no es neutral, por el contrario es una situación única y sus significados “sólo pueden comprenderse en este marco de interacción mutua” (Pérez 2008, 165). Pero al mismo tiempo,

“La narración [de las experiencias] no es una mera representación de los eventos de la historia; es ella misma un evento de la historia, es algo que las personas hacen en el transcurso del tiempo y tiene efectos sobre los comportamientos colectivos e individuales” (Portelli 2003, 36).

Es debido a lo anterior que las fuentes orales son mucho más susceptibles que otras a las contradicciones y a los olvidos, e incluso a la creación de hechos “falsos”. Si bien el ámbito de la historia reciente le da valor a la subjetividad y a las experiencias de vida con sus olvidos, omisiones e invenciones –las que, en ocasiones, pueden dar información más interesante acerca de los procesos estudiados- el historiador debe, igualmente, tomar una serie de recaudos metodológicos. De esta forma, los testimonios deben ser sometidos a una “triangulación” (Portelli 2005, 39), es decir, deben ser contrastados con otras fuentes. Para ello, acudí a las fuentes documentales tradicionales, especialmente a las fuentes hemerográficas, esto es, documentos extraídos de publicaciones periódicas, diarios y revistas que circularon durante la década de los 80.

En primer lugar, llevé a cabo una revisión detallada de la sección de espectáculos del diario *La Tercera* entre los años 1980 y 1990 y algunos números –los que se conservan-

de sus suplementos “Estreno”, “Festiviña”, y “Teveguía”, disponibles en la sección Periódicos y Microformatos de la Biblioteca Nacional; así como los números disponibles de las revistas *Adagio* (un volumen publicado en 1989) en la Hemeroteca de dicha institución y en el Sistema de Bibliotecas de la Universidad Católica y los números disponibles de *La bicicleta* (entre 1980 y 1988) en Internet y en la ya mencionada Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. En estas publicaciones pude identificar noticias, avisos y carteleros cuyos contenidos tuvieran relación con la práctica de la salsa en la ciudad, pero también noticias relativas a la actividad de músicos chilenos vinculados a la música tropical, de músicos extranjeros vinculados a la salsa y por supuesto, noticias, reportajes y avisos vinculados a la actividad del Club de Salsa. Posteriormente, los hallazgos más importantes extraídos de esa primera revisión fueron contrastados y verificados con la revisión de *El Mercurio* (varios números entre los años 1980 y 1990). Finalmente, esto se complementó con la revisión de la documentación de los archivos particulares de Víctor Mandujano y Alejandro Riquelme, esto es, recortes de noticias y reportajes en torno al Club de Salsa y La Banda publicados en los diarios *La Tercera* y sus suplementos “Estreno” y “Buen Domingo”; *El Mercurio* y su suplemento “Wikén”; *Las últimas noticias* y *La época*; y también en las revistas *Hoy*, *Cauce*, *Apsi*, *Fortín Mapocho* y *Paula* (ver Anexo 2, pág. 197).

Finalmente, utilizo aquí también fuentes iconográficas (ver Anexo 1, pág. 192) – fundamentalmente entradas a las fiestas del Club de Salsa-, que se encuentran resguardadas en los archivos personales de Víctor Mandujano y de Arturo Venegas, o

bien disponibles en Internet, las que me permitieron conocer y comprender de manera más completa las prácticas estudiadas.

Ahora bien, a lo largo del texto, cuando me refiera a alguna de las fuentes consultadas, doy primero la abreviatura correspondiente al repositorio desde donde éste se extrajo para dejar clara su procedencia, salvo en el caso de la documentación consultada en la Biblioteca Nacional. Luego, indico la referencia bibliográfica correspondiente señalando el autor o el título, el año y número de página. Las referencias completas a los documentos consultados se encuentran en la bibliografía.

CAPÍTULO II

LA DIFUSIÓN TRANSNACIONAL DE LA SALSA

En el capítulo anterior me referí a las características estilísticas de la salsa y a la trayectoria histórica que le dio origen. Por esta razón, en este capítulo sólo describiré su proceso de difusión transnacional, lo que me permitirá mostrar, más adelante, cómo es que la localización de la salsa en Santiago de Chile está estrechamente conectada con este proceso. Comienzo refiriéndome a las diferentes maneras en las que se produjo esta difusión, considerando el papel que jugaron en ello, tanto la industria musical, como los auditores y músicos. Luego reviso brevemente algunos ejemplos que ilustran el desarrollo de escenas locales salseras en América Latina, el Caribe y en algunos países europeos, para finalizar con algunas consideraciones en torno a la difusión del baile y al surgimiento de estilos locales de éste.

Salsa desde Nueva York al mundo

Hacia mediados de la década de los 60 el músico dominicano Johnny Pacheco y el abogado ítalo-judío Jerry Masucci fundaron el sello Fania, cuya preocupación fundamental fue transformar a la que luego se llamaría salsa, en un producto comercialmente viable (Washburne 2008, 18). Con el paso del tiempo, el sello fue articulando una serie de estrategias de difusión con el objetivo de hacer llegar esta

música a un público cada vez mayor. Así, por ejemplo, Fania se alió con otros sellos discográficos estadounidenses e incorporó a la salsa otras sonoridades como el rock y el soul africano para llegar a un público más diverso.

Sin embargo, las fórmulas más exitosas en este sentido fueron, por una parte, la incorporación del antiguo repertorio cubano de entre las décadas del 20 y del 40, y por otra, las giras del conjunto Fania All Stars, un grupo compuesto por algunos de los cantantes y músicos más importantes del sello. Esto le permitió a Fania reducir los costos y aumentar la cantidad de conciertos en el extranjero (Washburne 2008: 21). Los conciertos eran registrados en audio y video y más tarde se vendían como discos y películas. Así, si en un comienzo la salsa se escuchó exclusivamente en El Barrio, pronto llegó al resto de Estados Unidos, al Caribe y al resto del mundo.

Varios investigadores han demostrado que el proceso de difusión de la salsa no se reduce exclusivamente a las estrategias articuladas por la industria musical (Waxer 2002a y 2002b; Román-Velázquez 2002; Perna 2006; Escalona 2006). Antes de que esta música se difundiera por esa vía, los mismos músicos y los fanáticos que viajaban al Caribe y Latinoamérica la daban a conocer al margen de los medios de comunicación, gracias a las conexiones económicas entre Nueva York y estas regiones.

Lo anterior allanó el terreno para el surgimiento de mercados salseros locales en el Caribe y Latinoamérica. En un comienzo, estos se restringían al uso de los discos que llegaban de Nueva York, pero pronto surgieron sellos discográficos y bandas locales con

lo que el mercado se fue descentralizando. Sin embargo, ¿qué fue lo que permitió que se produjera este fenómeno? Para Rondón (2008), la rápida aceptación de la salsa en Latinoamérica y el Caribe se debió a que las condiciones socioeconómicas de los barrios populares de estas regiones eran similares a las del Barrio de Nueva York. Así, la salsa interpeló a los auditores porque también les hablaba de sus realidades cotidianas. Como explica el autor:

Ambos [el Barrio de Nueva York y los barrios del Caribe y Latinoamérica] compartían la miseria y la marginalidad y en ambos la violencia y el cinismo fueron constantes. Los latinos de Nueva York sentían la necesidad de identificarse con su cultura como una manera de impugnar las presiones externas. Los de los barrios de Caracas sentían la misma necesidad. Con la radio tocando a los Rolling Stones y la televisión mostrando programas estadounidenses, les faltaba una expresión cultural que los representara. Como sus situaciones fueron similares, lo fue también la solución¹⁵ (22).

Al finalizar la década de los 70, el éxito de la salsa decayó debido a la sobreexplotación que Fania había hecho de su producto y, también, a la aparición de nuevos ritmos en el mercado. Esto llevó a la quiebra a la compañía en 1980. Antes de esa fecha, sin embargo, entró en la escena la “salsa con consciencia”¹⁶ de la mano de dos discos de Willie Colón y Rubén Blades, *Metiendo Mano!* (1977) y *Siembra* (1978). El segundo de estos discos –cuyas letras de carácter social no solo apelaban al Barrio, sino a toda Latinoamérica- alcanzó un gran éxito internacional¹⁷, por lo que logró darle un nuevo aliento a la salsa. Tal como indica Waxer, fue gracias a estos mensajes sociales

¹⁵ “Both had their share of misery and marginalization, and in both violence and cynicism were constants. The Latinos from New York felt the need to identify with their culture as a way of contesting the pressures from the outside. Those in the barrios of Caracas felt the same need. With the radio playing the Rolling Stones and the television broadcasting U.S. programs, they lacked a cultural expression that represented them. As their situation were the same, so was the solution”. La traducción es mía.

¹⁶ Ésta se caracterizaba por el contenido social y político de sus letras, ya no sólo enfocadas en el Barrio sino también en las desigualdades sociales en toda Latinoamérica (J. T. Torres 2010)

¹⁷ Hasta el día de hoy es el disco más vendido de Fania Records (Rondón 2008, 27)

que la salsa logró superar sus asociaciones de clase y llegar a los intelectuales de izquierda de clase media y alta de Latinoamérica (Waxer 2002b, 7).

Luego, tras la caída de Fania, la “salsa romántica” reemplazó el estilo duro con conocidas baladas románticas, interpretadas en ritmo de salsa, y fue favorablemente recibida por el público. Así, como señala Waxer, fue gracias a este sonido que la salsa finalmente se difundió en todo el mundo:

Evitando los mensajes políticos de la primera salsa dura, que impidió su llegada a las clases sociales medias -y altas - conservadoras, la salsa romántica cautivó a un mercado más amplio; [es decir que], fue cuando la salsa comercial dejó de promover mensajes acerca de la unidad latina que la salsa realmente se difundió por Latinoamérica¹⁸ (Waxer 2002b, 7–8).

En el plano de la industria musical, el vacío en el mercado de la salsa que dejó Fania fue llenado rápidamente por las escenas locales del Caribe, que se convirtieron en sus principales productores y consumidores durante la década de los 80 (Washburne 2008: 22).

Con sabor propio: la salsa en Puerto Rico, Venezuela y Cali (Colombia).

Es bien sabido que durante el denominado *boom* de la salsa, esta logró posicionarse en varios países del Caribe y Latinoamérica, tales como Puerto Rico, Venezuela, Panamá, México, Colombia, Ecuador y Perú, entre otros. Sin embargo, la bibliografía que se ha producido hasta el momento sólo permite establecer con claridad su trayectoria en aquellos en los que se desarrolló con más fuerza. Estos son Puerto Rico, Venezuela y la ciudad de Cali en Colombia, y a sus trayectorias me referiré a continuación.

¹⁸ “Avoiding the political messages of early salsa dura that had alienated conservative middle –and upper-class audiences, salsa romántica captured a larger market; thus, it was when commercial salsa stopped promoting messages about Latino Unity that salsa actually became more widespread in Latin America”. La traducción es mía.

La salsa tuvo un temprano éxito en Puerto Rico, generándose allí un importante mercado para ella. Sin embargo, no fue sino hasta mediados de los 70 que surgieron bandas locales, como el Gran Combo de Puerto Rico y la Puerto Rico All Stars, que se presentaban y eran escuchadas también en Nueva York y en Venezuela. Así, cuando el éxito de la salsa decayó, Puerto Rico se había situado como una industria salsaera independiente. Durante los 80, los sellos discográficos locales adoptaron también la salsa romántica con lo que Puerto Rico se convirtió en uno de sus principales productores, rivalizando con Nueva York. (Washburne 2008: 24-25).

A su vez, Venezuela siempre se mantuvo conectada con Nueva York y Puerto Rico, por lo que estuvo al tanto de las novedades discográficas que provenían desde allí (Waxer 2002a, 224). Esto permitió que la salsa llegara a ese país al mismo tiempo que se desarrollaba en Nueva York y rápidamente los habitantes de los barrios populares se identificaron con ella. Para Waxer, esto se debió a que en este país la salsa logró articular una experiencia urbana en común para sus habitantes, cosa que no había logrado hacer la música local (2002a, 219) y aunque al comienzo esta música se asociaba a los sectores obreros de Caracas, desde fines de los 60 comenzó a hacerse conocida entre los sectores intelectuales de izquierda (225–226).

Así, desde mediados de los 70 Venezuela vivió un período de euforia salsaera, gatillado por la primera presentación de la Fania All Stars y por el surgimiento de bandas locales, como La Dimensión Latina (Waxer 2002a, 227). Las bandas locales

comenzaron a producir un sonido propio, influenciado por la música local. Así, y gracias a la pujante situación económica que el petróleo dio al país en esos años, Venezuela se posicionó como el principal productor y consumidor de salsa de la escena internacional, duplicando las ventas de Puerto Rico y Nueva York (Peñín 2002, 616; Cf. Waxer 2002a, 229). De este modo Caracas se convirtió en una parada obligada para las estrellas salseras de otras localidades. Sin embargo, la crisis económica de 1983 y la entrada del merengue dominicano en la escena, modificaron el panorama a comienzos de la década de los 80. Las compañías discográficas locales modificaron sus estrategias de promoción para darle a la salsa una cara más moderna que les permitiera captar nuevos consumidores (616), para lo que apelaron a la salsa romántica puertorriqueña. Con todo, el consumo de salsa en el país decreció y dejó de ser la música más consumida (Waxer 2002a, 231). Sin embargo, no llegó a desaparecer de la escena (Peñín 2002, 616).

Como indica Waxer, al igual que los venezolanos, los caleños también consideran que la salsa les pertenece (2002b, 219) al punto de haber proclamado a la ciudad como “la capital mundial de la salsa” (1). En efecto, desde comienzos del siglo XX, esta ciudad colombiana también recibía constantemente la música popularailable del Caribe, principalmente a través de discos que se convirtieron en el centro de la actividad salsera de la ciudad (2002b, 71). De esta forma, la actividad salsera de las décadas de los 60 y los 70 se basó en la escucha de discos y sobre todo en el baile¹⁹, a partir del cual se

¹⁹ Cabe destacar al respecto la creación una serie de concursos de baile, que aunque no son propiedad exclusiva de la ciudad de Cali, fueron tempranamente y durante muchos años el mayor soporte de la escena (Ver el capítulo 4 en Waxer 2002b. La referencia al paso caleño puede encontrarse en Waxer 2002b: 93).

desarrolló una bullente actividad. Sin embargo, durante la década de los 80 la actividad del baile decayó. Una nueva situación económica gracias al auge del tráfico de cocaína permitió, en cambio, la proliferación de locales nocturnos que fomentaron la interpretación musical de salsa en vivo (2002a, 235). Esta se alimentó principalmente de bandas de la ciudad de Bogotá, como el Grupo Niche, Guayacán Orquesta y Fruko y sus Tesos, cuyo sonido era más cercano a la salsa romántica (237).

Como reacción a lo anterior, pronto comenzaron a surgir otro tipo de espacios para la salsa en la ciudad. Sus dueños eran coleccionistas, fanáticos y defensores del estilo duro de los 70 y también de la música cubana y puertorriqueña, pero sobre todo, contrarios al estilo romántico de las bandas locales. Estas “salsotecas” o “tabernas” no contaban con un espacio para bailar, de modo que la escucha de los discos era la principal actividad de estos espacios.

Al otro lado del mar: el surgimiento de escenas salseras en Europa

La difusión transnacional de la salsa se completó durante las décadas de los 80 y los 90 cuando ésta se difundió hacia Europa, África y Japón. Aunque aquí no me interesa referirme a los últimos dos casos, sí debo establecer algunas ideas respecto a la llegada de la salsa a Europa, debido a su conexión con el tema principal de este trabajo. Este es un aspecto difícil de abordar debido a la escasez de estudios respecto a la salsa en dicha región y a que la mayoría se preocupa por las prácticas locales actuales más que por sus antecedentes. Además, Europa es un continente de una gran extensión territorial y una gran diversidad cultural por lo que es difícil establecer un mapa claro respecto a la

llegada de la salsa durante la época estudiada, y muy fácil incurrir en errores. Sin embargo, para entender de qué manera se produjo la llegada de la salsa a Santiago de Chile, es necesario conocer la trayectoria de las escenas salseras de algunas localidades de la región.

Como ya señalé, la difusión de la salsa hacia Europa durante las décadas de los 70 y los 80 también fue apoyada por los medios de comunicación y la industria discográfica. Al respecto se pueden señalar las giras y producciones discográficas de Fania, destinadas al mercado europeo (Washburne 2008, 21). Al igual que en los casos ya citados, la salsa también viajó a Europa en las maletas de los latinoamericanos y caribeños que fijaron allí sus residencias durante esas décadas. Así, varios autores relevan el rol de los inmigrantes latinos en la creación de las distintas escenas locales.

Eddy Enríquez (2007), por ejemplo, en su estudio sobre la escena salsera alemana, explica que los primeros contactos del país con la salsa se produjeron a través de los soldados puertorriqueños del ejército estadounidense que llegaron allí durante la guerra fría (44). Según el autor, esto fomentó el interés por la salsa en la República Federal Alemana, aunque las bandas locales surgieron más tarde, a fines de la década de los 70.

A su vez, Saúl Escalona (2006), en su estudio acerca de la escena salsera parisina, indica que esta se remonta a comienzos de la década de los 70 cuando aumentó la presencia latinoamericana en la ciudad. En esta época la música latina podía encontrarse en las “peñas” organizadas por refugiados chilenos y argentinos, a las que asistían otros

latinoamericanos a comentar la situación política latinoamericana de la época. Al mismo tiempo, colombianos, dominicanos, venezolanos, e inmigrantes de otros países comenzaron a organizar bailes, con los que se creó en París “una red de sociabilidad que [permitió] la subsistencia de muchos de éstos [latinoamericanos]” (Escalona 2006, 3). En estas fiestas, realizadas con discos y ligadas al mundo estudiantil, se escuchó la salsa en París por primera vez. Así, Escalona explica que los latinoamericanos, muchos de ellos exiliados, descubrieron con la salsa un consuelo y un punto de reunión e intercambio (Escalona 2006, 4–5).

Ahora bien, respecto a la difusión de la interpretación musical de la salsa en París, de acuerdo a una nota publicada en *La Tercera* de marzo de 1980, el baile de la salsa había logrado desplazar en esa época a la “onda disco” en algunos locales parisinos (“La salsa barre a onda disco en París...” 1980, 66; Cf. Entrevista a Lorenzo Agar 2012). Esto se debió a la presencia en la ciudad del músico Camilo “Azuquita” Argumedes, quien llegó a cantar en la inauguración del primer club de salsa parisino en 1979 (“Camilo Azuquita” 2013).

Finalmente cabe mencionar aquí el trabajo de Patria Román-Velásquez (Román-Velásquez 2002; 1999a; 1999b) en torno a la escena salsera londinense de la década de los 90. La autora destaca el rol de los inmigrantes latinoamericanos como los creadores de la escena salsera londinense, que, en busca de lugares de reunión, fundaron espacios para escuchar y bailar salsa en la ciudad. La autora explica que su presencia allí se debió a la migración de latinoamericanos durante las décadas de los 70 y los 80, a causa la

inestabilidad política y económica en Latinoamérica (Román-Velázquez 1999a, 33). Además, señala que a contar de los 80, existían en Londres dos tipos de locales comerciales en los que se reunían los latinos: los clubes de una sola noche²⁰ (Román-Velázquez, 1999a, 75) organizados por y para latinoamericanos, y una “peña”, “un tipo de bar bohemio en el que se leía poesía o se cantaban canciones de protesta”²¹ (Román-Velázquez 1999a, 75), que era organizada por refugiados políticos chilenos. Ambos tipos de lugares se convirtieron durante los 80 en espacios para la salsa, aunque la autora destaca en particular el caso de la peña en este sentido, puesto que allí comenzó a escucharse salsa entre los poemas, a raíz de lo cual “la gente empezó a interesarse más en la salsa que en escuchar a los poetas”²² (Román Velázquez 1999a, 78). Así, la peña atrajo a otros latinoamericanos y se convirtió en un lugar muy popular. Más tarde se transformaría en un club latino de salsa.

Algunas consideraciones en torno a la difusión transnacional del baile

Hasta ahora he dejado al margen la trayectoria histórica y el proceso de difusión del baile de la salsa, sin embargo es importante destacar que el desarrollo de la música siempre estuvo vinculado a éste. En este sentido, Pietrobruno (2006) explica que la salsa es un complejo compuesto por música y danza, las que “en circunstancias reales se encuentran inextricablemente entrelazadas [y] sólo al nivel teórico pueden ser separadas” (Pietrobruno 2006, 33). Asimismo, Rondón (2008), señala que “desde el punto de vista

²⁰ La autora usa la expresión “one-off clubs” que traduzco aquí de manera libre.

²¹ “[...] a bohemian type of bar in which poets gather to read poetry or sing protest songs”. La traducción es mía.

²² “[...] people become more interested in salsa than listening to the poets”. La traducción es mía.

caribeño una música que no se puede bailar no tiene mucho sentido”²³ (Rondón 2008, 33; Cf. Quintero Rivera 1999, 38). De este modo, la salsa interpeló a latinoamericanos y caribeños, no sólo porque sus letras y su sonido hacían referencia a sus realidades sociales, sino porque lo hacía desde la invitación al baile. Por esta razón, para entender la localización de la salsa en Santiago de Chile, es importante abordar algunas cuestiones generales en torno a esto.

Como señala Hutchinson, “los primeros salseros y salseras [en Nueva York] bailaban los tres pasos básicos ‘en 1’ con un repertorio limitado de giros simples”²⁴ (Hutchinson 2004, 122) y, agrega que en muchas partes del mundo continúa bailándose de ese modo. Ahora bien, así como la música salsa adquirió rasgos diferentes en su paso desde Nueva York hacia otras localidades, el baile también se desarrolló de nuevas maneras en las distintas localidades a las que llegó. En ese sentido, sin embargo, es importante considerar que:

el baile es diferente de otras prácticas culturales populares, como leer novelas románticas o libros de comic, ver telenovelas o películas de Blockbuster y escuchar música y comprar CDs, puesto que requiere que sus participantes reproduzcan el “artefacto” cultural a través de la participación activa”²⁵ (Pietrobruno 2006, 5–6).

De este modo, la difusión del baile está limitada por la necesidad de la interacción y el contacto físico (Hutchinson 2014b, 7). En ese sentido, Pietrobruno señala que “Habiendo evolucionado fuera de la textualidad [es decir, de la tradición escrita], el baile

²³ “[...] from a Caribbean perspective, any music that is not danceable is not very meaningful”. La traducción es mía.

²⁴ “Early *salseros* and *salseras* danced a basic ‘on two’ three-step with a limited repertoire of simple turns”. La traducción es mía.

²⁵ “Dance differs from other popular cultural practices, such as Reading romance novel or comic books, watching soap operas or blockbuster movies, and listening to music or buying CDs, since it requires that participants reproduce the cultural “artifact” through active engagement”. La traducción es mía.

popular vivido, definido como forma de arte colectivo, puede considerarse como cultural oral [...]”²⁶ (Pietrobruno 2006, 205). A pesar de que el concepto de “oralidad primaria”²⁷ se utiliza para referirse a una condición previa a la invención de la escritura, la autora explica que “muchas culturas y subculturas en nuestra época de alta tecnología perpetúa aspectos de la oralidad primaria”²⁸. Así “las culturas salseras”, es decir, aquellas en que el baile “florece en contextos vividos retiene[n] dimensiones de la oralidad primaria en la manera en que éste [el baile] se aprende, en cómo se graba en la memoria y en la forma en que su práctica es determinada por una conciencia del presente”²⁹. Si bien se puede argüir que toda actividad se realiza en “contextos vividos”, lo que la autora en realidad quiere decir es que

Cuando los individuos crecen moviéndose al ritmo de la salsa, el baile se logra en contextos de aprendizaje informal. Adquirir un baile pasado de generación en generación tiene lugar sin el estudio deliberado necesario para obtener habilidades letradas. El conocimiento se logra a través de la inmersión en la cultura bailable, la interacción vivida, la práctica repetida y presente³⁰ (Pietrobruno 2006, 205).

Asimismo, esta forma de aprendizaje permite que el baile esté en constante modificación, al mismo tiempo que mantiene fijos ciertos patrones. Según la autora, algunas de estas escenas locales que se caracterizan por esta práctica vivida son por

²⁶ “Having evolved outside of textuality, popular lived dance, defined as a form of collective artistry, could be regarded as oral culture”. La traducción es mía.

²⁷ “Primary orality”. La traducción es mía.

²⁸ “[...] many cultures and subcultures within our current age of high technology perpetuate aspects of primary orality. La traducción es mía.

²⁹ “Salsa dance cultures flourishing in lived contexts retain dimensions of primary orality in how the dance is learned, how it is recorded in memory, and how its performance is shaped by consciousness of the present”. La traducción es mía

³⁰ “When individuals grow up moving to the rhythms of salsa, this dance is attained in an informal learning context. Acquiring a dance passed on by prior generations takes place without the deliberate study involved in obtaining literary skills. Knowledge is gained through immersion within this dance culture, lived interaction, repeated practice, and actual performance”. La traducción es mía.

ejemplo Nueva York, Miami, Los Ángeles, Puerto Rico, Colombia, Panamá y Venezuela. (Pietrobruno 2006, 205).

Otros contextos, sin embargo, se diferencian de los anteriores en una tendencia a “textualizar” el baile, esto es, de generar descripciones escritas, de usar la notación, material audiovisual, lo que ha distanciado a las clases de salsa de su versión “real”. Este modo de aprendizaje que Pietrobruno observa, es utilizado en las escuelas de ballroom en Montreal, Canadá, donde “la salsa está siendo reconcebida en términos de pasos fijados, giros y figuras para facilitar su inclusión en el repertorio de los bailes latinoamericanos practicados en competencias y enseñados en academias de baile”³¹ (Pietrobruno 2006, 204). Esto, que se puede observar en las clases de salsa de la escena salsera santiaguina actual y en la manera en que la danza se transmite por internet, produce una estandarización y homogeneización de los movimientos. Sin embargo, como explica esta autora, debido al hecho de que el aprendizaje del baile sólo es posible a través de la práctica activa de quien la aprende, se produce también una resistencia a esa estandarización.

Creo importante tomar la referencia al trabajo de Sheenagh Pietrobruno en extenso, puesto que ilustra la manera en que la salsa se relocaliza, es apropiada y transformada para dar pie a nuevos estilos locales particulares y diferentes. Un ejemplo es el caso de Cali, Colombia (Waxer 2002b y 2002a), que muestra cómo se combinan la experiencia

³¹ “[...] salsa is being reconceived in terms of fixed steps, turns, and figures to facilitate its inclusion in the repertoire of Latin American dances performed in competitions and taught at schools”. La traducción es mía.

vivida del aprendizaje informal y una cierta “textualización” en el aprendizaje. En efecto, en esa ciudad los marinos que llegaban desde el puerto de Buenaventura –que tenía fluido contacto con Nueva York y Puerto Rico- hasta la Zona de Tolerancia en Cali llevaron consigo los movimientos de la salsa, pero además, esto se produjo a través del cine. Desde allí los bailarines copiaban movimientos de películas mexicanas con música y bailes cubanos y estadounidenses (Waxer 2002b, 81). En Cali, que es una de estas “culturas salseras”, los estilos aprendidos a través del cine fueron adoptados por los bailarines locales e incorporados a la práctica local, lo que dio origen a una forma propia de bailar. En efecto Hutchinson (2014b) explica que en este caso, como en otros lugares “la salsa frecuentemente se experimentó no como una ruptura sino como una continuación de prácticas de baile anteriores” (Hutchinson 2014b, 5).

Estos modos de transmisión del baile han sido cruciales en la dispersión transnacional de los estilos desarrollados desde la década de los 70, como el mismo paso caleño, el estilo Nueva York, el puertorriqueño y Los Ángeles que se caracterizan por su complejidad (Pietrobruno 2006, 64). Dado que estos actualmente se practican en el marco de academias de baile y se han transmitido a través de internet, estos poseen una tendencia a la homogeneización. Además de estos, se desarrollaron también otros estilos de carácter más sencillo, hoy denominados “clásicos”, que se practican en otras ciudades de Colombia y, también en Venezuela. Estos se basan en el uso del paso básico de manera más relajada, lenta, con pocas reglas, pocos giros y desplazamientos aunque con

mucho contacto corporal³² (Beltrán Ramírez 2008: 63 y 64). Estos son menos enseñados en las academias, y más practicados en las “culturas salseras”.

Con todo, lo importante aquí es recalcar que en aquellos contextos en que los bailarines han crecido al ritmo de la salsa, como en Venezuela, Colombia, Nueva York, Puerto Rico, por nombrar algunos, ello se ha debido a la importancia que el baile tiene en esas culturas. Es por esto que en los países de Latinoamérica y el Caribe en los que se estableció la salsa, además del desarrollo de creación, interpretación y de grabación de repertorio local, sus escenas se caracterizaron por una rica práctica de escucha musical y baile.

En cuanto a la llegada del baile de la salsa a Europa, la bibliografía también es bastante inespecífica. Sin embargo, en general los autores transmiten la idea de que su práctica al comienzo estuvo enfocada en la escucha de la música más que en el baile (Beltrán Ramírez 2008: 54), el cual se habría practicado más tardíamente en la década de

³² A pesar de sus diferencias, todos los estilos de bailar la salsa tienen en común varios elementos: (1) El uso de un movimiento corporal en distintos centros del cuerpo de manera simultánea, como respuesta a la polirritmia musical (Dixon en Renta 2004, 145); (2) El formato de baile de pareja tomada (Pietrobruno 2006, 37), basada en patrones de género hétero-normativos, en que el hombre asume el rol de guía y la mujer el de guiada (Renta 2004, 151); (3) La ejecución del baile como un proceso creativo, no prefijado, como indica Pelinski respecto al tango (2000, 259); (5) La coordinación que en entre los movimientos de la pareja y la música; (6) El uso del mismo paso básico (que adquiere pocas variantes en cada estilo) que consiste en tres pasos (pie izquierdo, pie derecho, pie izquierdo), una pausa, y otros tres pasos (pie derecho, izquierdo, derecho) y una pausa. Cada paso y pausa equivale a una pulsación de un compás de 4/4, como se muestra en la ilustración. Los distintos estilos difieren en la dirección y tiempo del compás en que se ejecuta este paso.

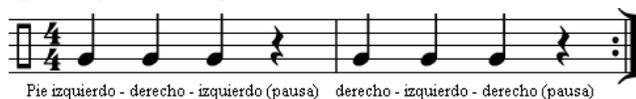


Ilustración: transcripción del paso básico de la salsa

los 80. De todos modos, cabe destacar que, como indican los autores citados más arriba respecto a este tema, la dispersión de la salsa a Europa se debió principalmente a que los latinos inmigrantes la llevaron consigo a los países en los que se establecieron. En ese sentido, Pietrobruno señala que

[...] la difusión de la salsa a través de mecanismos informales puede ocurrir en cualquier locación geográfica considerada como hogar para los inmigrantes de ascendencia latina, cuya herencia incluye la salsa. En ciudades y naciones no asociados típicamente a la cultura latina, las estructuras del aprendizaje informal se mantienen a través de la práctica del baile. La salsa puede diseminarse dentro del espacio privado de la casa o la arena pública de los eventos comunitarios y los espacios de baile (Pietrobruno 2006, 206).

Como he intentado mostrar aquí, durante el período del *boom* de la salsa en los 70, ésta se difundió a diversas áreas del Caribe, Latinoamérica y Europa. Los casos de Puerto Rico, Venezuela y de la ciudad de Cali, Colombia, son los más reconocidos, primero porque estas localidades se convirtieron en importantes mercados para la salsa neoyorquina, pero también porque aportaron versiones locales de la música que, a su vez, se convirtieron en productos de circulación transnacional. Aunque la salsa llegó también a otros países de Latinoamérica como Panamá, México, Ecuador, Perú y otros, no existe información que permita establecer de manera clara sus propias trayectorias.

En cuanto al caso europeo, aunque el panorama es fragmentario, es posible observar que allí también se relocalizó tanto el repertorio como el baile y la interpretación musical de la salsa, aunque esta última en menor medida. Por otra parte, es interesante observar que la bibliografía destaca el rol de los inmigrantes como agentes de transmisión musical del repertorio, tan, o más, importantes que la industria musical. En este sentido, al menos en los casos parisino y londinense, esas ciudades se convirtieron

en catalizadoras de un intercambio musical a través del cual, personas no familiarizadas con el repertorio salsero pudieron conocerlo. Es interesante subrayar también que varios de los autores reseñados aquí, dan cuenta de la importancia de la situación política y económica latinoamericana, que fue la que gatilló la llegada de los latinoamericanos a Francia, Inglaterra y Austria. Así, se destaca también la presencia de refugiados chilenos en el mapa musical, latino y salsero de algunas de las escenas mencionadas.

Al mismo tiempo, queda clara la centralidad del baile como uno de los componentes esenciales de la salsa, que al igual que la música, se ha convertido en una práctica transnacional y transcultural. En efecto, aunque la salsa posee tanto a nivel musical como dancístico unos patrones básicos que la definen, ésta no es un producto meramente importado, sino que es “un conjunto de prácticas formales en constante reelaboración a través de su tránsito por diferentes localidades [...]” (Beltrán Ramírez 2008, 65).

CAPÍTULO III

DICTADURA MILITAR EN SANTIAGO DE CHILE: EL EXILIO Y LA POLÍTICA CULTURAL

El inicio de la década de los 80 en Chile, especialmente en Santiago, estuvo marcado por una crisis económica producto de una recesión mundial que sólo amainó en 1984 (Correa et al. 2001, 328) y que llevó el desempleo a niveles alarmantes (Fernandois 2005, 465). Esto hizo explotar el malestar de la población, que se canalizó a través de una serie de protestas nacionales. De esta forma, la década estuvo marcada por la violencia, el estado de sitio, el recrudecimiento de la represión y nuevas y más brutales violaciones a los derechos humanos.

Al mismo tiempo, sin embargo, se produjo una cierta apertura política por parte del régimen, según Fernandois (2005), más por una imposición de los hechos y de las presiones internacionales que por una estrategia propia (Fernandois 2005, 474-481). Durante este período comenzaron a organizarse los partidos políticos, se autorizó el retorno de muchos exiliados e incluso se produjo un diálogo entre el oficialismo y la oposición (Fernandois 2005, 482). Asimismo, el fracaso del atentado a Pinochet, a finales de la década, llevó a la oposición a la conclusión de que el derrocamiento de la dictadura sólo sería posible aceptando las condiciones impuestas por ésta (Correa et al.

2001: 334), por lo que se concentró en ganar el plebiscito que se realizaría en octubre de 1988.

Este es, a grandes rasgos, el marco en que se produjo la llegada de la salsa a la ciudad de Santiago. Sin embargo, para comprender mejor el proceso, es importante profundizar en algunos aspectos puntuales referidos a las transformaciones que el país sufrió durante la dictadura. En primer lugar, reviso el exilio y el retorno como uno de los medios de represión utilizados por el régimen y en segundo lugar, me refiero a las políticas culturales articuladas por éste y su efecto en la creación y difusión artística durante el periodo.

El exilio y el retorno en la dictadura militar

El 11 de septiembre de 1973 marcó “un *antes* y un *después*” en la historia de Chile, como ningún otro, según indican Sofía Correa et al. (2001). A partir de ese momento, el país se vio inmerso en una dictadura cívico-militar cuyo fin era “borrar cualquier indicio o reminiscencia asociado al período de Salvador Allende” (Errázuriz 2009, 139). Para Monsálvez Araneda (2012), esto se enmarcó en el estado de “guerra interna” y desde este punto de vista “las ideas y acciones propagadas por el marxismo internacional y sus ‘adláteres’ locales, ponían en riesgo los valores nacionales, la ‘unidad nacional’ y uniformidad de la sociedad” (Monsálvez Araneda 2012, 1). De esta forma, las fuerzas armadas se adjudicaron la misión de extirpar el comunismo, para lo cual se valieron de distintos dispositivos de control (Monsálvez Araneda 2012, 3). Uno de estos fue el

exilio³³, que fue utilizado no sólo en Chile, sino en todas las dictaduras militares de América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

Esta fórmula había sido utilizada antes en Chile como castigo a delitos que implicaban la “traición” a la patria, sin embargo fue la dictadura militar de Pinochet la que produjo el mayor número de exiliados en la historia del país (“El Exilio - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile” 2015). Así, se calcula en cerca de 200.000 las personas que estuvieron en esta condición durante el período³⁴ (Esponda Fernández 2003, 29).

El exilio chileno tuvo una importante dispersión geográfica. Al comienzo de la dictadura los destinos principales eran Perú y Argentina, pero más tarde se agregaron Venezuela, México, Cuba y Costa Rica, que fueron los países latinoamericanos que más refugiados recibieron. Otros países de la región fueron Nicaragua, Panamá, Ecuador, Estados Unidos y Canadá. En Europa, los destinos fueron la ex Unión Soviética, Suecia, Noruega, Rumania, Francia, Holanda, Bélgica, Alemania Federal, Italia y España; en África, Mozambique y Angola y en Oceanía, Australia (Espinoza et al. 2005: 10, cf. Rebolledo 2006a, 50–55).

El destino de exilio rara vez era escogido. Según Rebolledo (2006a), la mayoría de los exiliados tenía nula información acerca del país al que se dirigía y no conocía el

³³ Información acerca del marco jurídico del exilio en Ríos Álvarez (1986).

³⁴ Sin embargo, no se han precisado las cifras exactas (Rebolledo 2006a; Monsálvez Araneda 2012; Norambuena Carrasco 2000)

idioma, excepto aquellos que llegaron a países latinoamericanos (50). Los pocos que tuvieron la oportunidad de escoger, lo hicieron motivados por razones políticas y profesionales (Espinoza et al. 2005, 11). En el caso de algunos países como Canadá, Estados Unidos, Venezuela, México, Panamá, Costa Rica, Alemania, Francia y otros, el exilio fue selectivo: estos países escogían cierto tipo de profesiones que pudieran aportar a su desarrollo técnico e intelectual, o bien, otorgaban becas de estudio a profesionales y técnicos (Rebolledo 2006a, 32–36).

Para todos aquellos que se vieron obligados a salir del país debido a las condiciones políticas, el exilio fue una experiencia cruda. A los problemas de desconocimiento del idioma, costumbres y clima del país de llegada se sumaban los problemas legales que debían enfrentar para conseguir la documentación que les permitiera permanecer allí. Quienes solicitaban el status de refugiados políticos³⁵ recibían apoyo y facilidades para la inserción en el país de asilo y la posibilidad de solicitar la “reunificación familiar”. Distinto fue el caso en los países latinoamericanos administrados por regímenes autoritarios, que miraban con sospecha a los refugiados chilenos de izquierda (Rebolledo 2006a, 59–60).

En general, los exiliados vivieron dificultades de orden psicológicas. Como indica Bell (1993), el exilio significó “una ruptura violenta con nuestro medio social, familiar y cultural; una ruptura con nuestras raíces y nuestra propia historia” marcada por la lucha

³⁵Éste era otorgado por el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (Rebolledo 2006a, 28).

por la integración y con “el ‘fantasma’ real de sentirse siempre **extranjero** [sic]” (Bell 1993, 11). A esto se sumaba “La tristeza de la derrota unida al desarraigo, a los sentimientos de culpa por haberse ido, los recuerdos de la prisión, tortura, asesinatos y desapariciones [...]. Además era constante la preocupación por los familiares, parientes y amigos dejados en Chile, muchos en la cárcel y sin sustento económico”. Esto más otras dificultades, como la separación de las familias o el truncamiento de las carreras profesionales y universitarias, hicieron que la situación llegara a ser dramática, aumentando entre los exiliados las tasas de depresión, alcoholismo y suicidio (Espinoza et al. 2005, 14).

Como señala Norambuena Carrasco “Desde el punto de vista sicosocial, el exilio implica una ruptura abrupta del individuo con su entorno a la vez que un desarraigo de su medio social y cultural” (Norambuena Carrasco 2000, 173), de este modo, el exilio se vivió como “una condena que obliga a vivir en una cultura ajena, lejos de los afectos y de la posibilidad de tener injerencia en los destinos del país de origen” y también como un drama: “el drama del desarraigo, el desgarró de la partida en medio del dolor y el amor” que se vivían con la maleta hecha siempre esperando el momento del regreso (Rebolledo 2006a, 175).

Muchos exiliados evitaron insertarse en la sociedad de acogida, ante la certeza de que se trataba de una situación temporal. Sin embargo, a medida que la posibilidad del regreso se hacía más lejana:

[...] el ánimo de estos hombres y mujeres fue lentamente deteriorándose, provocando, en muchos de ellos, problemas psicológicos graves, rupturas familiares, en fin, todas las secuelas de la desadaptación. Los más visionarios y fuertes asumieron que el proceso sería de mayor alcance e iniciaron acciones tendientes a desarrollar conscientemente un plan de inserción en la sociedad de acogida (Norambuena Carrasco 2000, 173).

Una forma de adaptarse a la nueva situación fue a través de la acción política. Para muchos, pasó a ser la parte más importante de sus vidas y les permitió dar un sentido a su existencia. Esta consistió principalmente en reorganizar los partidos y movimientos políticos en el exilio, que se enfocaron a abogar por el respeto de los derechos humanos en Chile, a gestionar la salida de los presos políticos y a reunir fondos para apoyar estas labores (Rebolledo 2006a, 72).

Las peñas fueron una manera para ejercer esas labores. En ellas se combinaba la actividad política con la actividad cultural. Además, es importante señalar que en muchas de estas reuniones “se incorporó el baile como un modo de atraer a más gente, superando con la diversión la carencia de suficientes grupos musicales capaces de animarlas, lo cual implicó incluir música latinoamericana en general y no sólo chilena” (Rebolledo 2006a, 106) para atraer a otros latinoamericanos. Otra actividad fundamental en el exilio fue la de la creación artística, tanto literaria, visual, musical, teatral y cinematográfica. En general, esta se abocó a denunciar las atrocidades de la dictadura pero sobre todo, a batallar contra el “apagón cultural” en Chile (Rebolledo 2006a, 107).

Si bien muchos exiliados se volcaron completamente a la acción política, varios otros intentaron insertarse en la sociedad, estableciendo mayor contacto con la cultura y las personas de sus países de acogida. De acuerdo a Rebolledo (2006a), en este sentido la

experiencia del exilio tuvo algunos elementos que los mismos exiliados destacan como positivos, como por ejemplo, las oportunidades de desarrollo profesional a las que accedieron en los países de acogida y la “posibilidad de apertura al mundo, de vivir el pluralismo cultural” (Reboledo 2006a, 184). En efecto, los exiliados convivieron con manifestaciones culturales a veces diametralmente distintas a las suyas, de las cuales, sin embargo, se apropiaron ya fuera por decisión propia o por necesidad. Para el caso de quienes se exiliaron en países europeos en los que la cultura les era más ajena, los exiliados establecieron un fuerte contacto con otros exiliados latinoamericanos a los que se sentían culturalmente más cercanos (Rebolledo 2006a, 66 y 68).

Desde fines de la década de los 70 se produjo la operación inversa al exilio: el retorno, que aumentó cuando en 1984 se publicaron las primeras listas con las personas autorizadas a regresar al país (Rebolledo 2006a, 114). Sin embargo, y a pesar de que era algo esperado por los exiliados, no fue una situación fácil. En primer lugar, el tiempo y experiencias vividas en el exilio dificultaban la decisión, ya que la mayoría de las personas había construido una vida en sus países de acogida, o bien los hijos no querían regresar. En algunos casos esto implicó separaciones familiares, tanto entre parejas como entre padres e hijos (Rebolledo 2006, 124-125).

En muchos sentidos, el retorno fue un segundo exilio, tanto en los aspectos domésticos como conseguir trabajo, casa y colegio para los hijos, como en los problemas económicos que enfrentaron, y los psicológicos derivados de ellos: las tensiones

familiares, la inseguridad y el miedo de volver (Rebolledo 2006a, 128-130). Como explica Norambuena Carrasco:

Muchos de los que regresaban no tenían resueltas de antemano muchas cuestiones básicas como lo son el empleo, la vivienda, al escuela para los hijos, en fin, problemas que tarde o temprano tendrán muchísimo más peso que lo previsto en la organización del regreso (2000, 182)

Uno de los aspectos más dramáticos del regreso fue la dificultad para adaptarse a un país que había cambiado enormemente durante el periodo en que vivieron en el extranjero, tanto en su aspecto físico, en su organización política y administrativa, como en el aspecto cultural, por lo que les parecía extraña. Sobre todo, les resultó sorprendente la pobreza, la presencia militar en las calles y el silencio y la soledad de la ciudad cuando comenzaba el toque de queda que aumentó el pánico que sintieron al regresar (Rebolledo 2006a, 132).

Además de la gente, la cultura se había modificado enormemente: el arribismo, la intolerancia, el individualismo, el consumismo y la frivolidad de la clase media chilena resultaban chocantes frente a la solidaridad que habían experimentado en el exilio (Rebolledo 2006: 149). Resultaba impactante también que los santiaguinos parecían estar “sin ilusiones, sin esperanza” (Espinoza et al. 2005: 16). Todo eso les producía tristeza y decepción.

Por otra parte, las dificultades para establecer relaciones de amistad se complicaban por el temor existente a relacionarse con exiliados, por lo que los retornados tendieron a

reunirse con otros retornados (Espinoza et al. 2005, 16 y 17; Cf. Rebolledo 2006a, 143, 149). Así, para muchos retornados el regreso fue un segundo exilio, lleno de nostalgia por la vida dejada atrás (Norambuena Carrasco 2000, 182).

Las políticas culturales de la dictadura militar

Además de la represión ejercida bajo la justificación de la guerra interna, la dictadura apuntó a “fundar y reconfigurar una nueva institucionalidad cultural” (Bravo Chiappe y González Farfán 2009, 47). De esta forma, como afirma Errázuriz, el país sufrió

una abrupta metamorfosis de la sensibilidad cotidiana: cambiamos del rojo marxista al verde castrense, de las consignas políticas a los gritos y órdenes militares [y al silencio del toque de queda], de la canción comprometida a las tonadas folclóricas y las bandas de guerra (Errázuriz 2009, 151–153).

De acuerdo a Bravo Chiappe y González Farfán (2009) esto se basó en tres líneas discursivas:

- a) La concepción fundacional-nacionalista, influida por la Doctrina de Seguridad Nacional y representada por militares y grupos civiles nacionalistas.
- b) Las concepciones de “alta cultura”, es decir, ligadas a una consideración elitista, conservadora e ilustrada del arte y la cultura.
- c) La concepción asociada a una línea decididamente recreativa, masiva y comercial de la producción cultural (el arte como “bien transable”) (Bravo Chiappe y González Farfán 2009, 47).

En relación a la primera línea, el régimen rechazaba la “instrumentalización” de la cultura que se había hecho principalmente durante el gobierno de la Unidad Popular, que la había convertido en una herramienta política. Por el contrario, la doctrina cultural del régimen apuntaba a “extirpar de raíz” estos “focos infecciosos” y a fortalecer la cultura de acuerdo a una mirada nacionalista y “costumbrista” (48 y 50). En este sentido se puede entender, por ejemplo, la “campaña de restauración” del patrimonio cultural chileno emprendida por el régimen dentro de la que se encontraba la conservación de casas del campo, la preservación e instalación de monumentos y la remodelación y

embellecimiento de ciudades (Errázuriz 2009). En el plano musical, el régimen fomentó la “auténtica” música folclórica chilena, es decir, música sin contenido político “que le canta a las cosas simples, al paisaje, al romanticismo y que toma el ritmo de tonadas y cuecas” (Errázuriz 2009, 149; Cf. Donoso Fritz 2006, 235).

El discurso ligado a la “alta cultura”, por el contrario, buscaba restaurar la visión elitista de la cultura, propia de la primera mitad del siglo XX, en la que el arte pertenecía a las elites. De este modo se rechazaron las tendencias de vanguardia (Donoso Fritz 2006, 234), y se fomentaron expresiones como la ópera, pintura y escultura del siglo XIX europeo. Bajo este concepto, el arte popular quedaba desplazado por no ser “ilustrado”.

Una tercera línea discursiva, fue la de la industria cultural que se amparaba en las políticas de mercado que comenzaba a introducir el régimen en el país. Desde este punto de vista se entendía que el arte era un bien comercializable, por lo que se introdujeron técnicas de marketing con el objetivo de vender el arte culto, pero al mismo tiempo, surgió “una cultura popular masiva compuesta por bienes de fácil reproducción y orientados a su venta en el mercado” (Donoso Fritz 2006, 235).

Los medios de comunicación cumplieron un rol fundamental en este sentido. La televisión, especialmente, se convirtió durante la dictadura en una empresa comercial que privilegió la programación de entretenimiento, con lo que se convirtió en la principal fuente de información y entretenimiento en el Chile de la época. Adicionalmente,

la televisión y sobre todo el canal estatal, Televisión Nacional de Chile, fue fuertemente controlada por el régimen. Así, de acuerdo a Escobar ésta “sirvió durante los años de dictadura como portavoz y caja de resonancia de las verdades oficiales”. Los demás canales estaban sujetos al control editorial a través de la censura y de la figura de los rectores delegados, ya que se trataba de canales pertenecientes a universidades (Durán 2012, 14–15). Los medios de prensa escrita estuvieron igualmente sujetos a la censura, por no hablar del cierre de aquellos representativos del pensamiento de izquierda como *El siglo* y *Clarín*, entre otros. Los medios afines al régimen como *El Mercurio* continuaron en funcionamiento cumpliendo un rol similar al de Televisión Nacional (Correa et al. 2001, 308).

¿Apagón cultural?: El desarrollo artístico y cultural en dictadura

El régimen ejerció un fuerte control sobre los espacios de creación y difusión artística y cultural durante la dictadura. Se intervinieron los medios de comunicación y se impuso un extenso toque de queda que eliminó la bohemia nocturna³⁶ e implicó una serie de dificultades laborales y económicas para muchos artistas (“Entrevista a Tommy Rey: La Voz de La Sonora | Tiesos Pero Cumbiancheros” 2014). Asimismo, la bibliografía menciona la existencia de listas negras con nombres de artistas e intelectuales de izquierda, a raíz de lo cual se produjo el despido masivo de funcionarios

³⁶ El toque de queda fue utilizado como medida disciplinaria desde 1973 y fue aplicado luego del golpe militar entre las 18:00 y las 06:00 horas para “asegurar la normalidad en todo el país” (“Declaran toque de queda en todo el territorio nacional”. [2013]). Con el paso del tiempo el toque de queda fue reducido, alargado, levantado y vuelto a aplicar en distintos períodos de la década de los 80. En este sentido, la bibliografía indica los momentos en que éste se aplicó, pero no, los períodos en que no rigió. De acuerdo al diario *La Tercera*, se suspendió en agosto de 1983 (“*Nadie Sabe qué hacer sin toque en la noche*” 1983, 1; “Noctámbulos están desorientados ahora sin toque de queda” 1983, 7) y al parecer, se volvió a aplicar en fecha desconocida, para ser eliminado definitivamente en enero de 1987 (Délano 1987).

y académicos de universidades (Jordán 2009, 21). Para muchos artistas, esto implicó la imposibilidad de difundir su trabajo a través de los medios de comunicación (Jordán 2007, 22–24). A esto hay que agregar el encarcelamiento, desaparición y exilio de muchos artistas e intelectuales activos durante el gobierno de la Unidad Popular (Donoso Fritz 2006, 250).

De esta forma, a raíz de las políticas culturales implementadas por el régimen se dio énfasis a un tipo particular de producción artística que se caracterizó por la ausencia de contenido político y por vincularse a la cultura de masas. De este modo, hubo durante la dictadura más espacio para el folclor de los Huasos Quincheros, la onda disco, el rock angloparlante extranjero y producido en Chile y la cumbia, entre otros³⁷. Así, cuando el toque de queda se redujo en extensión y se reactivó –dentro de lo posible– la vida cotidiana, los músicos, artistas e intelectuales no vetados por el régimen comenzaron a abrirse espacios, buscando nuevas maneras de ejercer su actividad artística que fueran compatibles con los requerimientos de la censura y el toque de queda. Interesante en este sentido fue el caso de los músicos de la cumbia que, aunque vivieron tiempos difíciles debido a la disminución de espacios para su práctica musical, gracias a la aparente apoliticidad de su música mantuvieron una actividad constante y cierta presencia en los medios de comunicación (“¿Roja, Militar, Apolítica? Notas Sobre Cumbia Y Politicidad | Tiesos Pero Cumbiancheros” 2014).

³⁷ También, aunque desligadas de la cultura de masas y dirigidas al consumo de las elites, la música sinfónica clásico romántica y la ópera europea del siglo XIX también tuvieron un espacio en el proyecto cultural de la dictadura (Errázuriz 2009: 149; García 2013: 241-242; Barros 2008: 14 y 15).

Pero ¿qué sucedió con la producción artística de la oposición? A pesar de que una parte de la literatura académica se ha referido a un “apagón cultural” durante esta época, de acuerdo a Donoso Fritz, “tempranamente los músicos y compositores ligados a la cultura popular y la oposición a la dictadura [y en general los artistas e intelectuales cercanos a ella], comenzaron a trabajar y a reorganizar los espacios de difusión de su trabajo” (Donoso Fritz 2006, 250). Si bien este circuito de creación artística se articuló inicialmente de manera clandestina y por lo tanto, al margen de los medios de comunicación, más tarde, gracias a la apertura política de los 80, parte de ella se difundió de manera más abierta.

De este modo se desarrolló fuertemente la creación artística en el campo de las artes visuales, la literatura, la música y el teatro, por mencionar algunos ejemplos. Es interesante hacer notar que aunque estos círculos de producción artística se articulaban desde una oposición al régimen, en algunos casos, esta era una oposición a las políticas culturales del régimen más que al régimen mismo. Así, en el campo de las artes visuales, la literatura y la música académica, surgieron cenáculos de creación y difusión de tendencias de vanguardia, que habían sido excluidas del proyecto cultural de la dictadura, cuya inconformidad se manifestó a través de fórmulas metafóricas y no figurativas.

Así por ejemplo, desde fines de los 70 se produjo la llamada “escena de avanzada” que generó una conjunción entre artes visuales y literatura. Ésta se caracterizó por diluir las fronteras entre disciplinas y géneros —e incluso entre lo artístico y lo no artístico— y la

utilización del cuerpo vivo y la ciudad como soportes para sus “acciones de arte” abiertas e inconclusas en las que el espectador debía intervenir para completar su significado. Así la “escena de avanzada” expresó su rebeldía contra las restricciones y prohibiciones del sistema:

El gesto de la [escena de] “avanzada” de desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa), denunciaba figuradamente los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodia las fronteras del Orden. Al transgredir los límites convencionalmente fijados por la(s) disciplina(s), el arte metaforizaba el deseo de querer abolir las reglas aprisionadoras de la experiencia que clausuraban todos los horizontes de vida (Richard 2007, 17)

Asimismo, la música académica contemporánea recibió un gran impulso durante la década de los 80 gracias a la labor de la Agrupación Musical Anacrusa, compuesta por estudiantes y profesores de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ahora bien, este grupo no pretendió ser una instancia directamente opositora a la dictadura. Más bien su objetivo fue generar espacios para la creación y difusión de la música de vanguardia que no tenía cabida entre las manifestaciones artísticas promovidas por el régimen y que por lo tanto era poco conocida en el país, tal como explica Eduardo Cáceres (1990):

[...] el Estado, en nuestro país se ha preocupado últimamente del “arte”, pero de aquel que da imagen y es “bello”, es decir, un arte que no provoque a nadie y sea muy decorativo. Es casi imposible en ese sentido recibir apoyos para un arte conflictivo, que produzca inestabilidad y quebranto, a las instituciones oficiales, produciendo inestabilidad interna, es decir, que sea peligroso (89).

Así, la agrupación estableció contacto con compositores extranjeros y chilenos en el exilio, como una manera de paliar el evidente aislamiento en el que se encontraba la producción artística en el país, producto del estado de vigilancia al que estaba sometido. Esta iniciativa se concretó en tres Encuentros de Música Contemporánea realizados entre

1985 y 1989, con el apoyo del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut y la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Durante estos encuentros se estrenaron obras chilenas y latinoamericanas –que además fueron registradas en audio–, y se realizaron conferencias, charlas, foros de debate y talleres con importante asistencia de público (Cáceres 1990, 90).

El teatro también se desarrolló de manera importante durante la dictadura. Como indica María de la Luz Hurtado (1990), hubo durante ésta época teatro de dos tipos: uno “intrascendente y recreativo” y otro “que reflejaba y reflexionaba las inquietudes del momento” (Hurtado 1990, 149) que funcionó en un comienzo fuera del contexto universitario que generalmente lo albergaba. Así, después de 1973 se crearon varias compañías formadas por actores y directores que habían pertenecido a dicha tradición (Correa et al. 2001, 315), muchas de las cuales fueron apoyadas por institutos culturales binacionales. Ahora bien, éste fue un teatro más bien metafórico (Hurtado 1990, 152), aunque siempre estuvo presente en él la inquietud por mostrar las problemáticas de la cotidianidad, de acuerdo al contexto socio-político de la época (Hurtado 1990, 154). Así, se manifiesta en el teatro en dictadura la preocupación por el nuevo valor del consumismo, la marginalidad, la represión y el exilio a la vez que “Se pregunta por la identidad de este país, que parece transar sus valores humanistas por la tranquilidad económica” (Hurtado 1990, 156). De este modo, durante la dictadura, el teatro independiente se convirtió en “una instancia de concientización, [y un] acicate a la reflexión capaz de operar cambios en las ideas y en las emociones, e incluso en las

conductas”, haciéndose parte fundamental en la oposición cultural al régimen (Correa et al. 2001, 315).

En el ámbito de los espacios de difusión cultural, una de las escenas que se reactivó rápidamente después del golpe militar fueron las peñas, que se convirtieron en el lugar natural de la oposición. Según explica Donoso Fritz, además estos espacios permitieron la rearticulación de los músicos de izquierda, y por lo tanto, fueron un espacio de intercambio entre dos generaciones de músicos: los que formaron parte de la Nueva Canción Chilena, y los que más tarde formarían el movimiento del Canto Nuevo (Donoso Fritz 2006, 255–256).

Pero también a estos espacios se iba a tomar un vaso de vino, y a comer una empanada. Así, las peñas, como indican Bravo Chiappe y González Farfán (2009) “constituyeron la primera instancia organizada [aunque no la única] de carácter público que reunió a la disidencia en torno al arte” (58-59) que sirvieron para “reagrupar, para levantar el ánimo, para sacudirse el miedo” pero y “también [para] conseguir un sustento económico” (Donoso Fritz 2006, 251) sobre todo para aquellos músicos que no tenían un espacio en el que desempeñarse laboralmente. Si bien las peñas formaron parte de un circuito que podría calificarse de clandestino durante los primeros años, pronto su labor fue difundida a través de medios de comunicación opositores que permitieron darles un mayor alcance³⁸.

³⁸ Por ejemplo, el sello Alerce, la revista *La Bicicleta* y del programa radial *Nuestro Canto*

A pesar del riesgo de allanamiento, cierre y detención al que se exponían tanto los organizadores como los asistentes a las peñas, éstas se mantuvieron hasta el año 1983. Luego de eso, sólo se mantuvieron algunas como Kamarundi, La Casa del Cantor y La Casona de San Isidro que permanecieron durante la década de los 80 (Bravo Chiappe y González Farfán 2009: 187).

Sin embargo, con el declive de las peñas surgieron otro tipo de espacios: los cafés. Estos también se orientaron a la difusión del arte en general y a distintos estilos musicales. Así su público fue también más amplio y variado. En este sentido, como señalan Bravo Chiappe y González Farfán, los cafés poseían una clara concepción empresarial acorde con la economía de mercado que se estaba aplicando en el país (Bravo Chiappe y González Farfán, 193-194)³⁹.

La música popular durante la dictadura

Las peñas y luego los cafés fueron los espacios más importantes en los que se desarrolló el Canto Nuevo, una de las manifestaciones musicales más importantes surgidas durante la dictadura, que en palabras de Javiera Barros, respondió a la búsqueda de “un medio de expresión ante la situación política y social del país que fuera compatible con las restricciones culturales impuestas por el gobierno militar” (Barros 2008: 37).

³⁹ Entre estos se pueden destacar El jardín, el Café Bocaccio, El Cafecito del Mapocho, El Rincón de Azócar, el Kafee Ulm y el Café del Cerro, que estuvo activo hasta comienzos de la década de los 90 (Barros 2008: 17 y 31).

En el aspecto propiamente musical, sin embargo, no existe consenso respecto a lo que define a este movimiento como unidad estilística y existe cierta tendencia a considerar como parte de él a toda la producción musical perteneciente al circuito de las peñas y los cafés (ver Barros 2008: 35 y 36). Con todo, algunos de sus elementos más característicos fueron su vocación de continuidad con la Nueva Canción Chilena (Barros 2008: 34) y su referencia a la Nueva Trova Cubana, pero sobre todo se caracterizó por la poética utilizada para comunicar sus mensajes (García 2013: 265).

En este sentido, y a diferencia de la Nueva Canción Chilena, el Canto Nuevo recurrió principalmente a la metáfora para decir las verdades que no podía decir y, como indica Marisol García (2013), a una forma llena de melancolía, que evitaba los temas alegres, el cuerpo, el baile y la fiesta (294). Esto le valió al movimiento el apelativo de “Llanto Nuevo” (309). Así, como explica la autora, el Canto Nuevo estuvo marcado por “un enrevesamiento que ya no era la apelación abierta, transparente y gráfica de antaño [...] sino una reflexión doliente, metafórica y enroscada en su propio temor” (García 2013, 269). Por esta razón se difundió principalmente entre los jóvenes universitarios que asistían a las peñas y no entre las clases populares, puesto que “su espíritu introspectivo no ‘arengaba’ a los pobladores” sino que más bien los aburría (Bravo Chiappe y González Farfán 2009, 150). Aun así, más avanzada la década de los 80 “el hastío ante toda la parafernalia represora” (García 2013, 260) dio paso “a letras cada vez más directas; urdidadas, muchas veces, a partir del impacto ineludible de las noticias, o incluso, como compensación a la sesgada cobertura de los medios” (294).

El Canto Nuevo no fue la única manifestación de música popular surgida durante la dictadura. Además de la música pop estadounidense y de la balada romántica en español que sonaba en las radios durante la década de los 80, otras voces de disidencia manifestaron su disconformidad a través de la música. Este reclamo contra la dictadura no se enmarcaba dentro de la militancia política de izquierda, sino que más bien respondía a un reclamo generacional en torno a las desigualdades sociales que la dictadura había perpetuado. En este sentido estos movimientos se caracterizaron, primero, por dejar de lado la metáfora, por lo que fueron mucho más directos en su crítica⁴⁰ y segundo, por recurrir a referentes musicales extranjeros. Así, los músicos de la década de los 80 se nutrieron de vertientes tan disímiles como el rock anglosajón, el pop estadounidense, el punk, el *new wave*, el rap, el funk y el soul (García 2013, 373-422).

En su mayoría estas expresiones musicales se mantuvieron al margen de los medios de comunicación, sin embargo algunas de ellas, fundamentalmente el pop-rock practicado por bandas como Primeros Auxilios, Aparato Raro, Upa!, Los Prisioneros y otros, buscaron conscientemente formar parte de los circuitos de difusión masiva. En este sentido, Marisol García (2013) explica que

Jugar a ser frívolos fue el inesperado modo en el que varias bandas encontraron una manera de burlar la censura. Tenían a su disposición una serie de elementos que no levantaban sospechas –sintetizadores, baterías electrónicas, camisas abotonadas hasta el cuello–, alejada de la parafernalia de peñas. De su ejercicio de síntesis y su disposición al baile los ortodoxos analistas culturales de la época pasaron con displicencia, sin verle sentido a detenerse en sus letras. Pero ahí, sobre las secuencias electrónicas y los estribillos sonoros, siguen de pie atrevidas impugnaciones al Chile militarizado, articuladas no tanto desde el dolor o el riesgo, mas sí desde un sarcástico desprecio (381).

⁴⁰ Más aun, existía entre los representantes de estas corrientes una aversión no disimulada hacia el Canto Nuevo debido a su manera poco clara de comunicar sus mensajes (García 2013: 376).

En este escenario de dramáticas modificaciones culturales, de libertades coartadas y de crisis económica, miles de chilenos –sobre todo aquellos que no simpatizaban con el régimen– vivieron las décadas de los 70 y los 80. Aunque no toda la población vivió la cotidianidad de la misma manera, quienes experimentaron en carne propia o de manera cercana el encarcelamiento, la tortura, el exilio o la desaparición, difícilmente pudieron existir con “normalidad”, convirtiéndose el miedo y la inseguridad en sentimientos constantes para ellos. A su vez, las dificultades económicas que cruzaron estas dos décadas volvieron dramática la vida para muchos, especialmente para las clases medias y populares. A pesar de ello, la década de los 80 estuvo marcada por una apertura política y por una multiplicación de manifestaciones artísticas, muchas de las cuales circularon a través de medios de difusión alternativos. Fue a partir de este ámbito que muchos chilenos encontraron una salida a las condiciones impuestas por la vida cotidiana de la dictadura, como veré a continuación.

CAPÍTULO IV

EL “CLUB DE SALSA-CHILE” (1986-1989)

Las siguientes páginas están dedicadas a profundizar en la práctica del baile y la escucha musical en el marco de las actividades del Club de Salsa, que funcionó en Santiago en las postrimerías de la dictadura militar. En primer lugar, reviso los antecedentes del Club de Salsa para luego describir su funcionamiento. Finalmente, reflexiono en torno a los vínculos entre la música y el baile en el Club de Salsa, lo que me permite ensayar una explicación en torno a su importancia, en ese marco.

Antes de entrar en esa materia, me parece importante señalar que el Club de Salsa no fue ni el primer ni el único lugar en donde la salsa hizo su aparición en la escena local. Aunque pasó prácticamente desapercibida durante la década de los 70, varios músicos y orquestas de música tropicalailable la introdujeron en su repertorio (Subiabre 2013b) e incluso grabaron discos de salsa (Aguilera Acuña 2010; Colectivo de investigación Tiesos pero cumbiancheros 2014). Luego, al iniciarse la década de los 80, tuvo un paso fugaz por los medios de comunicación (Subiabre 2013b).

Pero fue realmente a finales de la década, al mismo tiempo que el Club de Salsa-Chile realizaba sus actividades, que la salsa logró la atención del público santiaguino.

Ésta comenzó a sonar en la radio y a hacer apariciones en televisión. Además, se escuchó en fiestas universitarias, y en algunos locales nocturnos como cafés, bares y por supuesto, en salsotecas⁴¹ (Subiabre 2013b).

Antecedentes del Club de Salsa-Chile

A comienzos de la década de los 80 la experiencia de los santiaguinos con la salsa se reducía a la canción “Pedro Navaja”, que tuvo gran éxito durante 1980 y 1981 y continuó sonando en algunas radios durante los años siguientes. Aun así, ésta estaba lejos de formar parte del paisaje sonoro de la ciudad. De esta forma, el proceso de apertura política y el escenario de bullente actividad artístico cultural descrito en el capítulo anterior, fue esencial para el desarrollo de la práctica de esta música en Santiago. Además, se inició el retorno de los exiliados al país que, como veré a continuación, tuvieron un rol esencial en la creación del Club de Salsa.

La salsa en el exilio

En el capítulo II expliqué que durante la década de los 70, el periodo de mayor éxito de la música salsa, ésta se difundió hacia el Caribe, Latinoamérica y Europa. Esto coincidió con el inicio del exilio en Chile, al que me referí en el capítulo siguiente. De esta forma, cuando los exiliados comenzaron a llegar a sus países de acogida, muchos de ellos conocieron la salsa. Por otra parte, en el capítulo III también mostré que, a pesar de la negativa de muchos exiliados de adaptarse a las sociedades de acogida, otros tantos

⁴¹ Las salsotecas en Chile, son locales nocturnos especializados en música salsa –y algunos de ellos en música tropical en general- en los que, principalmente, se baila y se consumen bebidas alcohólicas. La aclaración es necesaria puesto que en otras escenas latinoamericanas, las salsotecas están dedicadas exclusivamente a la escucha de discos de salsa (ver Waxer 2002b).

destacan como positiva la oportunidad de apertura a otras culturas que les permitió la situación en la que estaban. En efecto, para algunos de ellos la salsa estuvo entre esas prácticas que conocieron en sus países de llegada y a partir de ese momento pasó a formar parte de sus vidas.

Si bien es cierto que no todos los chilenos que salieron al exilio conocieron la salsa o se identificaron con ella, los entrevistados para este trabajo declaran que, para ellos, esta era una música desconocida que los impresionó por su complejidad rítmica y tímbrica, por sus temáticas, sus letras y por su sonoridad agresiva y en algunos casos incluso, conocerla significó un cambio en su repertorio musical favorito. Si en Santiago escuchaban a Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún y a Violeta Parra, en el exilio comenzaron a escuchar a Fania All Stars, al Gran Combo de Puerto Rico, la Dimensión Latina, y a Rubén Blades. Así lo explica Domingo Zamora, exiliado en Alemania entre finales de los 70 y comienzos de los 80:

Estaba buscando una universidad en Alemania el año, a finales de los 70 en Alemania, para poder suplir la necesidad y el deseo de seguir estudiando [...]. [Ahí] conocí a un colombiano que siempre me miraba porque yo andaba con mi musiquilla, me acuerdo [...] [y] él me dijo: “yo cacho que a ti te gusta el jazz”, sí, le dije, me gusta mucho el jazz y [no] termino por aprender y hoy día tener el privilegio de estar aquí y ver que es posible incluso hasta ver los músicos que uno escucha en los discos [...] Y él me dijo: “tú no has escuchado nunca salsa”, no, yo no tengo aproximación a esa música -un colombiano de Cali muy simpático, que después llegamos a ser muy amigos- me dijo toma: “escucha esto” [...]. Nunca había escuchado, o sea había escuchado la música, escuché a mis padres, el mambo, el cha cha cha, bolero, en fin. [...] Y la verdad es que me pasó un casete con una mezcla de cosas [...] sobretodo Fania, [...] Y la verdad es que a partir de ahí empecé a pedir más casetes y a conseguirme más música con otros latinos, peruanos, en fin. Era la época sin duda de gloria ya a comienzos de los 80, de Rubén Blades con Willie Colón, el trabajo extraordinario de Barretto, del Gran Combo, en fin, para mí que era la música tremendamente desconocida [...] (Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012).

Pero no a todos les pareció una música totalmente nueva. Al igual que Zamora, Víctor Mandujano, exiliado en Venezuela desde fines de los 70 hasta 1985, explica que había escuchado a las orquestas de música tropical de los 50 durante su infancia, y le habían causado una profunda impresión:

Yo cuando cabro chico escuchaba a la Huambaly. [...] Fue mi primer contacto desde niño, la Huambaly tocaba [...] y se hacían unas rumbas espantosas. Se abrían las puertas y la música te dejaba loco, las trompetas [...] era maravilloso, a mis 8 años. Ese fue mi primer contacto, después llegó Pérez Prado, después llegó Tito Rodríguez, que también se escuchaba, o sea, sonaba en la radio. Esa fue mi primera aproximación (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

A pesar de que la salsa no le pareció completamente desconocida, explica que le llamó la atención su sonoridad, sus temáticas y sus letras:

Víctor Mandujano: Me sorprendió la sonoridad, me sorprendió el sabor, me sorprendieron las letras, me sorprendió una cantidad de cosas. [...] es que fue novedoso no solo pa mí, sino que pa todo el mundo. Fue novedoso. Incluso en Venezuela en donde existían unas orquestas grandes como la de Billo, [...] Federico y Su Combo, de las grandes orquestas [...] (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Ahora bien, tal como revisé en el Capítulo I, la práctica de la salsa se desarrolló de diferente forma en los distintos lugares en los que se estableció. En los países del Caribe y Latinoamérica se desarrolló una fuerte práctica de escucha musical, de baile, pero también de interpretación, creación de repertorio y de producción discográfica. A su vez, su llegada a Europa fue más tardía y se practicó primero entre las comunidades de inmigrantes y exiliados. Estas escenas se caracterizaron por dar centralidad a las actividades de escucha y poco después, de baile, más que a la de práctica de interpretación y creación musical.

De esta forma, el contacto que tuvieron los exiliados con la salsa y la manera en que se apropiaron de ella estuvo determinado por el lugar en el que conocieron la música.

Quienes llegaron a países del Caribe y Latinoamérica como Venezuela, Panamá y Ecuador, donde la salsa se insertó con fuerza en la cultura local, vivieron esta música como parte de la vida cotidiana. En algunos de ellos, como Venezuela, además, las visitas de músicos y estrellas a estas localidades eran permanentes, lo que les permitió vivir la experiencia en vivo y en directo, tal como lo relata Víctor Mandujano:

Y allá [en Venezuela] estaba la locura porque estaba el boom desatado, el año setenta y... Eso estaba ya prendido, ya venía duro desde los 60, 62 con [...] Con Palmieri y La Perfecta. [...] Y eso está prendidísimo y ahí tengo la suerte de caer con un núcleo de gente muy especial, entre ellas un personaje nacido en Chile, y madre chilena y padre boliviano que es Juan Zarate que está hasta hoy... Y ese negro ya estaba muy metido ahí en la rumba y entonces íbamos a las partes, íbamos a ver grupos, íbamos al Poliedro a escuchar a los más grandes en vivo. O sea, yo tuve la suerte de ver todo ese... esa onda en pleno fulgor, en el trópico y en vivo. Y era pista abierta (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Víctor Mandujano: Lo podías vivir así, incluso viendo a los grupos. [...] todos, todos, todos, todos... el que me preguntes. Hasta La [Orquesta] Aragón, todos, todos, todos. El Ángel Canales, las Estrellas de Fania [...], Willie Colón, Rubén Blades... el primer disco *Metiendo Mano*, todos. O sea, tuve esa enorme suerte de haber visto eso... en su efervescencia máxima. (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Un caso similar fue el que vivió Mario Rojas, quien estuvo en Nicaragua, Estados Unidos y Australia. Si bien no se convirtió en un fanático de la salsa, esta música también le causó una profunda impresión:

Bueno, yo creo que mi relación con la salsa parte en Nicaragua, en 1983 yo diría. Claro, porque ese tiempo viví en Nicaragua. Antes nunca lo había escuchado con atención, y en Nicaragua como que había penetrado en cierto círculo yo creo, donde músicos, cantautores... Y la conocí como salsa, o sea identificándola yo diría que a través de Rubén Blades y Willie Colón, que es con lo que me quedé al final. Y bueno, en Nicaragua estaba también... era como muy famoso Oscar De León, era más popular. Y cuando el 85, en un viaje a Nueva York, vi a Rubén Blades en vivo en el SOB Club, Rubén Blades y Seis del solar. [...] y quedé definitivamente impactado. O sea me gustó, ya me gustaba la salsa, me gustaba qué sé yo. Yo creo que ese fue mi acercamiento con la salsa, me parecía sobre todo buena música (Mario Rojas, 5 de enero de 2011).

En el capítulo anterior señalé que el baile tiene una importancia fundamental en países como Venezuela, en los que se aprende de manera informal, como una parte más

de la vida cotidiana. Así, en relación al aprendizaje de la salsa, Mandujano indica que bailar era algo obligatorio para insertarse en la sociedad:

Víctor Mandujano: [...] es que tenía que hacerlo. Si quería salir con una niña, ibas a un lugar bailable o ibas a ver un concierto, no podías no bailar. [...] es que no existe el no sé bailar. En el trópico no existe el no sé bailar. [...] no existe, forma parte de la cultura. Y tú lo ves en tu casa, en la fiesta y vas viendo y que se yo. Pero no existe el no sé bailar (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Mandujano explica que el aprendizaje del baile tampoco le provocó mayores problemas debido a la experiencia previa con los bailes tropicales que habían estado de moda en la década de los 50 en Chile y más tarde con Santana, en la de los 70.

Asimismo, los testimonios de los entrevistados que vivieron el exilio en Europa o que no salieron de Chile dan cuenta de que aquellos que estuvieron en países de Latinoamérica y el Caribe se desempeñaban con mayor solvencia en el ámbito del baile. Por ejemplo, Patricia Orozco, que se mantuvo en el país durante la dictadura, señala que “los que llegaron de Venezuela, llegaron de Puerto Rico, qué sé yo [...] bailaban feroz, estupendo”, a lo que Víctor Mandujano agrega que eran personas “sabrosas” para bailar (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013). De la misma manera Domingo Zamora destaca que “[...] había gente que había estado en países vecinos donde la salsa es mucho más difundida, bailaban obviamente mejor [...]. El resto le hacíamos empeño” (Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012).

A su vez, la experiencia salsera que vivieron los exiliados que se radicaron en Europa fue muy diferente. Primero porque la llegada de esta música a la región fue más tardía y no llegó a tener el mismo alcance que había logrado en Latinoamérica y el

Caribe. Por esto fue fundamental la relación que muchos exiliados establecieron con otros latinoamericanos, como mostré en el capítulo anterior. Allí también señalé que las peñas permitieron a los chilenos conectarse con exiliados de otros países de Latinoamérica por lo que estas debieron abrirse a la práctica del baile. Como revisé para el caso del surgimiento de las escenas parisina y londinense, fueron las peñas y fiestas organizadas por latinoamericanos y chilenos los primeros espacios en los que se escuchó y bailó la salsa en Europa.

Este vínculo permitió que los exiliados chilenos conocieran la salsa principalmente a través de discos y de casetes grabados que traían otros exiliados latinoamericanos, tal como se observa en el testimonio de Domingo Zamora transcrito más arriba. Asimismo Lorenzo Agar, que estuvo exiliado en Francia durante el segundo lustro de los 70, indica que su práctica se basó sobre todo en la música envasada:

[...] pero [escuchábamos] harta música envasada porque igual hacíamos fiestas con música envasada. De ir a conciertos, sí iba a conciertos, había un lugar [...] una discoteca en París donde tocaban timbales y un par de instrumentos y uno bailaba con el telón. [...] Pero tampoco había tanto concierto, igual vivía como estudiante así que tampoco tenía mucha plata, no era que fuera a conciertos todo el tiempo, iba a conciertos pero tampoco estaba muy desarrollado el tema de los conciertos (Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012).

Esto, sin embargo no impidió que pudieran escuchar en vivo a varios músicos salseros, como señala Zamora:

[...] yo estuve 7 años en Alemania, uno en Inglaterra, bueno no, después estuve en Inglaterra, estuve en Suiza casi un año trabajando en las Naciones Unidas, en invitación de este amigo colombiano, [...] me fui a Suiza a trabajar y ahí también, bueno [pude] ir a ver a [Rubén] Blades a Ginebra y [ríe] a varias partes de Suiza, o Willie Colón, allá es mucho más, en ese tiempo era mucho más, la salsa que incluso hoy día en Chile. [...] Mucho, mucho, muchísimo, yo conocí a los Van Van en Berlín, conocí a Irakere en Colonia en Alemania, escuche por primera vez a Rubén Blades en Alemania también [...] (Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012).

En este sentido, la menor disponibilidad de espacios de práctica en este contexto hizo que ésta fuera menos cotidiana, por lo que le fue más difícil aprender a bailarla. Asimismo, la mayoría de los entrevistados se refirió al problema de la corporalidad “tiesa”, es decir, poco agraciada o poco competente, al igual que lo destaca Karmy Bolton para el caso del baile de la cumbia chilena (Karmy Bolton 2013, 99). De esta forma la mayor dificultad estuvo en lograr el “movimiento de caderas” que para ellos era necesario para desempeñarse en el baile de la salsa. En este sentido, es importante considerar que en el Chile previo a la dictadura las peñas eran el formato más común de celebración y manifestación política entre los círculos sociales de izquierda. En ellas, si bien se escuchaba música, no se acostumbraba bailar (ver Bravo Chiappe y González Farfán 2009, 28 y ss.). Cuando de esto se trataba, tal como indican Karmy et al. (2013), se recurría a la cumbia, cuya expresión corporal –nuevamente- era fundamentalmente “tiesa”⁴².

Con todo, esta corporalidad poco agraciada no fue un impedimento para bailar. De esta manera, Lorenzo Agar explica que aprendió el *zouk* y *compas* del Caribe Francés en Francia observando e imitando a otros bailarines lo que le permitió “soltar la cintura”. Sin embargo, el aprendizaje de la salsa lo hizo a través de clases una vez que regresó a Santiago en 1980, puesto que de acuerdo a su testimonio, era un baile más difícil de aprender. Asimismo, Domingo Zamora señala que en Europa la salsa no constituía un

⁴² De acuerdo con Karmy Bolton (2013, 99) “la cumbia chilena tiene su expresión característica en una modalidad jocosa, espontánea y poco agraciada de uso del cuerpo”.

evento cotidiano lo que le impidió desempeñarse en el baile con la misma solvencia que más tarde observó en los chilenos exiliados en países de Latinoamérica:

[...] muchos que como yo éramos un poco más tiesos, o no habíamos tenido la experiencia de vivir en países latinoamericanos donde la salsa es más parte de la idiosincrasia y de la banda sonora de esos países. Estoy hablando de Perú, Colombia, Venezuela, que se yo, en parte también [de] América Central [que] son países donde la salsa juega y ha jugado un rol muy importante. Claro, había gente que o había estado todo el rato en Chile, o que había estado en países europeos, donde la salsa no era una cosa de todos los días y pero que le gustaba y bueno, como yo no éramos muy eruditos en la cosa del baile (Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012).

[...] yo voy a decir, yo no bailaba salsa, yo bailaba “chucu chucu” y bailaba, es decir me movía con este, con esta cosa de dos pies digamos y bailaba suelto [sin pareja], pero me gustaba el ritmo, me gustaba la música (Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012).

Como se puede observar a partir de los testimonios relativos a las experiencias de la salsa en el exilio, tanto en el contexto latinoamericano como europeo, el contacto con exiliados latinoamericanos provenientes de países en los que la salsa había calado profundamente fue central para que los chilenos la conocieran. De esta forma, a pesar de la situación traumática que significó la experiencia, pudieron incorporar a su discografía personal nuevas músicas- entre ellas la salsa- con la que se conectaron de manera profunda.

El retorno: la salsa y la cotidianeidad santiaguina

Como expliqué en el Capítulo II, la experiencia del retorno también fue difícil. Los retornados sufrieron una sensación de aislamiento y de sentirse extraños en un Chile tan distinto del de sus memorias. Sobre todo, les impactaba el silencio y la soledad en las noches y la tristeza de la gente. Esta sensación que describían quienes retornaban al país, también era compartida por algunos de los que habían permanecido en él. Así lo señalan los testimonios de los entrevistados que no salieron de Chile durante la dictadura, que

coinciden en que se vivía en un mundo de agresiones, en el que abundaba el miedo y en el que “el horizonte era muy negro” (Juana Millar, 8 de julio de 2010; Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013). En este sentido, el testimonio de Mario Rojas acerca de su sensación al llegar del extranjero es revelador:

Pero vivimos en una realidad fuera de Chile, y que era un poco más aireada, con más aire que la que se vivía aquí en Chile. Entonces claro, uno llegaba y llegaba con todo ese ímpetu, ese entusiasmo, esa... es distinto a que vivir acá porque vivir acá... estaba pero muy dolido, todo el rato y sobreviví a él. Yo lo viví.

[...] yo siento que yo también llegué con esa energía de Nueva York y al año estaba en el suelo, y ya tres charchazos y a la lona, o sea una depresión que ya no podía más. Igual levantaba la cabeza para seguir tocando y pa seguir viviendo y pa seguir dando aquí y dándole ¿no? Pero seriamente, yo creo que no era fácil ese proceso, sobre todo cuando uno llegaba con tanto entusiasmo y tan hiperventilado y de repente entrar a rabiar y a meterse al metro todos los días y ya enfrentar la realidad dura de la chilenidad, de Chile en esa época. Era imposible hacerse el tonto y seguir siendo el tonto alegre todo el rato, porque Chile no era alegre, definitivamente (Mario Rojas, 5 de enero de 2011).

Junto a lo anterior, los testimonios de quienes permanecieron en Santiago dan cuenta de que además, producto de la dictadura, se había perdido el elemento comunitario que antes se expresaba en distintos tipos de reuniones sociales. En ese sentido Juana Millar explica que “había una necesidad de comunión por un estado muy represivo”:

En tiempos de dictadura, estamos hablando de un tiempo muy duro, muy difícil, claro, donde las reuniones eran muy complicadas, llegar y reunirse en cualquier lado era motivo de sospecha (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Y bueno, lo otro es que yo estaba en una edad, yo creo, joven todavía en que también, desde mucho antes de la dictadura yo era muy asidua a los grupos, a hacer música, a compartir, entonces fue un período difícil porque se produjo un corte en eso, y entonces yo también en forma personal seguí buscando estos espacios para seguir haciendo música para... y para encontrarme con la gente (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

Esta cotidianeidad “triste” además se reflejaba en parte de la música chilena de la época, especialmente la del Canto Nuevo, pero también la del exilio:

La música que representaba esos sectores era particularmente triste ¿no? La música del Café del Cerro, del Canto Nuevo. Que era una cuestión que era la música que representaba precisamente ese sector como medio izquierdoso y eso. Era una música triste, ni que hablar de la música que se producía en el exilio, chilena. Como no sé po, lo que conocemos, el Inti, Quila, Pato Manns, Los Parras, qué sé yo. [...] La cuestión que *incluso cuando era alegre*

seguía siendo triste. Sin embargo... y la música que se hacía acá también que era como de izquierda, representante de los movimientos revolucionarios [de] izquierda también era tristonra, era media llorona (Mario Rojas, 5 de enero de 2011).

Así, estos testimonios coinciden en que las reuniones sociales no permitían “sacudirse”

la realidad cotidiana:

Hubo una época en la dictadura en que había mucha necesidad de escuchar: escuchar Silvio Rodríguez, escuchar música [no se entiende] era un espacio, necesidad porque estabas mucho en el espacio de tu casa, uno estaba muy solo también. Entonces no había redes (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Entonces nos juntábamos a tomar unos copetes y escuchábamos a Silvio Rodríguez, a Pablo Milanés, a [...], por ejemplo a Congreso, y *no lográbamos pasar el asunto hacia lo festivo, hacia lo dionisiaco*. Yo creo que justo con esto coincidió... coincidió que la gente, ya estaba un poco hasta aquí de escuchar a Silvio, no por la calidad de sus composiciones, sino que por el ánimo en que se transformaban las reuniones (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

Entonces yo siento que había un espíritu que yo creo que tenía que ver con la época que estábamos viviendo, con las ganas que teníamos, con los temores que habían (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Fue en este contexto en que se inició el proceso del retorno de los exiliados. Al emprender el regreso ellos trajeron como parte de sí otras culturas que habían asimilado como propias, como ha indicado Zobeida Ramos (1999). Así, algunos se habían apropiado de la música y el baile de la salsa y a su regreso a Santiago llevaron consigo los discos y casetes que habían acumulado. El caso de Víctor Mandujano es el más interesante –aunque fuera de lo común– en ese sentido. Durante su residencia en Venezuela había trabajado como productor de un programa radial, dedicado a la difusión de la música tropical. Esto le permitió reunir una enorme cantidad de discos y casetes que trajo consigo a su regreso a Chile en 1985:

Yo me traje una discoteca de 2500 discos de vinilo, porque tuve un programa de radio en Venezuela, de salsa, que se llamó *Síncopa*, y ese programa requería de bastante discografía que yo iba comprando, a veces compraba un LP, un vinilo por un tema, por un tema, y se daba el caso que de repente el disco no valía más que ese tema, y los otros que tenía eran malos, pero ese tema era como muy específico y era marcador [...].

Claro, los discos casi fueron a dar al mar. Casi porque me cobraban una barbaridad por internar eso. Traje libros y discos. Y llegó un momento en que le digo al tipo “amigo, mire sabe que, vengo regresando a mi país después de mucho tiempo [...] y usted va a requisar un material que está usado, aquí no vengo a hacer negocio con esto, es mi discoteca personal y esta es mi biblioteca personal. Así que si usted me va a cobrar lo que me está cobrando [...] contrato un bote una lanchita, agarro la caja y la voy a tirar ahí [al mar]” y finalmente fue tanta la dureza que yo puse en el tema que no estaba dispuesto a pagar, que el tipo me rebajó como a un tercio de lo que tenía que pagar y así pude entrar con eso (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Regresar con ese repertorio bajo el brazo les permitió a los retornados continuar escuchando la música, sin embargo, les hacía falta la práctica social de ella: el baile.

En efecto, tal como explica Hutchinson el baile de la salsa se vincula ineludiblemente a lo social (Hutchinson 2014b, 7). Además, según indica Waxer, “la actividad de bailar salsa explícitamente delinea y aumenta el estado de estar en sincronía”⁴³ (Waxer 2002b, 235), a través del “poder del movimiento repetido y sostenido –‘*grooving* físico’- de arrastrar simultáneamente a las personas”⁴⁴ (Keil y Feld en Waxer 2002b, 235) con lo que además, refleja pero también crea comunidad (Turino en Waxer 2002b, 235). De esta forma se observa en los testimonios:

O sea traje muchos casetes pero no tenía sino, la posibilidad de escucharlos en mi casa y compartirlos con mis amigos y ahí viene la experiencia del Club de Salsa-Chile (Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012).

[...] cuando volví a Chile eso me hacía mucha falta y me traje mucha música y esa necesidad porque me di cuenta que no había esa música y era una parte cultural que yo había incorporado, ya estaba incorporada dentro de mí por lo tanto no podía dejarla. Me iba a hacer falta así como hace falta la cordillera, las empanadas digamos cuando uno está fuera, como dicen los chilenos. Me hacía falta lo que yo había integrado, la música y otras cosas también, pero la música era importante, entonces hice un esfuerzo de, junto con otra gente, de conocer otra gente y empezar a escuchar la salsa de los casetes digamos, te fijas, e irnos juntando en las casas, bailar la música. [...]. [...] claro que hacía falta bailar [...]. Son necesidades

⁴³ “[...] the activity of salsa dancing explicitly delineates and heightens this state of being in sync”. La traducción es mía.

⁴⁴ “[...] the power of repeated, sustained movement –‘physical grooving’- to pull people together”. La traducción es mía.

emocionales que tú vas teniendo y que tú, cuando tu integras, cuesta mucho después dejarla, [...] lo que a uno le gusta hacer, entonces no hacerlo era difícil, por lo tanto encontrar pares que tuvieran lo mismo fue muy importante [...] (Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012)

Esto motivó a varios exiliados, que habían hecho de la salsa parte de su vida, a buscar espacios y personas con las que compartir esta música y su dimensiónailable. Sin embargo, la salsa no había impactado en Chile de la misma manera que en otros países del continente, como indican los testimonios de los entrevistados que permanecieron en Chile tras el golpe militar:

Mi conocimiento de la salsa era básicamente Rubén Blades, el disco *Siembra* con Willie Colón, que eran temas bien famosos, que habíamos escuchado antes en... no sé, 81, 82, 83... eso es el único, digamos, mayor conocimiento. [Porque] no teníamos un contacto directo, no es que la salsa hubiera estado pegando en todas las radios y uno anduviera cantando las canciones de salsa, para nada (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

[...] existían orquestas nacionales como la Huambaly, la Cubanacán, la Ritmo y Juventud, Los Peniques. [...] al borde de los 60 el asunto cambia. [...] Aparece el rock and roll, aparece la cumbia [...] Bueno, de ahí nos saltamos a... ahí hay un período oscuro hasta los 80, es que ahí, hasta los 80 y tantos, 83, 84, que es donde aparece “Pedro Navaja”. [...] Entonces también vino la Celia Cruz a Chile y tocó en el Canal 13, con la orquesta de Valentín Trujillo. Y [salió] “Pedro Navaja”, y fue un éxito. [...] ¡Pero sonó! completamente. Al punto que, te voy a decir que [...], el Pollo Fuentes cantó una vez en *Sábados Gigantes*, una tarde cantó una versión de “Pedro Navaja”.

[...] había una radio que se llamaba Radio Umbral y la radio Umbral era financiada por capitales suecos de una iglesia evangélica, de la iglesia no sé si protestante sueca, financiaron la radio esa. [...] Entonces esa radio pegó mucho, porque tú tenías una onda de salsera durante muchos años (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

El testimonio de Juana Millar, sin embargo, provee un punto de divergencia en este sentido, pues ella señala haber estado en conocimiento de la música cubana –a la que aquí denomina salsa- desde antes de la década de los 80⁴⁵:

[...] yo escuché la salsa muy tempranamente, o sea años antes que esto ocurriera. No sé por qué de algún modo en la vida de mi familia ha habido también como una cercanía a Cuba, algo así, o una idea con Cuba. De hecho mi hermana partió su exilio a Cuba. Entonces bueno de algún modo como que te va, y también el hecho de ser músico que ha hecho de las músicas tradicionales, que se llama, de los pueblos de América Latina también te aproxima a

⁴⁵ En este sentido cabe destacar que Millar se adscribe la concepción de la salsa como música cubana renovada.

estos ritmos. Al son y todo, porque siempre me interesaron todos los ritmos de América Latina. [...] Bueno eso yo creo que también es que me acerca a mí a la salsa (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

El retorno y las artes

El retorno también permitió el regreso al país de un sinnúmero de artistas que llegaron a reforzar, con las experiencias adquiridas durante el exilio, las filas de la producción artística vinculada a la oposición. A su regreso ellos encontraron un circuito establecido de producción artística e intelectual al que contribuyeron con la creación de nuevos espacios para el arte.

Un ejemplo de esto fue el centro cultural La Casa Larga a mediados de la década. Carmen Waugh, su creadora, antes de salir al exilio había sido una activa promotora de las artes visuales en el país. A pesar de no estar adscrita a ningún partido político Waugh se exilió primero en Nicaragua y luego en España, donde colaboró con la oposición a la dictadura desde su experiencia como promotora de las artes visuales. Principalmente en España, coordinó las donaciones que artistas internacionales realizaban como muestra de solidaridad hacia Chile. Fiel a la idea de producir modificaciones en la vida a artística del país, Waugh regresó en 1984 y fundó a su llegada La Casa Larga en el histórico, artístico y bohemio Barrio Bellavista, como explica Waugh:

Me vine a Chile en el 84. Hay un momento en el que tienes que decidir: o te quedas para siempre afuera o vuelves. En Europa, todos los años nos juntábamos los chilenos, en una ciudad u otra: en París, en Estocolmo, en Roma...Y siempre decíamos que haríamos algo cuando volviéramos. Me acordé de eso y compré la casa (en Mena 2009, 3).

El Barrio Bellavista experimentaba en ese momento un resurgimiento como espacio vinculado al desarrollo artístico. Como indica Jorge Opazo:

En ese tiempo el barrio Bellavista estaba como empezando a ser famoso, de hecho, ya existían los Festivales del barrio Bellavista que fueron como [...] una explosión, digamos, de salir la cosa, como reducto, como barrio, como darle un sello y participación masiva de gente. Y eso, el festival de barrio Bellavista lo creó los Amigos del Arte, que estaban en el barrio Bellavista. [...] Ellos hicieron el Festival del barrio, entonces... en ese tiempo habían galerías de arte, había restaurantes [...]. Pero había gente como ligada al arte. [...] Entonces ellos juntaron esta cosa; galerías, artistas, restaurantes, que se yo. Hicieron esta propuesta que era en enero, me acuerdo... en febrero, y que era abierto... los talleres se abren a las calles, al restaurant [...] Era el tiempo de Pinochet, entonces yo siento que de alguna forma, era como un espacio de apertura. Incipiente apertura (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

La Casa Larga se convirtió en el espacio natural para los artistas chilenos, especialmente para los jóvenes, como Bororo, Benmayor, Domínguez (Mena 2009, 3) y también para los que venían del exilio. Tal fue el caso de Nemesio Antúnez, que regresó a Santiago en 1984. Antes de esto, había sido un activo promotor del grabado en el país y al llegar a la ciudad continuó con esa labor. Para ello instaló su taller –el Taller 99-, precisamente en La Casa Larga donde permaneció hasta 1989 (Munita 2014).

El Club de Salsa-Chile (1986-1989): un relato de su trayectoria

El Club de Salsa-Chile, el Club “Taller 10” o el Club “Salvador Donoso 10” -en alusión al lugar en que se reunía-, fue un grupo de amigos que organizaba fiestas de salsa o “rumbas”⁴⁶ –como las llamaban- en las que se escuchaba y bailaba esta música. En efecto, de acuerdo a un artículo publicado por la revista *Cauce* en 1987, su objetivo era precisamente “difundir la salsa en Chile” (APVM. Briones 1987, 37). Sin embargo, ¿Cuál fue la conexión que tuvo esta agrupación con el Taller 99? De acuerdo con el

⁴⁶ De acuerdo con Alén Rodríguez, rumba es un tipo de música y de baile de raíces africanas desarrollada en Cuba, pero también un tipo de reunión festiva, colectiva y profana. Con la dispersión transnacional de la salsa durante los años 70 este concepto de rumba se comenzó a utilizar en varios países hispanos y angloparlantes para aludir a la realización de fiestas en las que se practicaban bailes de origen afroamericano y sobre todo la salsa (Alén Rodríguez 2002, 503). El concepto es utilizado en Santiago de Chile por el Club de Salsa con ese mismo significado, para denominar las fiestas que organizaban una vez al mes.

testimonio de Jorge Opazo, fue en dicho taller donde se originó la idea de hacer estas fiestas. Es por eso que desde el inicio fue un espacio de reunión de artistas visuales, pero también, de retornados del exilio amantes de la salsa.

Los inicios: Salvador Donoso 10.

Jorge Opazo relata que el año 1986 se incorporó como estudiante al Taller 99. Ese mismo año le fue encomendada a Nemesio Antúñez, su director, la decoración de los muros del restaurant El Patio de los Volantines, sin embargo, el dueño, al no poder pagar el trabajo convirtió al artista en socio del establecimiento. Por esa razón, los integrantes del Taller 99 fueron invitados a la inauguración. En esa ocasión, los dueños explicaron que la modalidad de funcionamiento del establecimiento sería en torno a veladas temáticas:

[...] y ahí entre comer y beber, qué sé yo, [...] salió que [...] ciertos días iba a ser, no sé, el martes de tango, miércoles de bolero (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Entre los integrantes del Taller 99 se encontraba Patricia “Paca” Jiliberto, una pintora que había conocido la salsa durante su exilio en Ecuador y que se había convertido en una fanática de ella. Jiliberto, entonces propuso la idea organizar noches de salsa:

Entonces, yo me acuerdo que estaba [...] estaba la “Paca”, entonces dijo “bueno y por qué no el jueves de salsa” una cosa así, “sí, puede ser”. Pero al final no pasó nada, o sea nunca se concretó nada, sino que fue una idea que tiró la “Paca” más bien. Esa fue la primera instancia. Quedó la idea, digamos, tirada (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Si bien la idea no se concretó, más tarde volvió a surgir. En esa ocasión, Opazo ofreció su taller de fotografía para hacer la fiesta. Se trataba de una casa que arrendaba junto con su hermano y su padre –también fotógrafos- en el número 10 de la calle

Salvador Donoso, en el Barrio Bellavista. Era un espacio ideal para ello, y su hermano Miguel se entusiasmó con la idea. Así lo indica un artículo publicado en la revista *Hoy* en 1988:

“Finalmente el proyecto no cuajó y, conversando con “Paca”, que venía llegando con muchas ganas del Ecuador, decidimos hacer el viernes de salsa en mi taller”, cuenta Miguel Opazo, actual “Rey” del Club, y fotógrafo de profesión (APVM. “Salsa: El baile de los que llegan” 1988, 41).

A esa primera fiesta organizada por algunos miembros del Taller 99 asistieron unas 20 o 30 personas vinculadas al mundo del arte, pero también algunos salseros:

[...] la “Paca” prendió, ya. La “Paca” era casada con Jiliberto, ella agarró el apellido de su marido, el “Jili”, y que era una persona muy encantadora el Jiliberto. Y ella tenía amigos que aportaban, que eran gente de salsa. Nosotros aportamos con nuestra cantidad de amigos, que no era mucho tampoco y... y empezó así, empezó la primera fiesta (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Esta fiesta y las siguientes se organizaron tomando como ejemplo las reuniones del Taller 99:

[...] como estaba un poco bajo el alero esta cosa, de Nemesio. Yo me acuerdo que Nemesio contaba que [...] Que las fiestas que hacían ellos, qué sé yo, de repente, era como que; vino y queso. Vino, pan y queso. Entonces nosotros dijimos “ah bueno, vino, pan y queso” entonces como que era que... los hombres el vino, las mujeres el queso y el pan, no sé, lo aportaba la casa, una cosa así. Pero era vino, pan y queso... y salsa (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

A pesar de que no queda completamente claro cuántos de los asistentes a esta reunión formaban parte del Taller 99, los testimonios dan cuenta de una fuerte presencia de artistas y fotógrafos en las rumbas del Club, sobre todo en esta primera etapa.

En cuanto a la música, el fotógrafo señala que probablemente fue proporcionada por Patricia Jiliberto, que había sido la impulsora de la idea. Sin embargo, en esa ocasión no sólo hubo salsa, sino que también algo de rock, ya que la salsa en esa época sonaba poco

en las radios. Solo la presencia de “Pedro Navaja” en los medios constituía una excepción:

[...] no me acuerdo si la primera fiesta tocamos pura salsa, o de repente tocamos rock argentino y ese rock chileno. Porque era como muy extraño que hubiese una fiesta de salsa, o sea, jamás... como una fiesta monotemática, digamos [...] Además que no teníamos un contacto directo, no es que la salsa hubiera estado pegando en todas las radios y uno anduviera cantando las canciones de salsa, para nada (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013)⁴⁷.

Sin embargo, el resultado de esta primera experiencia fue, en palabras de Opazo “un éxito, lo pasamos re bien en todo, y dijimos ‘chuta, cómo se va a perder esto’”, a partir de lo cual el grupo se decidió a organizar una segunda y luego una tercera, “y al final la cosa empezó a ser tan entretenida” que decidieron hacerlas una vez al mes (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013). Desde entonces, los invitados comenzaron a llevar a otras personas, por lo que pronto los organizadores debieron habilitar más espacios del taller.

[...]Era una casa antigua [...]. La salsa ocurría... lo primero fue en la primera habitación, donde teníamos el equipo de música. Después fue la segunda habitación que estaba incomunicada, que era una pared. Pero teníamos la puerta. Después la gente empezó a rebalsar por el pasillo. Y la tercera habitación era el laboratorio blanco y negro. Entonces ahí no podíamos ya, meter gente, porque ahí metíamos todo lo que sacamos de las otras habitaciones, y lo metíamos en este cuarto oscuro, que era la tercera habitación. Y empezaron a apropiarse de la primera, de la segunda, del pasillo [...] (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Así, Opazo explica que la situación se volvió caótica. Esto motivó a los organizadores a cobrar una entrada de poco valor, con derecho a un vaso de cerveza, entrada que les permitió comprar las bebidas alcohólicas que vendían en las fiestas. Al mismo tiempo, para mantener en orden el manejo del dinero obtenido de las ventas

⁴⁷ Esto es corroborado por un artículo publicado por *Cauce* en 1987 acerca del Club de Salsa. Allí se señala que, efectivamente en esa reunión se escuchó un poco de rock, además de salsa (APAV. Briones 1987, 37).

crearon una directiva. A pesar de esto, sin embargo, pronto la falta de espacio se hizo insostenible:

[...] teníamos un vecino al frente que, pobre de él, porque la cosa era... no sé, hasta las cuatro, cinco, seis, no me acuerdo; de la madrugada. Y los tipos estaban encantados, golpeaban, gritaban, cantaban. Y yo decía “pucha, como no van a llamar a los pacos”. [...] imagínate: un baño; ¡era una casa que tenía un baño! Entonces imagínate, no sé, ponle que haya habido 100 personas, 100 personas en un baño en la casa. Quedaba un desastre después. [...] Entonces “no, ya...” dijimos “no se puede seguir acá”. [...] o sea, estaba sucumbiendo la casa. Y dijimos “bueno, tenemos que buscar lugar”. Y empezamos a buscar lugar como [...] de gente que venía del arte. Me acuerdo que, que creo que, la primera [fiesta] que fue afuera, fue en Monjitas en el taller 619, que eran unos talleres artísticos también. [...]. Entonces dijimos “bueno, hagámoslo allá” (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Así, el grupo se vio obligado a migrar del taller de Salvador Donoso 10 y a recurrir al arriendo de locales ubicados en diferentes partes del sector céntrico de Santiago. De esta forma, se inició un segundo período de actividad caracterizado por la itinerancia, que mantuvo hasta 1989 cuando se realizó la última rumba. Además, estas modificaciones marcaron el final de la lógica del “vino, pan y queso” y con ello, el tránsito de estas fiestas desde una actividad de carácter privado y relativamente íntimo, a una de tipo público.

El periodo de itinerancia

La lógica de la itinerancia no era la preferida para todos los miembros de la directiva. Por el contrario, algunos se inclinaban por darle al Club unas coordenadas fijas que le dieran identidad y facilitaran la llegada del público, sin embargo, diversas razones les obligaron a optar por esta fórmula. En primer lugar, la convocatoria del Club crecía con cada fiesta, lo que obligaba a la directiva a buscar espacios cada vez más grandes. Asimismo, al constatar la gran afluencia de público, algunos propietarios subían el precio de los arriendos, lo que obligó a la directiva a buscar espacios con precios más

adecuados en diversas ocasiones. En tercer lugar, y aunque muy pocas veces según aseguran los testimonios, los asistentes ocasionaron daños a los locales, lo que les impidió volver a arrendarlos. Esto, porque la gran cantidad de personas impedía que los miembros de la directiva fueran capaces de controlarlas a todas. De todos modos, esto no desmotivó al grupo, que continuó organizando las fiestas con gran entusiasmo.

Así, diversos lugares albergaron al Club de Salsa. Algunos fueron restaurantes, bares, discoteques y clubes sociales tales como el café y bar El Burlitzer⁴⁸, en Providencia, o el Club Social Antofagasta⁴⁹, en Santiago Centro, en los que se realizaron varias fiestas. También la sede del Club Húngaro⁵⁰, el restaurant La Pérgola⁵¹, ambos en Providencia y el Garage Internacional Matucana 19⁵², en Santiago Centro. Además del Taller 10, otros talleres artísticos recibieron al Club de Salsa, como como el ya mencionado Taller 619, en Santiago Centro⁵³, lo mismo que otros espacios sin una

⁴⁸ Ubicado en el Drugstore de Avenida Providencia, más exactamente en el número 2124. En el Burlitzer se ofrecían también espectáculos artísticos y presentaciones de comediantes. Pertenecía a los actores Coca Guazzini, Malucha Pinto, Gonzalo Robles y Cristián García-Huidobro que en esa época trabajaban juntos en “Los Eguiguren”, sketch cómico del programa *Sábados Gigantes*.

⁴⁹ Ubicado en la Calle Santo Domingo, n° 566. Actualmente el edificio alberga a las oficinas del Registro Electoral de Santiago.

⁵⁰ Edificio que se encuentra ubicado en Avenida Bustamante número 86, en el que hoy se encuentra la Junta Nacional de Bomberos de Chile.

⁵¹ Que se ubicaba a un costado del Teatro Baquedano de la Universidad de Chile, en Providencia número 33.

⁵² Espacio que también estuvo dedicado a la difusión del arte y que también albergó diferentes fiestas alternativas animadas al ritmo del rock argentino (Jara 2006).

⁵³ La dirección corresponde a una sección de la casa Puyó León, ubicada en Monjitas 619, esquina Miraflores. Durante la década de los 80, el edificio funcionó como el taller del pintor René Poblete que utilizó el espacio como taller de artes visuales, pero también para albergar exhibiciones de cine, tertulias artísticas, encuentros de poesía y fiestas de salsa (“A Celia la bailan en Chile e Italia” 1987, s/n; Piureman 2011).

funcionalidad definida, como el número 53 de la calle Purísima y el número 460 de la calle Loreto, ambos en el Barrio Bellavista⁵⁴.

Para varios de los entrevistados, la itinerancia le dio a las fiestas una suerte de identidad, además de rodearlas de cierta “mística”. Este aspecto del Club es uno de los más recordados en los testimonios:

La onda que se da en el Club de Salsa también era particular [...] yo decía, “por último tiene el encanto que tú... no sabías cuándo y dónde iba a ser la cosa”. No se sabía. Entonces la gente iba descubriendo con nosotros, iba descubriendo lugares y... no tenía idea que existía esta cuestión, y ¿dónde va a ser? Entonces todo era una cosa como media fantasmal, media... muy así, claro, muy poco tangible. Que Víctor no le gustaba eso, decía “no, ojala que tengamos un lugar, que identifiquen y todo el cuento”, yo le decía “sí, yo creo que sí, pero no deja tener un encanto que tú no sabes dónde va a ser la otra fiesta del mes” [...]. Y pasamos por infinidad de locales; Club Antofagasta, el Club Húngaro, fuimos también al Trolley, estuvimos allá, estuvimos en el... El Drugstore abajo se llamaba Burlitzer creo que sí, también estuvimos ahí y... lleno, lleno, lleno, lleno (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Arrendamos unos locales en que los baños quedaron tapados, se soltaron las baldosas de tanto que le dimos. Arrendamos grandes locales, como ahí en Bustamante al llegar a Rancagua [...]. Ahí arrendamos el Club Húngaro, un subterráneo enorme, con orquesta y con todo. Después arrendamos donde está hoy día el servicio del Registro Electoral ahí en Santo Domingo, estaba un club que se llamaba Antofagasta Unido, eran tres patios (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

[...] se consiguieron una especie de palacio, de estos salones antiguos, no me acuerdo a qué pertenecía pero que está en el Parque Bustamante, colindan con el Parque Bustamante, no sé si como un espacio así como de una antigua... pero era como quien entra al Congreso, una cosa así como muy antigua, muy bien hecha, un espacio maravilloso [...] y ¡Ahí fuimos a hacer la salsa! (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Suponte tú se hicieron, en lo que hoy es el Servicio Electoral, se hizo una fiesta en el subterráneo –que ahí terminó–, del Drugstore, de la galería del Drugstore, [...] ahí fue la última vez que se reunieron, que fue apoteósico porque fue mucha gente [...]. En el casino de la Católica que está en Santa Rosa, Santa Rosa creo o no... [...] el Club Antofagasta también (Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012).

[...] tocábamos en Matucana, ellos hacían fiestas itinerantes en diferentes lugares. Me acuerdo haber tocado en Bustamante, en Santo Domingo, después en Parque Forestal. Unos salones, no sé de dónde aparecían, entrabas y eran unas cuestiones enormes que ni idea que existían [...] (Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012).

⁵⁴ En la actualidad, ambos son restaurantes.

Como se observa de los testimonios anteriores, la itinerancia no perjudicó la afluencia de público y se mantuvo de esta manera hasta que llegó a su fin a mediados de 1989.

“La alegría ya viene”: el final del Club de Salsa

La última rumba del Club de Salsa-Chile se realizó a mediados de 1989 y tal como señalan los testimonios fue cuando éste vivía su mejor periodo. Sin embargo, estos indican que no hubo una razón que obligara a finalizar su actividad, sino que simplemente dejaron de organizar las rumbas. Esto tuvo que ver con una conjunción de varios factores tales como el momento de auge que vivió la salsa en Santiago entre los años 1988 y 1990 y con el despertar que trajo consigo el fin de la dictadura, que hizo cada vez más evidente el cansancio que dejaba la organización de cada rumba:

Yo creo que la gente andaba en una búsqueda espiritual que no podía encontrar en su profesión plenitud y bueno, cuando se empiezan a abrir los espacios y empieza a terminar este fenómeno de la dictadura, la gente empezó a encontrar espacios para su quehacer. Tú piensa que era re difícil todo, en esa época. Hacer música, tenías que hacerla con las patas y el buche, sin escenario... o sea, todo era difícil. Todo era en contra, digamos. Entonces claro, la apertura hizo que la gente encontrara trabajo, encontrara también un espacio para realizarse haciendo proyectos, haciendo cosas. [...] Yo creo que ese espacio [del Club] surge justamente porque la gente, nunca se aburre la gente que es creativa. Entonces genera espacios, abre espacios y ese fue un espacio que se abrió ahí para que todos nos convocáramos y pudiéramos compartir estas ideas creativas del arte y de las cosas, de la música. [...] Pero también puede tomarse como, te aburres de vivir una vida sin proyectos. Entonces tratas de generar estos espacios y que al final siempre son espacios donde tú te encuentras con otro creativo que se le ocurre un proyecto creativo y que finalmente terminas asociándote y no sé, yo creo que algo de eso había... (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

[...] se barajó en algún momento de que el Club se transformara en una salsoteca. Se barajó y se estuvo viendo una casa, qué sé yo, teníamos un capital hecho de clientes, habíamos posicionado la marca, como se dice en *marketing*. Pero no, nunca cuadró. No, éramos demasiado anarquizantes, o muy happening. Era una vez por mes que podíamos juntar 600 personas no creo que hubiera sido para juntar 600 personas todos los fines de semana (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

Patricia Orozco: [...] nosotros terminamos el Club de Salsa... se terminó cuando salió la democracia. Ahí dejamos de... ahí se abren todos los locales... [...]. No... tendríamos que haber arrendado un local, tener un local para todas las noches, que se yo. Todos los días, los

fines de semana, es desgastador. [...] tratamos de seguir pero resulta que yo era mamá, tenía una bebe pequeña, Víctor trabajando y yo cuidado a la niña [...].

Víctor Mandujano: [el Club] murió de muerte natural.

Patricia Orozco: ya habían muchos grupos, ya habían...

Víctor Mandujano: Ya había locales comerciales. [...] nadie la tomó [la decisión de terminar], de repente no se hizo rumba no más, nadie se reunió pa' decir "aquí se acaba". De repente se fue marchitando, como una flor cortada. [...] primero, ya había locales establecidos, segundo, que con la llegada de la democracia ya la gente se abrió, fue más libre, se abrió a otras cosas. El Club le permitía una válvula como de escape, como lo que yo te decía. Como que ya no, no tuvo sentido a no ser que tu hubieras hecho comercialmente y ninguno de nosotros fue comerciante de esto.

Patricia Orozco: no, no, no. No se desgastó hasta que terminamos [...] (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

[Terminó] yo creo que por cansancio. Mira, yo creo que como todo, yo creo que correspondió un momento histórico. Sin duda, yo creo que, a ver... si el régimen hubiera sido un régimen democrático, todo el cuento, quizás se hubiera dado de otra forma. Pero como había una cosa tan fuerte, política represora, había tanta muerte, por decirte, tanta... tanto miedo, que yo creo que uno busca.

[...] yo siento que éramos más pobres en los 80... éramos más, Chile era más pobre, económicamente. Pero la pasábamos mejor, digamos, estaba Pinochet y todo el cuento, era terrible. Pero como que nos dábamos tiempo. Después como que empezó toda la cosa democrática, y empezó a decir "ya, ahora tú tení que preocuparte, tení tu responsabilidad, esto, lo otro". Y empezó cada uno en su camino y tratar de... y nos empezamos a distanciar [...]. Pero fue una etapa muy especial. Pero yo siento que el Club de Salsa, contribuyó a una cosa súper importante. Una, que la gente a gozar, a que la pasaran bien, a introducir masivamente un ritmo que no conocíamos, cumplimos una labor social y también lo pasábamos bien, eso sería. (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Lo anterior muestra que el Club llegó a su fin porque había cumplido su objetivo de difundir la música salsa. En efecto, como señalé al inicio de este capítulo, el último periodo del Club coincidió con una suerte de "explosión" de la música salsa en los medios de prensa escritos consultados, especialmente en los años 1988 y 1989. Aunque no puedo afirmar que las actividades del Club de Salsa tuvieran alguna incidencia en aquello, es una muestra de que la salsa despertó el interés de los medios de comunicación durante esos años.

Un ejemplo fue la invitación que recibió la directiva del Club de Salsa acompañada por La Banda a *Sábados Gigantes* (Entrevista a Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013;

Entrevista a Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013)⁵⁵. También, las fuentes dan cuenta de la aparición de una oferta discográfica salsera⁵⁶, algo novedoso para ese momento a lo que hay que sumar el éxito de la película estadounidense *Salsa, the motion picture*, exhibida en Santiago durante 1989 (Pinto 1990, 39)⁵⁷. Esto, sin duda, sugiere el aumento del interés del público acerca de esta música.

Además, habían surgido en la ciudad las primeras salsotecas, espacios de funcionamiento permanente en los que se podía bailar y escuchar esta música cualquier día de la semana y también la salsa había comenzado a sonar en algunas radios⁵⁸. A pesar de lo anterior, las rumbas continuaron siendo tan exitosas como siempre, y es probable que el *boom* de la salsa en Santiago haya contribuido a ello. Como indican los testimonios, esto permitió confirmar que el Club ya no era necesario, ni como espacio de baile, ni como vehículo de difusión de la música. Asimismo, las nuevas preocupaciones y responsabilidades de los miembros de la directiva asociadas a la maternidad y a la

⁵⁵ *La Tercera* y *El Mercurio* publicaron noticias que mencionan a la música salsa en programas de radio y televisión (ver “Maluenda parte...” 1988, 41; “Sábado de TVN...” 1988, 35; “Figuras estelares...” 1988, 37; “Chayanne es estelar...” 1988, 33; “María Conchita...” 1988, 37; “Con Humor...” 1989, 14 y “Con otros animadores...” 1989, 43). También relatan las actividades de estrellas internacionales de la salsa (ver “La salsa ‘sensual’...” 1989, 32; “A consolidar la salsa...” 1989, 37; “Llega el ‘Gran varón’...” 1989, 35; “U’ de Yale...” 1989, 35; “Rubén Blades...” 1989, 43; BUCO, Brodsky 1989b 78-79). En otros casos, dan cuenta de la realización de “fiestas salsa”, y “rumbas salseras”, no organizadas por el Club de salsa (“Café concert” 1988, C14; Cartelera 1988, 35; Aviso El solar de la abuela 1989, 12; Cartelera 1989a, 35; Cartelera 1989b, 32; Cartelera 1989c, 47).

⁵⁶ Algunos artículos publicados en *La Tercera* y *El Mercurio* dan cuenta de esto (“A ritmo de salsa nace nuevo sello disquero” 1989, 51; “CPC Sonido. Con ‘Cachureos’ y la salsa debuta sello” 1989, 35).

⁵⁷ A raíz de esto el protagonista de la cinta, Robbie Rosa, fue invitado a un programa juvenil (“15 años tiene ‘Miss 17’...” 1989, 43), al igual que Wilkins, el intérprete de la canción central de la banda sonora, “Margarita” (“Wilkins...” 1989, 39). Esta canción además, llegó a los primeros lugares de los *rankings* de ese año⁵⁷ (“15 en el tope” 1989a, 34; “15 en el tope” 1989b, 37).

⁵⁸ Para fines de la década de los 80, la Radio Nuevo Mundo transmitía un programa radial dedicado a esta música que llevaba por nombre *El Club de la Salsa*, que era conducido por Domingo Zamora (BUCO, Brodsky 1989a, 66; “Rubén Blades no vendrá...” 1990, 47).

necesidad de proveer el sustento familiar fueron cambiando sus prioridades, a raíz de lo cual el entusiasmo y la energía que ponían en la organización fueron desplazándose hacia otras actividades. De esta forma, el esfuerzo que involucraba la organización de estas fiestas se fue haciendo más pesado.

Ahora bien, es interesante que lo anterior parece no haber sido verdaderamente problemático sino hasta la llegada de la democracia. Si bien desde el inicio su directiva manifestaba que el objetivo del Club era la difusión de la salsa, la manera y el momento en que éste llegó a su fin sugiere que el retorno a la democracia tuvo que ver con la finalización de sus actividades y por lo tanto, que las rumbas tenían además un objetivo de carácter “político”. Así, por ejemplo, como muestro más adelante, tanto el diseño de las entradas como los insertos y reportajes publicados en diarios y revistas por la directiva muestran su descontento frente a la dictadura y también la necesidad de manifestarse en contra de ella.

Sin embargo, no existe entre los entrevistados una visión única respecto a este tema, por lo que objetivo político debe ser considerado en el sentido más amplio de la palabra. En este sentido, todos los entrevistados señalan que el Club de Salsa fue un espacio necesario que de distintas maneras rompía e incluso desafiaba la cotidianeidad de la dictadura militar, como explicaré en detalle más adelante. Así, por ejemplo tanto para Domingo Zamora, como para Víctor Mandujano, el Club era un espacio clandestino – aunque en realidad no lo era–, de directa oposición a la dictadura y de rebeldía frente a lo establecido, mientras que para Juana Millar el Club aparece como lugar para el

reencuentro comunitario y el desarrollo de la creatividad. Asimismo, tanto para ella como para Arturo Venegas era una instancia para la liberación de la pelvis (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011) y la desinhibición de los cuerpos “tiesos” de los bailarines chilenos. De la misma manera, para todos los entrevistados, el Club de Salsa fue un espacio que se abrió para la diversión y el disfrute, que permitió a sus asistentes hacer, sentir, decir y escuchar cosas que en otros espacios no estaban permitidas. Pero, sobre todo, fue un espacio para hacerlo en comunidad y en sincronía al ritmo de la música.

De este modo, al producirse el triunfo del No en el plebiscito de 1988, y bajo la promesa de que pronto llegarían la alegría y la democracia, el Club de Salsa fue perdiendo peso como instancia política, lo que llevó a que las rumbas llegaran a su fin. Sólo los miembros de la directiva, que por sobre todo eran un grupo de amigos, continuaron reuniéndose, aunque ya, bajo un marco diferente.

El funcionamiento del Club de Salsa-Chile

Desde sus inicios, las reuniones del Club de Salsa realizadas en el taller de Salvador Donoso se caracterizaron por la informalidad propia de las reuniones entre amigos. En ese marco, no era necesaria una mayor preocupación por sistematizar su organización. Por el contrario, a partir del año 1987, cuando se inició el periodo de itinerancia y se creó la directiva, el Club de Salsa comenzó a operar de una manera casi profesional. Así, aunque nunca perdió la informalidad propia de la actividad que desarrollaba, su organización se llevó a cabo de manera sistemática, como revisaré a continuación.

La directiva del Club de Salsa

El cambio de la lógica de carácter privado a una de carácter público complejizó las labores organizativas, por lo que se hizo urgente controlar los gastos realizados y las ganancias obtenidas en cada rumba, como explica Patricia Orozco, la tesorera del Club:

Patricia Orozco: Entonces un día yo dije “ya, no” [...] esta cuestión, que no, tiene que ser con entrada [...] Además que agarraban los Opazos, la cajita con la plata, que se yo, no había cuenta, no había nada. Esa cuestión que, era pagar no más po. Entonces no sabíamos cuánto entraba, cuánto salía y todo lo demás. Entonces ahí, una vez, una reunión que tuvimos con... estaba Álvaro, estaba la Rebeca Salazar, la mexicana, estábamos nosotros, Arturo, y Álvaro dice “esta cuestión” (Álvaro es economista) dice “no, esta cuestión hay que organizarla bien. Vamos a hacer una cosa” –y Álvaro recién llegado, segunda reunión– Miguel va a ser el rey, ya listo, Víctor musicólogo: la música, y Víctor ¿quién te acompaña con la música?”, “Arturo”, dijo al tiro Víctor [...].

Víctor Mandujano: no, se llamaba Director Musical, ese era el cargo. [...] pero es que era un gallo organizado [Álvaro Briones], porque era un tipo de formación financiera [...] y nosotros finanzas sabíamos lo mismo que de punto cruz [...].

Patricia Orozco: [...]. Entonces había que hacerlo, entonces Álvaro dice “ya Patricia Tesorera, le entregas tú la cajita” [...]. “Y va a ser la condesa” [...] yo. Y [había] gente que creía que yo era condesa.

Víctor Mandujano: era divertido [...].

(Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Ya era una cosa comercial, entonces teníamos que profesionalizarnos, entre comillas, entonces elegimos una directiva que éramos nosotros y estaba mi hermano, Miguel, estaba yo, estaba la Pati Figueroa, la pareja de la Pati, que es Carlos Rammsy, estaba Víctor Mandujano, su señora, la Pati... estaba la Rebequita, que era una mexicana que trabajaba en una ONG que se fue después, y la pareja de la Rebequita que era Álvaro Briones. [...] Ah, y la Paca en estos intertantos, bueno, empezó esto a prender y a prender, se va a España. [...]. Se fue po, y la Paca era como... [...] la elegimos como, no sé si presidenta, pero era como un cargo así. Y la Paca a su vez, ungió a Miguel (a mi hermano) el “Rey de la Salsa”. “No, no sé, la salsa necesita un rey [...] Miguel es el Rey [...] Todo esto era, todo era como súper divertido y buena onda. [...] (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Y el Club, se empezó a organizar, el Víctor tiene una foto de la plana mayor, de la única plana del Club con una pintora, la Paca [Jiliberto] Yáñez, el Álvaro Muñoz [...] que era otro, los hermanos Opazo, yo, el Mario Avilés alias “el tiburón de agua dulce” y la Rebeca Salazar, alias “la mujer de goma” y bueno, nos reuníamos y teníamos, bueno, una estructura muy precaria, un equilibrio precario (Arturo Venegas, 13 de enero de 2013).

Como se observa de los testimonios, formaron parte de la directiva Miguel Opazo, fotógrafo y uno de los dueños del Taller de Salvador Donoso; Víctor Mandujano, periodista que trabajaba en el Diario Financiero; Arturo Venegas, bailarín y, en esa época, profesor de Tai Chi; Jorge Opazo, también fotógrafo, hermano de Miguel; Patricia Orozco, secretaria ejecutiva de una empresa química y Álvaro Briones, periodista y director adjunto de la revista *Cauce* (Ver Ilustración 2).

Todos ellos tenían funciones específicas: Miguel Opazo era el presidente y “Rey”, Víctor Mandujano era el director musical, por lo que estaba a cargo de seleccionar y grabar en casetes la música para las fiestas, tarea que compartía con Arturo Venegas. Jorge Opazo, a su vez, se encargaba de poner la música durante las fiestas y Patricia Orozco, la tesorera y “condesa” se encargaba de la contabilidad, del registro del alcohol consumido durante las rumbas y de la caja del bar, o de la taquilla. Álvaro Briones era el encargado de la difusión, por lo que se preocupaba de promover la actividad del Club en los medios de comunicación escritos, tarea que

Ilustración 2: La directiva del Club de Salsa. De arriba hacia abajo, Jorge Opazo, Arturo Venegas, Patricia Orozco, Mario Aviléz, Miguel Opazo y Víctor Mandujano (APVM. Briones 1987, 36).



compartió con Víctor Mandujano⁵⁹. El resto de los miembros, Rebeca Salazar, que trabajaba en una ONG y Mario Avilés, propietario de una agencia de producción de eventos, parecían no tener un cargo en particular. Asimismo, otras actividades no eran responsabilidad de ningún cargo en especial y las realizaba aquel que estuviera disponible. Por ejemplo, la planificación general de las fiestas: definir la fecha, escoger un tema, o bien, diseñar entradas y afiches de lo que varias veces se encargó Patricia Orozco.

Otras responsabilidades que no respondían a un cargo específico, pero que dependían de alguien que tuviera auto fueron, buscar espacios para arrendar, que por lo general estuvo a cargo de Víctor Mandujano y de los hermanos Opazo (que tenían automóvil) y también las de arrendar los equipos de amplificación⁶⁰ y comprar las bebidas alcohólicas. Además, la directiva trabajaba arduamente durante la realización de las fiestas, ya fuera poniendo la música, sirviendo mesas, preparando bebidas alcohólicas, resolviendo problemas y por supuesto –y cuando podían– bailando. Al finalizar la rumba se encargaban de ordenar y limpiar los locales para entregarlos a sus dueños.

Como queda claro fue éste grupo el que dirigió el Club de Salsa, convirtiéndose en el elemento fundamental de su desarrollo y en su esencia misma. En otras palabras, la

⁵⁹ Estas eran las labores que aparecen mencionadas con mayor frecuencia en las entrevistas, sin embargo, no quedan claras allí las labores de Miguel Opazo, Arturo Venegas y Rebeca Salazar, a pesar de que, de acuerdo a los testimonios se encontraban siempre presentes como elementos importantes en la configuración del Club.

⁶⁰ La decisión de arrendar equipos de amplificación tuvo que ver también con la necesidad de aumentar el volumen de la música a medida que aumentaba la cantidad de público y el espacio disponible para bailar.

directiva no solo era la directiva del Club, sino que ella misma era el Club de Salsa. De este modo, éste se mantuvo activo mientras lo estuvo la directiva y al diluirse esta, las rumbas sencillamente se terminaron.

La directiva le dio a las actividades del Club un carácter muy particular, lo que, a mi juicio, se puede atribuir a la personalidad de cada uno de sus miembros, a la relación de amistad que existía entre ellos y al profundo compromiso que asumieron con esta actividad. Con todo, las actividades del Club estuvieron siempre marcadas por la informalidad propia de las reuniones sociales entre amigos. Tal como señala un artículo publicado por Briones en 1987 “[ellos⁶¹] Comienzan por reconocer que no son un verdadero ‘Club’ porque eso exige cierta institucionalización y, como explican, ellos actúan más bien por ‘feeling’” (APAV. Briones 1987, 37). Además, este modo de ser de la directiva, estaba cruzado por una actitud lúdica, como queda al descubierto, por ejemplo, en la elección de un “rey” y de una “condesa” como cargos de ésta.

De esta manera, formar parte de la directiva del Club no fue, para ninguno de ellos, una profesión o una obligación, sino una actividad de diversión y de disfrute, que les procuraba la satisfacción de pasar un buen rato y el placer de escuchar y bailar salsa junto a otras personas. Fue por eso que los miembros de su directiva volcaron todo su

⁶¹ A pesar de haber sido escrito por Álvaro Briones, uno de los miembros de la directiva, el artículo está escrito en tercera persona. Tomando en cuenta que el artículo tiene una clara orientación “propagandística”, es probable que su autor haya preferido esta fórmula para evitar el juicio negativo por parte de los lectores, puesto que un artículo que felicita la iniciativa es poco creíble si está firmado sus mismos organizadores.

entusiasmo, energía y recursos en la realización de las rumbas, porque el Club de Salsa abrió para todos los que participaron de él, ya fueran exiliados o no, miembros de la directiva o simples asistentes, un espacio para recuperar la dimensión social (Hutchinson 2014b, 7) y comunitaria de la vida, ese “estar en sincronía” (Waxer 2002b, 235) que habían perdido con la dictadura.

Una asociación “sin fines de pérdida”

Es importante señalar aquí que ninguno de los miembros de la directiva gozaba de una situación económica que le permitiera solventar los gastos del Club, por lo que éste debió auto sustentarse. Las ganancias obtenidas de la taquilla y de la venta del alcohol permitían costear los gastos: la compra de bebidas alcohólicas, el arriendo de locales y de equipos de amplificación, ya que el aumento en la afluencia de público y el incremento del espacio para bailar hizo que el volumen de los que tenían fuera insuficiente. Otro gasto fue la impresión de afiches y entradas. Aunque al inicio los confeccionaban de manera casera, más tarde los dejaron en manos de una imprenta. Además, la directiva pagaba un sueldo a Víctor Mandujano y a Arturo Venegas por su trabajo de selección y grabación de la música.

Por otra parte, el aumento de público hizo necesaria la contratación de personal externo para cubrir las tareas que sus miembros ya no eran capaces de realizar. En algunos casos recurrieron a sus familiares. Así, en algunas ocasiones la hermana de Arturo Venegas se hizo cargo de guardarropía y la de Patricia Orozco, del bar o de la taquilla. Sin embargo, para servir las bebidas alcohólicas o atender las pocas mesas de

las que disponían⁶² se contrataron mozos. Estos, además, organizaron su propio negocio durante las rumbas del Club. Con la autorización de Orozco vendían sándwiches durante las fiestas, lo que les permitía hacerse con una entrada extra de dinero, tal como señalan los testimonios:

Patricia Orozco: [...] propusieron llevar *sandwiches* y esas cosas y yo les dije “ya claro, ese negocio es de ustedes”. Pero si alguien se enferma el problema va a ser de ustedes y no de nosotros [...]. Entonces había sanguchito de ave palta, esas cositas ricas, que se yo, que hacían ellos.

Les pagábamos y quedaban contentísimos porque les pagábamos súper bien. Ganaban mucho más de lo que ganaban de repente en un restaurant por una noche [...] (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Y bueno, después nosotros movíamos mucha gente, ya empezamos a contratar, nosotros hacíamos todo. Uno colocaba la música, cortaba los boletos, el otro... no sé, estaba en el bar, ya después contratábamos gente que estaba en el bar, contratábamos gente que se yo, que nos ayudaba en esto, en lo otro. Ya después teníamos como equipos, armando todo. Y les cancelábamos, por supuesto. Y yo creo que fue súper... es que lo pasábamos bien, eso era. Nos... claro, nos cansábamos hartito, pero lo disfrutábamos hartito, lo pasábamos bien [...] (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

De esta forma, además de constituir un espacio para la práctica de la salsa, el Club se convirtió también en un lugar de trabajo que proporcionó a estas personas la posibilidad de aumentar sus ingresos en una época de dificultades económicas.

Sin embargo, aunque las ganancias permitían pagar estos servicios, la directiva no buscaba que esta fuera una actividad lucrativa, ni menos un negocio. En este sentido varios de los entrevistados señalan en un tono humorístico que el Club era “una asociación sin fines de pérdida”, puesto que los miembros de la directiva no recibían ni esperaban recibir dividendos de ella. Por el contrario, la venta de entradas y de bebidas alcohólicas respondía exclusivamente a la necesidad de costear los gastos que permitían

⁶² En general los entrevistados indican que pocas veces había mesas y que cuando las había los asistentes preferían hacerlas a un lado para dar más espacio al baile.

llevar a cabo las rumbas, lo que muy pocas veces dejaba excedentes. Las ocasiones en que esto se produjo, el dinero era, o bien repartido entre los miembros de la directiva, o se utilizaba en beneficio de todo el grupo, o bien, se guardaba para la siguiente rumba:

Víctor Mandujano: [...] mira, el Club de Salsa fue una institución sin fines de lucro pero sin fines de pérdida tampoco. Entonces yo trataba de poder recuperar la plata, porque nosotros no ganábamos nada. O sea, ponte tú que en plata de ahora nos pagaban 20 lucas a cada uno por reunión, que te llevaba 20 días en organizarla, era casi simbólico. Pero la idea era poder cubrir todos los gastos y no tener problemas, o sea, jamás tuvimos una deuda, nada (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

[...] yo te digo, o sea yo creo que nunca nosotros hicimos plata, un sueldo y... que había plata, se generaba plata. Yo no sé si hacíamos qué, después si alguna vez lo hicimos, “pucha vamos a comer a un restaurant” después de unos días de la fiesta, “ya, démonos un gusto, vamos a comer”. Yo creo que eso, o quizás eso fue como las grandes delicias que hicimos con la plata (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Víctor Mandujano: Miguel, que era muy desprendido, generoso, no se preocupaba de que faltara plata o qué sé yo. Entonces él invento la cosa de regalar con la entrada una botella de champaña.

Patricia Orozco: [...] No, la cosa es que no fue la entrada. Fue que había una botella de champaña en las mesas puestas y si faltaba sacaron botellas de champaña por otro lado y se regalaron. Y una vez que sobraron tragos hicimos una rifa [...]. Y a un chico le sale 000 la entrada [...]: “Yo tengo 000”, ya listo fuera, una botella de ron. Una botella de ron y lo que quedaba había que guardarlo [...] (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

A radio bamba: La difusión del Club de Salsa

Como ya expliqué, al iniciarse la etapa de itinerancia del Club la difusión fue una preocupación fundamental de la directiva, ya que ello se relacionaba estrechamente con el cumplimiento de sus objetivos. Si estos eran “difundir la salsa en Chile”, debían hacerse de un sistema para informar la fecha y lugar de la realización de las fiestas y, además, cautivar a nuevos asistentes, lo que lograron con creces.

Pero esta fue una preocupación desde el inicio. En este sentido, el primer y mejor sistema que utilizaron hasta el final fue lo que denominaban “radio bamba”, que de acuerdo a Mandujano, en el Caribe corresponde a lo que en Chile es el “boca a boca”.

Así, al comienzo, los asistentes a las rumbas contactaban a otras personas que, luego llevaban a otras personas, tal como explica Juana Millar:

Pero al principio las convocatorias eran convocatorias muy individualizadas. Tú conocías a este, tú conocías al otro y ya y se empezaban a hacer estos encuentros de la salsa, se fijaba un día, un lugar e iba la gente que sabía y después esta gente convocaba a otra gente (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Luego esto se realizó vía telefónica. Los miembros de la directiva del Club registraban los números telefónicos de los asistentes en un cuaderno, que en realidad era la agenda telefónica de Víctor Mandujano y que el periodista conserva hoy en impecable estado. Así, al comenzar la etapa de itinerancia del Club, la directiva comunicaba por teléfono el lugar y fecha de la siguiente rumba. Sin embargo, para evitar la demora y un gasto excesivo, la directiva organizaba “cadenas” telefónicas. De este modo, cada miembro de la directiva llamaba a un número telefónico por grupo de amigos, en tanto que el dueño del teléfono se hacía cargo de comunicar la información a su grupo.

Además, la actividad del Club de Salsa también se difundió a través de afiches y volantes en los que se indicaba el nombre de la fiesta y la información de la fecha y el lugar, acompañados de un diseño *ad hoc*. Aunque los afiches del Club de Salsa no se conservaron, algunos de los miembros de la directiva guardaron varios ejemplares de las entradas, cuyo diseño generalmente era el mismo que el de los volantes (ver Anexo 1, pág. 192). Algunos de estos permiten ilustrar el modo de ser lúdico y humorístico de la directiva.

De acuerdo con los testimonios, al comienzo dichos afiches eran diseñados por los artistas que formaron parte del Club durante su primer período, aunque al comenzar la etapa de itinerancia se convirtió en otra de las



Ilustración 3: APVM.
Entrada del Club de Salsa, julio de 1988.

responsabilidades de la directiva. Así, por ejemplo, los diseños de afiches y entradas de las rumbas de 1987 (ver ilustraciones Ilustración 8 a Ilustración 11, Anexo 1, pág. 192), se dibujaron a mano y luego se fotocopiaron, como explica Patricia Orozco:

Patricia Orozco: Yo hacía las entradas, le pedía la máquina de coser a mi mamá y le hacía el prepicado con la máquina de coser. Y en la oficina, como tenía computador, hacía los vales (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Más tarde, la directiva destinó recursos para esto, por lo que entradas, volantes y afiches adquirieron un carácter más profesional aunque los diseños seguían siendo creación de sus miembros. En cambio, los últimos volantes y entradas del Club de Salsa, fueron diseñados por el ilustrador Francisco Ramos, amigo de Arturo Venegas (Ilustraciones Ilustración 19 a la Ilustración 23, Anexo 1, pág. 192).

Las imágenes de los afiches y las entradas del Club de Salsa, también son uno de los aspectos más recordados por los entrevistados, pues también fueron parte de los elementos distintivos del Club. Si bien los títulos y diseños de los primeros eran más bien sobrios, hacia 1988 se aprecia en sus títulos y en su diseño la actitud festiva, lúdica y humorística propia de la directiva del Club, como se observa en las ilustraciones de

más arriba. Así, las entradas de las rumbas de 1987 y las primeras de 1988 por ejemplo, estaban decoradas con motivos alusivos al baile y la música y a ciertos estereotipos asociados a lo “tropical”, que se relacionaban con los títulos de cada una (ver Ilustración 3. Otros ejemplos en Anexo 1, pág. 192).

Estos diseños pueden interpretarse como un intento de mostrar el ambiente “tropicalizado” que se vivía en el Club de Salsa, en el que el baile y la música eran elementos centrales



Ilustración 4: APVM. Entrada del Club de Salsa, septiembre de 1988

y que su disfrute, la fiesta, la alegría y el goce de vivir eran el único interés de sus asistentes. Otras entradas, sin embargo hablan, aunque sin ser explícitas, de la preocupación de la directiva por la contingencia política de la época. Por ejemplo la entrada de la rumba del 30 de septiembre de 1988 muestra a un músico tocando trompeta, cuyo sonido hace salir despedido lo que parece una gorra policial (ver Ilustración 4). Asimismo, la entrada del 1 de enero de 1989 porta un disimulado mensaje de año nuevo: “Feliz ’89 [sic] para todos, menos pal que te jedi”⁶³. Si se considera que dos meses antes había triunfado el No en el plebiscito de 1988, podría pensarse que la frase “el que te jedi” alude a un innumerable Augusto Pinochet (ver Ilustración 5).

⁶³ “El que te jedi” corresponde a un uso del castellano informal, utilizado en algunas zonas de Latinoamérica, en el que se invierte el orden de las sílabas para generar una nueva palabra que mantiene su significado. En este caso “el que te jedi” significa “el que te dije”, expresión que en una conversación, alude a otra persona sin necesidad de mencionar su nombre. En otra versión de este mismo afiche el mensaje dice: “Feliz ’89 para todos menos para uno”.

Ilustración 6: APAV. Entrada Club de Salsa, enero de 1989.



También, aunque no tan disimuladamente, la entrada del 27 de enero de 1989, que lleva el título de “Requiem por el Burlitzer”⁶⁴ (ver Ilustración 6), muestra una tumba de la

que sobresale la gorra de un alto mando militar. El epitafio reza: “El muerto al hoyo, el vivo al jolgorio” seguido de la sigla QEPD, cuyo significado está explicado en el pie de página: “Qué te pasó desgraciado”. En este caso, la ilustración hace una manifiesta, aunque todavía indirecta alusión a la derrota de Pinochet en las urnas. En los tres casos, sin embargo, la realidad política local se expresa de una manera humorística, lo que creo

que puede ser visto como el modo muy particular de la directiva del Club de Salsa de manifestar su descontento frente a la dictadura.



Ilustración 5: APAV. Afiche del Club de Salsa, enero de 1989.

⁶⁴ Dicha rumba llevó ese nombre debido al cierre del citado local (“Bailando despiden locales” 1989, 35).

Además de estos medios, la directiva también recurrió a la prensa escrita para difundir sus actividades, a través de Álvaro Briones y Víctor Mandujano, que trabajaban en dicho medio. El mismo Briones era director adjunto de la revista *Cauce* lo que explica la cantidad de notas y artículos publicados en ese medio en torno al Club⁶⁵. Asimismo, ambos tenían contactos en otros medios escritos, a raíz de lo cual *Fortín Mapocho*, *La Tercera* y *Las últimas noticias*, publicaron notas alusivas a éste. (Ver Anexo 2, pág. 192). Tal como ocurría con las entradas, los insertos también reflejaban el espíritu lúdico y humorístico del Club, en tanto que los publicados alrededor de 1988 daban cuenta de la realidad política que atravesaba el país, probablemente debido al nuevo clima suscitado por el plebiscito. Así, en el número de *Cauce* de fines de septiembre se invitaba a la última rumba en dictadura:

Salsa con sabor a democracia

Ya todo está preparado para darle color a la “rumba” mensual que organizan las chicas y chicos del Club de Salsa – Chile. Una nueva fiesta salsera de música y alegría que promete ser de lo más especial, hasta por su nombre: “*La última rumba que pasé contigo*” (¿Connmigo?... no tontuelo, *con él*, quieren decir los salseros).

La fiesta que *le pisará los talones a la nueva era democrática que ya viene*, se escenificará en la bruñida pista del Burlitzer [...] el próximo viernes 30 de septiembre a partir de las 10,30 de la noche [...].

Vaya entonces *poniéndose su “pinta” democrática* (que por cierto no incluye zapatos nuevos) y este viernes, dese una vuelta por el Burlitzer de Providencia [...] (APVM. “Salsa con sabor a democracia” 1988, s/n. Los destacados son míos).

Asimismo, el número posterior al plebiscito rezaba:

El próximo viernes 4 [de noviembre] en el Burlitzer de Providencia 2124 (Galería “Drugstore”), tendrá lugar la fiesta mensual del Club de Salsa de Chile.

Convocado bajo el lema “Te conozco bacalao, aunque vengas disfrazado”, *que no se refiere al caballero que se cambió la ropa para hacer la campaña electoral sino a un conocido tema de Willie Colón*”.

Los salseros se reunirán a bailar y celebrar la alegría que ya llegó. Como siempre, nos encargan invitar a todos los amigos de la salsa y gente de buen humor y con ganas de pasarlo bien. Ahí nos vemos (APVM. “Te conozco bacalao” 1988, 4. Los destacados son míos).

⁶⁵ Mientras que *La Tercera*, *Fortín Mapocho*, *Las Últimas Noticias* y *La Época* publicaron entre 3 y 8 artículos referidos al Club de Salsa, *Cauce* publicó 11. El resto de los medios sólo lo hicieron en una ocasión (Ver Anexo 2, pág.188).

Este tipo de insertos permitieron al Club de Salsa sumar adeptos a sus filas, aunque su principal forma de difusión siempre fue la vía telefónica.

“Entren que caben cien”: Los “afiliados” al Club

Como indiqué antes, el vínculo del Club de Salsa con el Taller 99, en sus inicios, determinó el tipo de público que asistía a las rumbas. En este sentido fue constante la presencia de artistas visuales y fotógrafos, especialmente durante su primera época. Sin embargo, con el paso del tiempo el público se fue diversificando, incorporándose a las actividades del Club actores y músicos, pero también políticos e “intelectuales”, categoría generalizadora que utiliza la mayoría de los entrevistados para referirse a sociólogos, antropólogos, científicos políticos, literatos y otros profesionales pertenecientes a disciplinas afines:

Porque...también en este movimiento yo diría que estaba gente muy particular, porque casi todos éramos del área del arte, dedicados a esto, pintores, fotógrafos, músicos, así como dedicados a esto. Y después ya esto se empezó a agrandar de ese grupo pequeño que era porque era un grupo que también que apreciaba la salsa... la apreciaba también desde otro punto, desde una cuestión bien intelectual, de conocimiento de la música, de haber escuchado, de conocer también diversos autores, de ser melómano. Como Víctor [Mandujano] por ejemplo. [...] Y bueno yo a través de una amiga cercana que es pintora, llegué a los Opazo. Y bueno, los Opazo al mismo tiempo se movían en el mundo de las artes visuales y mi padre se relacionaba con las artes visuales, entonces como que todo se completa ahí. Y por eso llegué yo ahí, y después como era tan entusiasta con eso, me quedé ahí. [...] (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

Víctor Mandujano: oye, llegaba Roberto Bravo, por ejemplo, increíble po.

Patricia Orozco: llegaban algunos ministros de ahora, senadores, diputados, que se yo, que son de hoy. Que en ese tiempo eran cabros jóvenes [...].

Pal año nuevo fue esta cuestión [...] todo el mundo entró con su tarjeta [de invitación]. Y me acuerdo también que estuvo... el concesionario del Butlitzer era el actor, este... Gonzalo Robles. [...] y ahí llegó Matías Bodenhöffer, llegó la Coca Guazzini, llegaron varios actores. (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

[...] de a poco empezaron a llegar salseros que vivieron en Centroamérica e incluso se empezó a llegar... unas negras, de repente, no sé. Llegó una de estas cosas... o la CEPAL⁶⁶.

⁶⁶ Comisión Económica para América Latina y el Caribe de la Organización de las Naciones Unidas.

De repente, una serie de negros, que se yo “no, si es de la CEPAL, son centroamericanos” (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Los testimonios también destacan de manera importante la presencia constante, en las rumbas del Club, de retornados que tuvieron experiencias con la salsa o con música tropical en sus lugares de exilio:

Y en este movimiento yo recuerdo que había gente que estaba en Chile pero también gente que también que ya en ese tiempo, chilenos que habían estado fuera, que estaban viniendo, etc., como muy ligado con Europa: España, Alemania, no tan ligado con América Latina, o sea, no era tan ligado con el Caribe, el Caribe estaba proyectándose hacia Europa y de Europa se venía el rebote para acá (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

El comienzo del Club de salsa, empieza a ser para retornados. Salvo uno o dos originarios de aquí, los Opazo, yo, y algunas otras personas más, era de retornados. Básicamente empieza a cuajar el asunto como [de] retornados (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

[...] había mucha gente que tenía que ver con el retorno por así decirlo, que era gente que venía de afuera, teniendo en cuenta que la salsa durante mucho tiempo se caracterizó, o sea, no mucho; durante un tiempo se creyó que era la música que habían traído los que volvían a Chile los retornados, qué sé yo (Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012).

Yo creo que ese fue un núcleo importante que se formó, con mucho énfasis en el retorno del exilio [...] (Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012).

Bueno, yo diría que en su mayoría, o no sé si en su mayoría pero yo diría que el grupo más fuerte era el grupo de personas que habían llegado del exilio ¿no? Retornado. Que traían como estos... no sé, como esta especie de alegría, como de esta cosa nueva (Mario Rojas, 5 de enero de 2011).

De la misma manera, un artículo publicado en *Cauce* en 1987 señala que:

Tienen también una lista de adherentes (no se atreven a llamarlos socios), la mayoría de los cuales son artistas plásticos más o menos avecindados en Bellavista y exiliados retornados que conocieron la salsa afuera y no pudieron olvidarla (APAV. Briones 1987, 37).

Si bien la presencia de estos grupos definió en gran medida el carácter del Club de Salsa, también fue muy distintivo de él la variedad de grupos etarios que participaron, sobre todo durante su segunda etapa:

[Después] Yo me acuerdo que se llenó y todos venían así, ahí y había más gente joven también que iba a ver esto, porque yo me acuerdo en ese tiempo los jóvenes [...] veían a sus padres metidos en esto y también empezó como a llamarles la atención y querer participar y

mezclarse con los que participaban. Y se produjo también esa unión de jóvenes y viejos, al final ya [...] (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Primero era gente entre 30 y 40 y después empezaron a llegar papás con hijos. Gente que en ese tiempo tenía cincuenta y algo, llegaban con hijos de 14 [o] 15. Sí. Se fue extendiendo (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Víctor Mandujano: iban papás con sus familias completas. [...] venían... de Valparaíso me llamaban... uno de apellido Contreras [...] en Valparaíso con toda su familia y venían todos, y se venían por ese día en la noche, al otro día en la mañana se iban a Valparaíso, o sea... [...] toda la familia, faltaba el abuelo no más. Toda la familia... y traían más amigos (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Claro, con Domingo, con Víctor, estamos, vamos en la misma generación. En la misma generación, claro. [...] Hay otra gente más joven, la gente que le gustó la salsa en Chile cuando nosotros llegamos, era gente más joven que nosotros, por lo menos 10 años más joven (Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012).

Así lo afirma Miguel Opazo en una nota publicada por la revista *Hoy* en 1988:

“Las características entre los casi 200 afiliados que tenemos es justamente que no tienen ningún denominador común entre ellos. En un principio fueron casi todos del barrio Bellavista –pintores, actores, fotógrafos–, pero a medida que se fue abriendo llegaron familias enteras, *lolos*, hombres mayores; e incluso hemos tenido delegaciones completas de la CEPAL”, dice [Miguel] Opazo (APVM. “Salsa: el baile de los que llegan” 1988, 41).

En relación a lo anterior es importante señalar que, a pesar de que los participantes del Club entrevistados indican que en éste no se hacían distinciones de carácter político, algunos de ellos señalan que, por lo general, los asistentes a las rumbas eran opositores a la dictadura en diversos niveles: sino simpatizantes o militantes de izquierda, al menos, críticos de la realidad política, económica y social del país. Este es un aspecto difícilmente discutible si se considera, primero, el vínculo que tuvo el Club en sus inicios con los círculos de creación artística vinculados al retorno del exilio y, derivado de ello, a la numerosa presencia de artistas en las rumbas; y segundo, la alta presencia de exiliados retornados en las fiestas del Club de Salsa. Tal como indican los testimonios:

Patricia Orozco: no [...] iba de todo. O sea, esa cuestión que nunca hubo esa cuestión que... iban a bailar.

Víctor Mandujano: pero la iniciativa fue que gente de izquierda o pa’ decirlo tal vez más justamente, gente contra la dictadura, contra lo que estaba pasando en Chile y obviamente esa gente era... tenía que ser gente de izquierda [...]

Patricia Orozco: fue la hija de Víctor Jara, Amanda. Me dice Miguel Opazo “yo la llamo”.

Víctor Mandujano: la [Carmen Gloria] Quintana fue una vez po.

Patricia Orozco: [...] Oye, la gente le aplaudió [...] cuando llega, ella entra, alguien la ve y empieza a aplaudir y la gente, qué sé yo, la ve y empieza a aplaudir. Fue muy emocionante, fíjate (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

[...] esto sin ser una cosa “frente salsero revolucionario”, sin ser eso. Pero se daba que la salsa, en definitiva [...] fue producto de, yo creo que, exiliados chilenos que volvían. Entonces Pinochet, digamos, de toda la gente que iba, yo creo que, en 80 al 90 o más, era como que; anti Pinochet [...].

[...] también, [iba] mucha gente, digamos, periodistas, de las revistas *Cauce* o [...] y *Análisis*. Entonces era como gente que estaba en contra de Pinochet. Además de esto, [...] o sea, no era la fiesta, decir “abajo Pinochet” qué sé yo. Sí, tirábamos temas como de decir, no sé, en la versión original, la del negro o qué sé yo, y la gente prendía y gritaba, qué sé yo. Pero eran temas muy puntuales, o sea [...] no se prohibía a nadie (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

[...] era claramente una cuestión, se presentaba como una cuestión algo contestataria [...]. Y el gusto de la gente de oposición al régimen. Lo que es muy curioso, pero era así. [...] Porque es música, o sea una música alegre. O sea, a mí la salsa me parece absolutamente transversal, ¿o no? Entonces me parecía muy... Yo no lo había entendido así e incluso viniendo de un país como Nicaragua donde había una revolución, qué sé yo [...]. Y aquí como que tenía esa carga, muy fuerte ¿no? Porque... un sentimiento como que representaba a la gente de un sector; de izquierda. Y bueno, me parecía, eso me parecía un poco curioso. Pero era definitivamente así, era claramente así. No, no... ahí no había discusión. O sea, no era una cuestión que le gustara a la gente de derecha (Mario Rojas, 5 de enero de 2010).

De este modo se puede observar que las actividades del Club de Salsa no fueron transversales a todas las clases sociales, por el contrario, se restringieron a un público de clase media ilustrada y/o profesional, tal como lo indica la frase que varios de los entrevistados mencionaron y que incluso es citada en una de las fuentes consultadas: “la empleada baila cumbia y la patrona, salsa” (Meza 1989, 116-118). En este sentido el Club no llegó a ser un fenómeno masivo. Con todo, logró tener una sorprendente convocatoria para tratarse de una iniciativa particular sin fines de lucro y organizada por un grupo pequeño de personas. Así, desde las 20 personas que participaron en la primera fiesta el Club llegó a reunir hasta 800 en las rumbas más numerosas, alcanzando un promedio de entre 200 y 300, de acuerdo a las cifras entregadas por los entrevistados.

La música del Club de Salsa

Las rumbas del Club de Salsa fueron reuniones fundamentalmente de baile, por lo que debían contar con música para que éste pudiera producirse. En este sentido es importante señalar dos cosas: primero que la música con la que el Club de Salsa animaba sus fiestas provenía fundamentalmente de discos⁶⁷ y segundo, que ya que en Santiago no existía venta de discos ni casetes de salsa, los discos que utilizaban provenían desde el exterior y habían sido traídos por los exiliados, o por personas provenientes del extranjero.

De acuerdo con Jorge Opazo, la primera discografía del Club fue la de Paca Jiliberto, a la que luego se sumó la de Víctor Mandujano, cuya colección de discos se convirtió en la “biblioteca de Alejandría” del Club, como señala Arturo Venegas. En efecto, el periodista había traído desde Venezuela una enorme cantidad de discos, a raíz de lo cual el Club pudo disponer de una numerosa y variada discografía. Es por esto que varios de los entrevistados recuerdan la llegada del periodista al Club como un hito importante de su trayectoria:

Después llegó, no sé en cuantas fiestas más, llegó Víctor Mandujano [que] además tenía una biblioteca... siempre Venegas decía que tenía la biblioteca de Alejandría en discos. Tenía una cosa impresionante. Entonces fue súper importante, digamos, cuando llegó Víctor [...] (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Patricia Orozco: [...] quien tenía la música era Víctor. Si no el Club de Salsa hubiera quedado ahí no más. [...] porque eran muy pocos los que venían de afuera y tenían... (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Era la mejor salsa, la mejor, en eso Víctor Mandujano era sí un aporte porque el traía toda la música, tenía todas las colecciones. Entonces pucha, era un disfrute la cosa (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

⁶⁷ Las bandas santiaguinas dedicadas exclusivamente a la salsa comenzaron a aparecer en 1988.

Además, Mandujano era un gran conocedor de la salsa y la música tropical en general, conocimiento que compartió con el resto de los miembros de la directiva y con los “afiliados” al Club más cercanos. Esto le permitió ganarse su respeto y aprecio, pero además operó un cambio en la forma en que valoraban la música. Así, a contar de entonces, se produjo en el Club una importante preocupación por la “calidad” y autenticidad del repertorio:

Y después también este grupo tendió a un cierto purismo en qué es la salsa realmente y a interiorizarse de qué es la salsa: cómo se baila, tratar de sentir, y muy melómanos, o sea, todos muy auditores y todo. [...] Eso después ya dejó de serlo porque ya, los que ya se sumaban ya no eran así tan intelectuales, iban a disfrutar de la danza, quizás les daba lo mismo qué tipo de salsa, [pero] a nosotros no nos daba lo mismo [...] y teníamos nuestras preferencias en la música: lo que sí verdaderamente tenía esta cadencia de la salsa (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

[Después] llegó Víctor Mandujano, que no lo conocíamos, que fue súper importante porque Víctor... yo creo que Víctor era como la persona más instruida y más conocedora, y más... de más bagaje informativo de la salsa que yo haya conocido (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

[...] tiene una cuestión de pasión, de que a los que empezamos nos gustaba la música y fuimos y compramos discos y quien tenía discos los compartió y nos formamos, y aprendimos a distinguir entre el estilo neorrican, al puertorriqueño, al venezolano, al colombiano y empezamos a aprender cosas por el estilo. Fue una pasión (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

Así, cuando se conformó la directiva, Mandujano fue nombrado Director Musical y junto a Arturo Venegas se hizo cargo de preparar la música para cada rumba. Para esto, ambos se reunían, en casa del primero, escogían temas y los grababan en un casete virgen.

[...] nos juntábamos para grabar la música, [...] Mandujano y yo grabábamos un casete de una hora. Seleccionábamos música [de la] que tenía Mandujano [...] teníamos un abanico de posibilidades extraordinarias (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

[...] todo el mundo sabía que estaban esos discos y en el fondo era yo el que hacía las mezclas para cada rumba. Para cada una de estas fiestas (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Patricia Orozco: [Se pasaban] Escuchando música en la casa, bueno ahí estaban cesantes los dos [Mandujano y Venegas]. [...] y ahí fue cuando empezó a... se decidió que las personas que hacían la música, tenían que recibir un sueldo porque era un trabajo. Era un trabajo. Largo, desde las 10 de la mañana hasta las doce de la noche (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

El criterio de elección, era el de la “calidad” de la música por lo que no bastaba con poner cualquier casete. Por el contrario, debían confeccionar una lista de reproducción “de calidad”, variada y bien articulada. Como explica Víctor Mandujano:

La novedad fue escuchar temas que no habían escuchado nunca y que venían ya colados por mí, porque eran buenos; pegaron allá y con mayor razón iban a pegar acá (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

La idea de esto era que el casete se pudiera poner y “dejar correr” durante la noche, sin necesidad de cambiarlo. Sin embargo, nunca se logró el objetivo:

[Los casetes] nunca funcionaban como uno quería. Yo hacía un casete de una hora tal como se estilaba en Venezuela que aquí no han aprendido nunca, y es que había gente que quería estar pegada al techo por... y en Venezuela se usa entre dos temas violentos: un bolero. Ese es más o menos como se hacía el trabajo. Y acá tú tocabas un bolero y te querían matar, o sea, todo era pegado al techo, pegado al techo, pegado al techo siempre. Era *brutal* [...] (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Víctor Mandujano: [...] Y además que el casete nunca, o sea, nunca resultó dejarlo correr. [...] al segundo tema ya... la dinámica era otra y tenías que ir cambiando (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Así, Mandujano se vio obligado a llevar varios casetes para responder a los requerimientos de los “afiliados”, los que también muchas veces llevaban sus propios ejemplares⁶⁸. Así, era Jorge Opazo, en su calidad de DJ quien se encargaba de dar la continuidad musical a las rumbas.

Con respecto al repertorio que se escuchaba y bailaba en el Club de Salsa, los testimonios son poco específicos. Mandujano, por ejemplo, explica que los temas lentos

⁶⁸ El mismo Mandujano explica que para evitar las confusiones con respecto a los contenidos de cada uno de los casetes que se usaban para cada rumba, escribía en un cuaderno –que aún conserva– la lista de temas que estos contenían (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

como los boleros, no eran muy apreciados, al contrario de lo que sucedía con el merengue:

Víctor Mandujano: [E]l bolero no pegaba mucho. La gente no los bailaba. Porque te conté una vez que la gente que [...] estaba pegada al techo. [...] bueno [...] merengue sí po. Bien, entraba súper bien. [...] gustaba mucho el merengue, sí (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Jorge Opazo concuerda con lo anterior⁶⁹, pero afirma categóricamente que “nuestro fuerte era la salsa” (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Otras entrevistas ofrecen algo más de claridad respecto a esto. Por ejemplo Arturo Venegas explica que solían escoger a intérpretes como Ángel Canales, Marvin Santiago, Alfredo de la Fe, Ray Barretto e Ismael Rivera (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011). Por su parte, Alejandro Riquelme, músico que no salió de Chile durante la dictadura, señala que en el Club se escuchaba sobre todo:

Fania, mucha Fania, Rubén Blades, todos los salseros de esa época, Ismael Miranda, El Canario [...] José Alberto Canario, de Willie Colón, [Los] Van Van... (Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012).

También los insertos publicados en diarios y revistas relativos al Club de Salsa ofrecen información al respecto. Por ejemplo, en un inserto publicado en el suplemento “Estreno” de *La Tercera* se indicaba que

Al ritmo de Willie Colón, Rubén Blades, Celia Cruz, Tito Puente y otros grandes exponentes del género caribe, los salseros chilenos le darán color y calor al X Encuentro Nacional de Salsa. [El encuentro] ‘promete estar –candela- porque allí concurrirán las grabaciones de los ritmos de mayor relevancia: Sones, Merengues, Mambos y el infaltable Guaguancó’ (APVM, “Salseros están de fiesta” 1987).

De la misma manera en abril de 1988, *Fortín Mapocho* señalaba:

⁶⁹ Explica que eso se debió al éxito de Pachuco y la Cubanacán con “El africano” en el Festival de Viña del Mar (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013, Cf. “Pachuco hizo entrar en calor al monstruo en fría noche” 1988, 2).

Junto a Celia Cruz y Rubén Blades, recientes ganadores del premio Bravo a la música latina, se encontrarán Willie Colón, Eduardo Palmieri, Wilfrido Vargas, Johnny Ventura, Ray Barretto, Tito Puente, 'Cheo' Feliciano, Johnny Pacheco y muchos más (APVM, "Salseros invitan a bailar" 1988).

Por el contrario, resulta bastante claro cuál era la música que no tenía cabida en el Club de Salsa. Aquí se destaca la cumbia chilena y el merengue interpretado por conjuntos chilenos, mientras que sí la tenían la cumbia colombiana y el merengue dominicano. La salsa romántica, que comenzaba a escucharse en Santiago en 1988, tampoco era bien considerada por los miembros del Club. En este sentido, se aprecia de los testimonios que tanto la cumbia chilena, como el merengue ejecutado por conjuntos chilenos eran versiones simplificadas de lo que, se entendía, era la verdadera música colombiana y dominicana y la misma cosa ocurría con la salsa romántica. Esto da cuenta, de que el criterio de "autenticidad" también regía las elecciones de la música en el Club de Salsa.

A pesar de que el repertorio del Club era principalmente grabado, desde 1988 también hubo en el Club música en vivo, debido al surgimiento de La Banda, primer grupo chileno dedicado exclusivamente a la salsa. De acuerdo con Alejandro Riquelme, su director musical, arreglador y fundador, el conjunto tuvo un estrecho vínculo con el Club de Salsa:

Entonces, bueno, ahí empecé a buscar gente para armar el proyecto. Me encontré con Manuel Araya, con Claudio Araya, con Ernesto González y con el Víctor Mandujano y la conexión con Víctor Mandujano es re interesante porque ellos tenían, Víctor Mandujano y sus amigos, era un grupo que se llamaba Club de Salsa-Chile [...].
[E]l Club de Salsa hacía muchas fiestas y nosotros éramos como la orquesta estable del Club de Salsa [...] (Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012).

Si bien La Banda tocaba sus propios temas, ejecutaban una cantidad importante de versiones de la “salsa dura” y la “salsa consciente”. Ahora bien, es importante señalar que la conexión del conjunto con este repertorio fue también a través de discos, puesto que en ese entonces no había manera de acceder ni a las partituras, ni a los músicos. De la escucha de los discos, Riquelme absorbió lo que identificó como las características estilísticas de la salsa, las que luego volcó en la creación de temas y en las versiones. De este modo, La Banda llegó a una versión muy particular de la salsa de la década de los 70.

Además de La Banda, otros conjuntos como De Kiruza y Maestra Música –escindido de La Banda- (Ver “Salseros van de rumba” 1989, 33) tocaron en el Club de Salsa. Sin embargo, es importante recalcar que la presencia de éstas en las rumbas del Club de Salsa no llegó a reemplazar el repertorio grabado. Por el contrario, éste continuó siendo el centro de las fiestas, en tanto que las bandas en vivo fueron un complemento.

“Chico, suelta las caderas”: El baile en el Club de Salsa

El baile fue la actividad principal del Club de Salsa y lejos de ser exclusiva de los retornados, fue transversal a todos sus asistentes. Ya señalé que algunos retornados habían aprendido a bailar en el exilio, sin embargo, ¿cómo aprendieron a bailar salsa los demás participantes del Club?

En efecto, la salsa es un baile que se aprende, debido a que sus elementos coreográficos no son sencillos. Como expliqué en el Capítulo I, en el escenario actual,

sin embargo, las escenas transnacionales de la salsa se conectan rápida y efectivamente a través de internet (Pietrobruno 2006, 205) y además, se construyen sobre la base de una enseñanza mercantilizada y “textualizada”, lo que permite facilitar su aprendizaje. Así, clases dictadas por profesores especializados proporcionan a los principiantes un repertorio de movimientos cuyo dominio les permitirá desenvolverse en el baile en pareja y en la situación social de su práctica. En esta dinámica, la interacción física y social (Hutchinson 2014b, 7) es esencial. Allí pueden producirse la observación y la reproducción (Pietrobruno 2006, 7) de los movimientos.

Por el contrario, en el Santiago de finales de la década de los 80 no existía internet, ni demasiadas academias de baile⁷⁰, la salsa no formaba parte del paisaje sonoro de la ciudad y además, según señalan los testimonios, el país se encontraba aislado de lo que sucedía en el extranjero. De esta forma, allí “el aprendizaje [se produjo] por la observación” (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011) y la imitación. No en una dinámica de clases, sino que de una manera informal dentro de la experiencia misma del baile social, tal como Pietrobruno indica que ocurre en las que denomina “culturas salseras” (Pietrobruno 2006, 205). Como señala Arturo Venegas, en esto la experiencia de los retornados fue fundamental. Así por ejemplo Patricia Orozco observa que:

Patricia Orozco: [A] nosotros nos hacían rueda cuando bailábamos salsa con Víctor [Mandujano]. [...] Y hay mucha gente que miraba, observaba y después se metía a la pista y seguía a la gente que estaba bailando (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 28 de agosto de 2013).

Todos bailamos como separados; los más salseros, Víctor, qué sé yo, los otros, bailaban apretados y de ahí empezamos a tratar de aprender (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

⁷⁰ Las fuentes solo dan cuenta de la existencia de la Academia de bailes Valero, en la que a comienzos de la década se enseñaba a bailar salsa (“Mucha salsa y gafeira traen las nuevas ondas bailables” 1980, 63; Rojas 1980, 25).

De esta forma y sin quererlo, los retornados se convirtieron en modelo que otros asistentes imitaban para aprender a bailar:

Víctor Mandujano: [A]hí tenía otro factor pa' aprender a bailar. Porque esa gente que llegaba de afuera ya venía con otra... con otro pasito, ya venía sabiendo algo más de baile (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

De la misma manera, algunos miembros del Club asumieron en ocasiones el rol de enseñarles a otros asistentes los rudimentos del baile, siempre dentro de su práctica misma:

Patricia Orozco: Muchas veces me sacaban a bailar chicos que no daban ni un paso, me pisaban más que la cresta... “no, ven para acá chico, esto para allá, esto para acá, ya estás listo, baila con otra” (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

Asimismo, Juana Millar explica que:

[E]n ese tiempo tenía una pareja retornada, un arquitecto que era un tremendo bailarín y entonces, tenía muy buen sentido del ritmo, pero también se había impregnado mucho del Caribe [porque estuvo en] Venezuela. Y yo creo que se dio también mucho eso, que tú empiezas a ver cómo es más o menos la cosa, te cuentan, lo empiezas a sentir en el cuerpo ya, la comunión, el encuentro de la salsa hacía que cualquiera podía aprender salsa (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Y la forma como se aprendía la salsa acá en Chile era, no al tiro bailando así, tomados, sino que bailando separados. Incluso yo creo que hay muchos chilenos que les gusta bailar la salsa sueltos, no necesariamente haciendo todos los enlaces ni tomándote así tan apretadamente. Y bueno, justamente con esta pareja que yo tuve yo bailaba así como... [...] Entonces yo aprendí a bailar así, como libre en el espacio, pero en pareja entonces era combinado. Y después me di cuenta que no me costaba bailar en pareja tomados (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

Por otra parte, Víctor Mandujano explica que a pesar de que la gente en general no sabía bailar, varios como él “venían ya vacunados con la Huambaly” (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013) y por lo tanto, manejaban una gestualidad que les permitía desenvolverse en el baile de la salsa.

Pero ¿de qué tipo de gestualidad se trataba? Aunque casi ninguno de los entrevistados se refirió explícitamente a esto, la mayoría sí habló de aquellas formas de

bailar que, les parecían y les parecen inadecuadas. En general, estas críticas van en contra de la manera de bailar que actualmente se enseña en academias y salsotecas, o bien, que se aprecia en televisión y hacen énfasis en su artificiosidad, rigidez, “pirotecnia” y falta de naturalidad. Por ejemplo Juana Millar indica que:

[H]ay chilenos que bailan porque tienen dificultades para bailar pero toman clases, entonces al tomar la clase aprenden técnicamente todo. Pero tú, cuando eres bailarín y cuando eres músico, tú te das cuenta cuando esa persona está, ha formateado a un baile, que está haciendo algo técnico, pero que no ha logrado todavía sentir... [...] Entonces hay chilenos que son muy musicales y que por ende bailan también con harta libertad y buscan su forma de... pero tú notas que está incorporado algo, y hay otros chilenos que si los sacas de ese esquema ya no pueden bailar. Y habrá otros que, del esquema, salen a bailar y ya, se sueltan. Es que es una práctica en el fondo (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

Por el contrario, la salsa que ella misma practicaba con su pareja en el Club de Salsa:

[N]o era la salsa formateada que tú tienes que bailar coreográficamente, no, era la cosa que se te mete al cuerpo y tú bailas y te puedes expresar muy bien con [no se entiende]. Entonces yo fui una gran seguidora de esta pareja en la danza. Bailamos mucho, mucho mucho (Juana Millar, 27 de noviembre de 2012).

Asimismo Víctor Mandujano explica que:

[L]a salsa en realidad, como se baila en Cuba, como se baila en Venezuela es muy libre, es muy, no apegada a rígidos esquemas y así que tú te tenías que desarrollar en eso. Pero como tú te fuiste después dando cuenta de quiénes venían del profesor Valero, porque ya se producía una estudiada forma de bailar, si se quiere rígida. Rígida en el sentido de que: tres vueltas para allá, dos para acá y después repetías el mismo paso. Y después empieza la influencia de películas norteamericanas, en donde se comienza ya a exagerar todo el tema del baile, con evoluciones muy rápidas. La película *Salsa*, que de salsa tiene pocazo porque es toda una cosa ya demasiado elaborada. En Venezuela, por ejemplo veía, yo veía de repente en medio del Poliedro, de repente la gente empezaba a echarse para atrás y dejaban a una pareja en el centro, los propios venezolanos viendo como bailaban. Era gente como se bailaba en el barrio. Ha sido una experiencia tan bonita, [...] pero sin mayor cosa de tirar a la niña pal cielo ni nada, pero la forma de llevarse, la forma de coquetear, Y eso empezó como te digo a desfigurarse, con el profesor Valero y las películas. Empezó a ser más rígido, más empaquetado (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Víctor Mandujano: después llegó la escuelita pirotécnica que la cagó, que vino a dejar la cagá porque en realidad...

Patricia Orozco: *no es salsa*.

Víctor Mandujano: si tú los ves, la gente que dice “yo nunca voy a poder bailar” [...] no, porque es una cuestión coreográfica que no es el baile [...] que se baila cotidianamente. [...] Pero la salsa tú la bailas en un par de baldosas (Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013).

También Lorenzo Agar señala que:

[M]e he fijado muchas veces cuando voy a bailar y veo bailar chilenos que bailan, pero muchas veces no veo la conexión con la música y siento que están bailando porque aprendieron a bailar por ejemplo, a dar las vueltas, hacen todas esas vueltas pero de repente me doy cuenta que no hay una conexión con la música [...].

[L]a gente que se dio cuenta que esa música va con baile, se dio cuenta que no bastaba con escuchar la música sino que tenía que bailar. Entonces yo creo que de ahí, por ahí parte la cosa del baile y del baile, este baile con movimientos tipo casino, con vueltas, baile más de espectáculo y que yo diría que es la manera como en Chile se baila salsa de manera más masificada, [...] con el estilo de salsa rock and roll digamos, hay como esa variante. A diferencia de la salsa colombiana que es un poquito más quieta [...] yo bailo y doy una vuelta [...]. Porque me gusta bailar así claro, porque lo aprendí a bailar así [...]. [...] Sin vueltas y la música del *zouk* y el *compas* también eran sin vueltas [...] Uno da vueltas, pero con la pareja, tomadas digamos, no sola, soltándola, entonces, yo diría que ese, mi origen de bailar es tomado y como que me quedó el estilo tomado. Ahora tu querías decir que, de repente dar un par de vueltas sí las puedo dar digamos, pero tomados y lo que a mí me gusta es el baile tomado (Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012).

Siguiendo la misma línea de los testimonios anteriores, Arturo Venegas destaca que el estilo actual de bailar es exhibicionista y que los bailarines buscan, más que nada, “ser vistos”. Por el contrario, destaca aquellos tipos de baile en los que los bailarines:

[N]o hacen grandes acrobacias y lo que tú sientes es la comunión en la música de dos personas bailando, de cómo coordinan y como comulgan haciendo eso. Nosotros [en el Club] bailábamos de esa manera. Bailábamos no tanto pa’ que nos vieran (Arturo Venegas, 3 de enero de 2010).

De la misma manera lo considera Domingo Zamora:

[...] ahora el viernes que fui a la inauguración de otro local [de salsa] aquí en la calle Tarapacá y miraba a muchos jóvenes bailando (jóvenes estoy diciendo de 20, 25 años y a otros [de] un poquito más [...]) esto de que se ha metido mucho en las academias de baile es el mambo en 2. El mambo en 2 es aprender movimientos semi-atléticos: que te tiran la niña pa’ arriba que te la pasas por acá y al final tú le miras los pies a los jóvenes y no hay nada, o sea, eso mismo [...] lo podrían hacer con el ballet, con el jazz, con cualquier cosa, porque aprenden movimientos musculares para creer que bailan salsa. Pero si tú le dices al tipo, mira diferénciame una guaracha de un guaguancó [o] de una rumba o de un mambo, el tipo te va a decir: “no, yo no tengo idea lo que es eso”, y no sabe diferenciar los ritmos. Pero el tipo se mueve y eso ahuyenta [...] y sale un tipo [en televisión] tirando una niña pa’ arriba– y la persona que ve este programa dice: “no, yo así no voy a poder bailar nunca”. Y eso en vez de colaborar ahuyenta, crea una especie de rechazo (Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012)

Como se puede apreciar, los entrevistados se refieren a un estilo de baile natural, libre, no formateado, coreografiado, ni con acrobacias ni tampoco apegado a estructuras, lo que se contrapone a uno “pirotécnico”, acrobático, coreografiado, estructurado, rígido,

técnico, elaborado. Según observa Pietrobruno, esta dualidad entre un estilo intuitivo opuesto a las reglas y estructuras, se relaciona con percepciones estereotipadas acerca del baile de las culturas no occidentales. De acuerdo a esta percepción, se entiende que el “bailarín ‘natural’” está “inspirado estrictamente por emociones”⁷¹ donde el baile resulta ser una respuesta “instintiva” a ellas (Pietrobruno 2006, 130). Desde este punto de vista, el estilo natural es percibido como conectado profundamente a la música y es, por lo tanto, auténtico, mientras que los estilos “estructurados” no tendrían conexión con ella y no serían auténticos. De esta forma, los entrevistados se refieren al estilo natural de bailar como uno ideal y preferible y que es, además, el que ellos practican, como dejan ver los testimonios.

Llevado esto a un plano más concreto, esta forma de bailar que se concibe como sencilla, sin excesos de velocidad y sin “pirotecnia”, se suele identificar como propia de los estilos denominados clásicos, concepto que “refiere a un estilo cuyo paso básico deriva del son cubano. Éste es característico de los países latinoamericanos y consiste en el paso básico ‘corto-corto-largo’” (Pietrobruno 2006, 134). De acuerdo a Beltrán Ramírez (2008), este estilo se utiliza en países como Colombia (aunque no en Cali) y Venezuela, y se caracteriza por “un predominio de los pasos y movimientos comúnmente bailados en las fiestas, mucha improvisación y pocas reglas. No posee vueltas complicadas e implica mucho contacto corporal” (63-64).

⁷¹ “[...] ‘natural dancer’ as inspired strictly by emotions”. La traducción es mía.

Lo anterior permite tener una idea más clara acerca de la forma de bailar de aquellos que habían aprendido a hacerlo en el exilio y los que aprendieron en las rumbas del Club de Salsa. Sin embargo, a pesar de que los testimonios dan cuenta de que efectivamente se produjo el aprendizaje del baile en ese contexto, también evidencian que aprender los movimientos no llegó a convertirse en una obligación para sus asistentes. Así, los testimonios muestran que muchos salseros que asistían a las rumbas del Club – probablemente la mayoría- no aprendieron estos códigos, lo que, sin embargo, no fue un problema ni un impedimento para disfrutar del baile, tal como lo recuerdan Domingo Zamora y Jorge Opazo:

[Y]o la verdad es que, lo que te estoy diciendo también lo viví, yo voy a decir, yo no bailaba salsa, yo bailaba [cumbia] “chucu chucu” y bailaba, es decir me movía con este, con esta cosa de dos pies digamos y bailaba suelto, pero me gustaba el ritmo, me gustaba la música (Domingo Zamora, 29 de octubre 2012).

[Aprendimos] a los golpes [...] yo creo que, mira, fue como que sin tener ninguna... O sea, como que nos tiramos a una cosa desconocida, como que saltamos así, sin saber leer ni escribir. Entonces, como te digo, los pocos que sabían, Víctor, que se yo... ellos gozaban, no querían enseñar a bailar. No sé cuándo apareció alguien que quería hacer clases, no me acuerdo cuando. Pero la gente se dedicaba a gozar, a bailar y ¿qué te importa cómo baile? Pero... de a poco sí empezaron a llegar, cada vez, como gente ya... empezar amarradito. Cada vez éramos más, cada vez eran más y... pero fue una cosa, yo creo que, desconocimiento total, desconocimiento total y dale, no, si uno lo estaba pasando bien [...]

[D]e repente llegaba alguien, una chica, que sabía bailar y te agarraba y tu estabai dando la hora, pero bueno. Era como permitido porque en esa... desconocimiento, era permitido, digamos, que tú chapusaras y pisaras y todo el cuento (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

De la misma manera, Víctor Mandujano señala que

La gente no bailaba, saltaban como monos y poco a poco, entre la poca gente que bailaba, que no eran más que tres, cuatro parejas, la gente empieza a copiar, empieza a desarrollarse por sí misma y a inventar (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Lo anterior da cuenta de que, en general aquellos bailadores que no salieron de Santiago durante la dictadura, especialmente los hombres, tenían problemas para abordar el baile debido a una falta de habilidad corporal que, según los testimonios, es entendida

como algo característico de la corporalidad de los chilenos. Sin embargo, y contrario a lo que pudiera pensarse, esto no desalentó a los bailarines. En este sentido, los testimonios indican que no hubo discriminación de parte de los que conocían los códigos hacia los que no, y que además se aceptaban las diferentes maneras de enfrentar el baile, como explica Juana Millar:

[E]n ese tiempo [el baile] era bastante libre y nadie andaba fijándose cómo bailabas la salsa tú, sino que todos más bien “ojalá todos podamos bailar la salsa”. Y hacerlo, y que cualquier crítica te la hacías tú mismo en relación cuando veías a otro y tratabas de mejorar, hacerlo mejor (Juana Millar, 8 de julio de 2010).

Así, en Club de Salsa se desarrollaron dos maneras de bailar: una que los retornados habían llevado desde sus lugares de exilio y que continuaron practicando, la misma que otros participantes de estas rumbas fueron aprendiendo en la práctica. Pero también, hubo otra, una forma de bailar que aunque desconocía los códigos, creó los propios en base a su propia percepción de la música, ya fuera a través de saltos o de movimientos “de monos”.

“¡Qué rumba caballero!”: la importancia del baile y la música en el Club de Salsa

Los testimonios y las fuentes consultadas describen el ambiente de las rumbas del Club de Salsa como uno de sus aspectos más característicos. Así, las descripciones hacen referencia a la euforia que se desataba en dichas reuniones que se exacerbaba debido a la gran cantidad de gente que asistía a ellas y que solía sobrepasar la capacidad de los locales. Para mostrar lo anterior con más claridad, transcribo algunos fragmentos de reportajes que describen el ambiente del Club de Salsa. Estos fueron publicados por medios de prensa escrita de Santiago con el objetivo de mostrar al público la actividad

del Club y aunque tienen un cierto carácter publicitario, las imágenes que presentan coinciden con el carácter del Club que recuerdan los entrevistados:

“¡Esto es Nueva York! ¡Estamos en Nueva York!”, gritaba eufórico un colombiano subido sobre una silla, mientras decenas de parejas seguían el ritmo extático de *Las Estrellas de Fania* [sic]: “Quítate tú p’a ponerme yo/Quítate tú”. Durante 16 minutos, el pegajoso estribillo mantuvo a los bailarines, tal como se les llama en el Caribe, apretados unos contra otros en la pista, como abejas alrededor de su Reina, en este caso: la salsa [...].

“En las fiestas, hay una química muy especial” relata [Miguel] Opazo. “Cuando queremos bajar la rumba y poner algo más suavecito, la gente no nos deja. Todos quieren ‘candela’, llegan y se pegan al techo desde las once de la noche hasta las cinco de la mañana. La gente se agrupa en un mismo espacio de baile, se toca y transpira uno junto al otro, en forma gregaria. Es casi una reunión tribal, como una terapia colectiva” (APVM. “Salsa: el baile de los que llegan” 1988: 41 y 43).



Ilustración 7: APVM. Rumba en el Club Social Antofagasta.

A las 11 el local ya estaba lleno. Más de 200 personas ¡con unos deseos de bailar! Ni orquestas, ni edades, ni formalismos.

Tacos bajos, tacos altos, zapatillas, jeans, faldas amplias, minifaldas... Parejas lolas y no tan lolas. Cincuentones algunos. Médicos, abogados, estudiantes... onda formal y onda “artesa” [...].

Llegó Pedro Navaja y de ahí para adelante a los bailarines no los paró nadie. Hasta las seis de la mañana, grabación tras grabación, sin descanso”

“*Entren, entren, que caben cien/cincuenta parados/cincuenta de pie...*” [Sic.]

El ritmo lo invade todo y a todos. Trombones, trompetas, bongó, tumbadoras... la atmósfera que se empieza a calentar y todos moviendo los pies y las caderas como pocas veces se ve en los chilenos [...].

-Espérate que agarre candela, advierte Miguel Opazo, presidente del Club, fotógrafo de profesión y fanático del sabor latino. Baila como nacido en el Caribe y, sin embargo, asegura que no ha salido de Chile [...].

-Esto se está prendiendo, vuelve a anunciarnos Miguel. Mira; hay más de trescientos ahora... Esto se encendió, se encendió... ¡ya está ardiendo!

No cabe en sí de euforia [...]. En la pista, que definitivamente se hizo estrecha, los bailarines se empiezan a desprender la ropa que es “desprendible”. Las chaquetas definitivamente estorban, sofocan, y la mayoría se desabrocha también la mayoría de los botones de la camisa (APVM. Guerra s/f: 5).

Algunos testimonios grafican situaciones similares:

Y había un momento de la noche que [yo nunca había escuchado] gritar con más convicción, poníamos “Mamá qué es lo que quiere el negro”, que la cantaba el Pachuco [...]. Todo esto [...], llegaba alguna gente de algunos países tropicales que estaban adjuntos a la CEPAL o a la FAO [...], y llegaban [...] y nos decían “es notable”, porque en ningún país de Centro América la fiesta tiene un techo tan alto como [acá], no paran nunca. Eran de un acelerere... (Arturo Venegas, 3 de enero de 2011).

Yo hacía un casete de una hora tal como se estilaba en Venezuela que aquí no han aprendido nunca, y es que había gente que quería estar pegada al techo por... y en Venezuela se usa entre dos temas violentos: un bolero. Ese es más o menos como se hacía el trabajo. Y acá tú tocabas un bolero y te querían matar, o sea, todo era pegado al techo, pegado al techo, pegado al techo siempre. Era brutal (Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010).

Habían momentos, o sea, varios momentos, que la gente iba prendiendo, prendiendo, prendiendo y la gente terminaba aplaudiendo [...]. Yo no sé en qué otra fiesta aplauden, o sea, tirai un tema, tirai otro, que se yo, y la gente enganchaba [...]. Pero, como te digo, se iba creando el ambiente así, candela. Nosotros de repente decíamos ¡candela, candela! cuando la hueá prendía así, la gente así, [...] como éxtasis, ya orgásmica. Incluso era tanto, que de repente, llegaba Víctor o alguien y decía “estos hueones”. Porque Víctor decía: “[hay que] colgarlos bien arriba, pero ya, de repente tocar un tema más pausado, más tranquilo” [...]. Y la gente quería, arriba terminaba así todos sudados [...] y aplaudiendo y tú decías ¿qué pasa?, ¿qué onda, qué pasa aquí? [...] era una cosa especial (Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013).

Como se puede ver, el ambiente que se desataba en el Club de Salsa, resultaba sorprendente incluso para los miembros de su directiva (ver Anexo 3, pág. 199).

Ahora bien, estas escenas permiten apreciar la importancia que tenía el baile en el Club de Salsa, pero no en su sentido de estructura coreográfica, sino como una experiencia del cuerpo de dos dimensiones. Primero como sinestesia del fenómeno sonoro con el movimiento (Pelinski 2000, 268), o bien como *afinque*, que es “el estrecho ajuste de varias capas rítmicas, melodías y armonía en un conjunto de salsa y la relación estrecha entre el bailarín y el músico” que es lo que “mueve a la audiencia al baile y a una escucha entusiasta”(Berríos-Miranda 2004, 163)⁷². Y en segundo lugar, como una experiencia participatoria, de carácter sincrónico que es capaz de crear comunidad

⁷² “[...] the tight locking of the various rhythmic layers, melodies, and harmonies in a salsa ensemble and the close relationship between dancer and musician. [...] is the most important quality in a band because it moves the audience to dance and listen enthusiastically”. La traducción es mía.

(Turino en Waxer 2002b, 235). De esta forma, creo que fue el baile de la salsa en esa doble dimensión de experiencia sinestésica y placentera de la música, y de experiencia sincrónica y comunitaria a partir del baile, enmarcado en el contexto cultural y político en el que el Club se desarrolló, lo que atrajo la atención de sus adherentes.

Antes, en este capítulo, señalé que a los exiliados que conocieron e hicieron suya la salsa en el exilio les hacía falta a su regreso la dimensión social de su práctica -el baile-, dado que no existían en Santiago personas dedicadas a ello. Asimismo, expliqué que al llegar a Santiago encontraron una realidad cotidiana muy diferente de la que esperaban. La ciudad les pareció entristecida y atemorizada, visión que comparten algunas personas que habían permanecido en Santiago durante la dictadura. Estas últimas, además señalaron que a su juicio la dictadura había hecho desaparecer los lazos comunitarios y que las actividades sociales a las que asistían, especialmente las reuniones entre amigos, estaban cruzadas por la misma sensación de tristeza y desánimo, lo que se acentuaba con la sonoridad y poesía de la música que en ellas se escuchaba. Así, señalaron que les hacía falta una forma diferente de amenizar las reuniones entre amigos.

Lo anterior, entonces, permite comprender el surgimiento del Club de Salsa y su éxito, como una iniciativa que respondió a todas esas necesidades. Por una parte la que tenían los retornados fanáticos de la salsa de recuperar la dimensión social de esa música: el baile. Por otra, la de permitir, tanto a los retornados como a los santiaguinos que no habían salido de Santiago, la posibilidad de recuperar una experiencia comunitaria a partir del baile como experiencia social y sincrónica que crea comunidad.

Al mismo tiempo, el Club de Salsa pudo proporcionar a sus asistentes una música bailable, exuberante, sensual, y festiva a través de la cual experimentar el baile como una forma de corporalidad no cotidiana.

Respecto a esto último, creo que el éxito del Club de Salsa se debió también a que se abrió como un espacio para “descargar” y “sacudirse” los efectos de la cotidianeidad de la vida en dictadura a partir de esta música que mueve a los cuerpos al baile. En ese sentido, puede entenderse a la música salsa en términos de “liberación expresiva”, como propone Marisol Berríos-Miranda (2004) para el caso de los puertorriqueños de Nueva York en la década de los 70. En el caso estudiado por la autora,

[L]a salsa proveyó una experiencia de liberación a su público de clase obrera urbana. [...] al igual que otros géneros musicales, la salsa representó un refugio para los latinos después de sus trabajos y en los fines de semana, en sus casas, en los salones de baile ofreciéndoles una liberación del cuerpo y la mente a través de la experiencia del baile (162).

Desde este punto de vista, la salsa como experiencia del cuerpo, a través de la música dio a sus asistentes una herramienta para resistir a la vida cotidiana en las postrimerías de la dictadura. Así, bailar salsa fue “[...] una oportunidad de hacer frente a la dureza de sus vidas con un nuevo optimismo y fortaleza [...]”⁷³ (164).

Ahora bien, en el caso analizado por esta autora, la identificación del público puertorriqueño con la salsa tuvo su origen en las condiciones sociales y económicas en las que se vivía, en la importancia que tiene el baile en esa cultura, y en la manera en que la vida cotidiana se proyectaba en la sonoridad y en las letras de la salsa (Berríos-

⁷³ “[...] an opportunity to confront the harshness of their lives with a new optimism and strength [...]. La traducción es mía.

Miranda 2004, 164), condiciones que no son estrictamente equivalentes a las que promovieron el desarrollo del Club de Salsa. Aun así, los testimonios dan cuenta de que la situación política y social del Santiago de Chile de fines de la década de los 80 hacía necesaria una “válvula de escape” que, en este caso, fue el baile y la música. De un modo similar Cristian Secul (2013), quien analiza la revalorización del baile en el movimiento del pop-rock argentino de la década de los 80 en Argentina, muestra que allí el baile también actuó como elemento liberador del cuerpo y de resistencia en el marco de la transición de la dictadura a la democracia. Allí

El acto de bailar, en el contexto que se recupera, correspondió a una acción fundamental que se enfrentó a los decoros y los aspectos conservadores. En términos concretos, postuló una cultura de la resistencia en términos pasivos en su dimensión política, pero activos desde el divertimento y las coordenadas estéticas (Secul 2013, 10).

Es en este sentido que debe entenderse el objetivo político que tenía el Club de Salsa y también su éxito. Si bien algunos de los entrevistados entienden al Club como un espacio de resistencia política o de oposición al sistema y al régimen, como indiqué antes, la mayoría lo entiende como instancia de diversión, de recuperación de los lazos comunitarios y sobre todo de recuperación de la libertad en el marco de la dictadura. Es en razón de esto también que puede explicarse su desaparición al producirse la transición de la dictadura a la democracia. De esta forma, al igual que otras iniciativas similares como las fiestas en el Garage Internacional Matucana, el Trolley y las fiestas Spandex, entre otras, el Club de Sala se inserta y se explica en el proceso de apertura política producido hacia el final de la dictadura. Como muestran los testimonios, ese proceso permitió a los chilenos expresarse luego de años de permanecer en silencio. Así, la

certeza de que la alegría vendría con la democracia, hizo que el Club de Salsa dejara de ser necesario.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores estudié el proceso de localización de la salsa en la ciudad de Santiago de Chile durante los últimos años de la década de los 80, a través de la descripción del caso del Club de Salsa-Chile.

A partir de eso pude verificar que existió una relación entre el proceso de difusión transnacional de la salsa y la coyuntura histórica y política por la que atravesaba la ciudad. En efecto, la revisión del proceso de difusión transnacional de la salsa en lugares como Puerto Rico, Venezuela, Cali (Colombia) y en algunos lugares de Europa y por otra parte, la revisión del exilio como dispositivo de control social utilizado durante la dictadura y como vivencia traumática de las personas que lo experimentaron, me permitió comprobar que los exiliados llegaron a sus países de acogida justo en el momento en que surgían las escenas locales salseras de esos países, lo que les permitió conocer esta música. En ese sentido, aquellos que estuvieron en países del Caribe y Latinoamérica no solo se apropiaron de la música, sino también del baile, mientras que los que llegaron a países de Europa, se relacionaron principalmente con la música y en menor medida, con el baile.

Asimismo, pude identificar que existió una relación entre las transformaciones producidas en Chile producto de las políticas culturales articuladas por la dictadura militar y el proceso de localización de la salsa en Santiago. En efecto, los testimonios me permitieron comprobar que, a pesar de que a finales de la década de los 80 se estaba produciendo una apertura política en Santiago, los cambios culturales habían sido devastadores. Los santiaguinos entrevistados tenían la sensación de que la ciudad se había vuelto gris debido a la dictadura y que además se habían perdido los lazos comunitarios. Debido a esto, la salsa, traída por los retornados, encontró en Santiago un suelo fértil para desarrollarse. A aquellos santiaguinos que permanecieron en la ciudad les hacía falta un tipo de reunión social que les permitiera reconstruir los lazos comunitarios perdidos durante la dictadura, pero a partir de una práctica que les diera la oportunidad de salir de las lógicas del miedo y la tristeza. Y fue la salsa, debido a su carácter de música exuberante yailable la que logró satisfacer esas necesidades.

Efectivamente fue el espacio proporcionado por el Club de Salsa lo que hizo posible lo anterior. Por esta razón dediqué el cuarto capítulo a describir en detalle su surgimiento y desarrollo entre los años 1986 y 1989 y a caracterizarlo como una instancia de baile y escucha musical cuyo objetivo era precisamente la difusión de la salsa. Así, me referí a su origen como reunión de artistas del Taller 99 y retornados fanáticos de la salsa, a su etapa de rumbas itinerantes de carácter público, y a su finalización tras el triunfo del No en el plebiscito de 1988. Más adelante describí en detalle su funcionamiento. Me referí primero a las responsabilidades de la directiva y a la importancia que sus integrantes tuvieron en la configuración de la identidad del Club, luego mostré la forma en que éste

se sustentaba económicamente y cómo logró convertirse en un lugar de trabajo remunerado para algunas personas. También me referí a las estrategias de difusión que utilizaba el grupo y di cuenta de los variados grupos humanos que asistían a las fiestas del Club. Finalicé esta sección refiriéndome a la música y al baile como los elementos centrales de la actividad del Club de Salsa.

Lo anterior me permitió comprobar que el surgimiento y éxito de este espacio de reunión fundamentado en la escucha y baile de la salsa, sólo se puede explicar a raíz de la coyuntura política y cultural en la que se produjo. En ese sentido, señalé que el Club de Salsa tenía un objetivo político, en el sentido amplio del concepto, además de su objetivo central de difundir la salsa. En efecto, verifiqué que el Club surgió y fue exitoso porque logró responder a las necesidades que tenían tanto retornados como santiaguinos que no habían salido de Chile. Fue debido a esto que, tras el triunfo del No en el plebiscito de 1988 y ante la certeza de que vendrían la alegría y la democracia, el Club perdió sentido como espacio de difusión de la salsa y como espacio que rompía y desafiaba la cotidianeidad de la dictadura. En ese sentido, afirmé que el baile como experiencia corporal sinestésica de esta música energética y exuberante, proporcionó a los salseros santiaguinos la posibilidad de una “liberación expresiva” que les permitió resistir la vida cotidiana de los últimos años de la dictadura. Al mismo tiempo esta actividad de carácter sincrónico en tanto coordinada por la música, y social, puesto que necesita del contacto físico, les dio a los asistentes al Club la posibilidad de experimentar la comunidad que, de acuerdo a sus testimonios, habían perdido durante el periodo.

En un nivel más profundo, la revisión de este caso me permitió mostrar el papel activo que tienen los escuchas como gestores de su propia práctica musical. En primer lugar, porque el estudio del caso muestra cómo ellos se apropiaron de la música y la usaron para propósitos específicos, en este caso, para sobrellevar la vida en dictadura y para recuperar la experiencia de la comunidad, como ya señalé. En segundo lugar, porque fueron ellos mismos los que gestionaron la localización de la música en Santiago en el marco del Club de Salsa. Fundamentalmente los exiliados fanáticos de la salsa la llevaron desde los lugares donde la conocieron y se apropiaron de ella, hacia Santiago, donde produjeron el espacio necesario para la escucha de los discos y el baile, para así retomar la dimensión social de su práctica que habían perdido en el viaje de retorno. En este proceso, como queda claro, no tuvo incidencia la industria musical, ni tampoco los músicos. De esta forma, la salsa, que era una música prácticamente desconocida en Santiago, pasó a ser escuchada y disfrutada por cientos de personas en el marco del Club de Salsa.

Finalmente, la escucha de la música en el baile, que se producía en las fiestas del Club de Salsa, permite pensar también que la escucha musical es, efectivamente, una práctica musical, en tanto el baile es una forma de participación activa de los escuchas en la música. Con esto no quiero decir que otras formas de participación musical a través de esta dimensión, en las que el baile no está presente, no sean activas, sino más bien que esta es una más de ellas, que permite confirmar que no solo la composición y la interpretación musical son formas de practicar la música.

Comencé este trabajo refiriéndome a la escasez de estudios acerca de la salsa en Santiago de Chile. Esto, y los distintos aspectos abordados en él ponen de manifiesto la importancia y la necesidad de continuar con la investigación sistemática de este tema. Por esa razón planteé este estudio desde una perspectiva exploratoria, lo que me permitió relevar la práctica musical y de baile de la salsa desde el caso particular del Club de Salsa-Chile, y a la vez generar más preguntas en torno a él y en torno a la salsa en la ciudad de Santiago.

En efecto, la descripción del Club de Salsa aquí realizada deja abiertas nuevas líneas de investigación para abordar en trabajos futuros. Por una parte, queda abierta la interrogante acerca de las razones que llevaron a los exiliados a interesarse por la salsa durante el exilio. ¿Por qué razón una música originada como expresión de clases populares descendientes de inmigrantes, en el Barrio Latino de Nueva York, interpeló a intelectuales, profesionales y estudiantes universitarios de clase media? Si bien la bibliografía da cuenta de que durante el proceso de difusión transnacional de la salsa efectivamente esta llegó a captar el interés de los intelectuales de izquierda de clase media y alta, eso se produjo en países en que el baile y, por lo tanto la músicaailable, forman parte central en la cultura. En ese sentido, creo que el hecho de que la salsa de la década de los 70 sea una música comprometida con lo social y político y el hecho de que además sea considerada por sus fanáticos como una música “compleja” que mezcla diferentes ritmos y estilos en varias capas rítmicas y tímbricas, hace que para sus fanáticos esta sea una música “de calidad”. Si bien la elección de la salsa tiene que ver

también con el escurridizo ámbito del gusto musical, es necesario profundizar en este problema para entender por qué los exiliados se interesaron por esta música.

Por otra parte, aunque la salsa sea una música de calidad ¿cómo se explica que los exiliados además se hayan interesado en el baile de esta música? Durante este trabajo mostré cómo el problema de la “tiesitud”, asumido casi como un problema genético de los chilenos, dificultó en varios casos aprender y practicar el baile de la salsa. Entonces ¿por qué los exiliados se interesaron por este baile durante su estadía en el exilio? Aunque señalé que la salsa fue uno de los elementos culturales de los que se apropiaron durante sus estadías en sus países de acogida ¿cómo se explica que se hayan interesado por el baile, cuando podrían haberlo hecho sólo por la música? En ese sentido es válido preguntarse por ejemplo ¿en qué medida esta música les permitió integrarse más fácilmente a la sociedad que los acogió? ¿De qué manera ella les permitió hacer más llevadero el dolor del desarraigo? Resulta interesante observar que algunas de las personas que estuvieron en el exilio –aunque no todas- se convirtieron en fanáticos de la salsa y aunque ésta no es la única música que los mueve, mantienen hasta el día de hoy un vínculo especial con ella. Desde ese punto de vista cabe preguntarse ¿en qué medida ese vínculo se explica por las experiencias vividas en el exilio? ¿Es que la elección de la salsa sólo se explica por cuestiones de gusto?

Al mismo tiempo pude observar que para la mayoría de las personas entrevistadas que no salieron del país durante la dictadura, aunque gustan de la salsa, esta no ocupa hoy un lugar preferente en sus vidas. Más bien, ésta es otra más de las músicas de sus

bandas sonoras personales. Como expliqué, el éxito y surgimiento del Club de Salsa fueron posibles porque este satisfizo una serie de necesidades en el marco de la dictadura y en ese sentido la exuberancia y energía que distinguen a la salsa de otras músicas y su carácter de música de baile, permitieron el disfrute, la descarga y la liberación de sus asistentes. Sin embargo, no puedo evitar preguntarme: ¿habría sido tan exitoso el Club de Salsa si el baile se hubiese dado alrededor de otra música? ¿Habría funcionado de la misma manera si la música de baile hubiese sido la cumbia o el pop estadounidense?

Naturalmente para los salseros retornados del exilio no podría haber sido otra que la salsa, puesto que era ésta la que los había invitado al baile en el exilio y era la práctica social de ésta –el baile– lo que buscaban recuperar al llegar a Santiago. Asimismo, como expliqué en este trabajo, el lugar central de esta música en el Club de Salsa se debió en gran medida a una coyuntura histórica, a una “conjunción estelar” como indica Juana Millar. Sin embargo, esto no permite afirmar que para el resto de los asistentes del Club, que no formaban parte de la directiva y que no estuvieron en el exilio, la salsa haya tenido la misma importancia. En ese sentido es cierto que la salsa es una música exuberante que mueve a los escuchas al baile; sin embargo, es posible que en el contexto en el que surgió el Club de Salsa, sus participantes estuvieran ávidos de un espacio para bailar, cualquiera hubiese sido la música utilizada. ¿Podría pensarse que, el hecho de que el público del Club prefiriese los temas rápidos por sobre los boleros, verifica de la importancia de la salsa también para ellos? Y ¿qué pasó con los asistentes del Club de Salsa después que éste llegó a su fin? ¿Continuaron bailando y escuchando esta música,

o, se inclinaron hacia otras una vez que éste terminó? Sin duda este es un problema que necesita de una revisión más profunda.

Todo lo anterior, entonces, reafirma la importancia de estudiar otros aspectos de la localización de la salsa en la ciudad de Santiago. En primer lugar debe realizarse una revisión de nuevas fuentes que contribuyan a completar la explicación en torno al surgimiento y fin del Club de Salsa. También es fundamental la recopilación de nuevos testimonios, especialmente de personas desvinculadas de la directiva del Club y que no pasaron por la experiencia del exilio, para conocer su experiencia en torno a la escucha y baile de la salsa. Además, se debe indagar detenidamente en los discursos en torno a la calidad de la música y a los estilos de baile, discursos articulados por la gran mayoría de los entrevistados en este trabajo.

Otros aspectos que no me fue posible incluir aquí y acerca de los cuales se debe indagar en el futuro, son la conexión que posiblemente existió entre el Club de Salsa y el surgimiento de las salsotecas Club Tucán y Maestra Vida. ¿Podría considerarse que ambas salsotecas constituyeron una continuación de las actividades del Club de Salsa una vez que este terminó? Por otra parte, resulta central profundizar también en el *boom* que vivió la salsa en Santiago en paralelo al momento de auge del Club de Salsa, para estudiar los vínculos entre ambos fenómenos y para desvelar si existió un consumo masivo de la salsa durante dicho periodo.

Con todo, la localización de la salsa en Santiago y en Chile no se agota en el estudio del Club de Salsa. Así, la investigación realizada para este trabajo me permitió observar otros aspectos de interés vinculados a la práctica de la salsa en Santiago. Destacan, por ejemplo, las incursiones salseras de varios músicos miembros de orquestas de música tropical de baile, que en algunos casos tuvieron como resultado la grabación de discos. Algunas de estas se remontan incluso a mediados de la década de los 70, lo que también debe ser explorado. ¿De qué manera estos músicos se apropiaron de la salsa? ¿Debieron adaptarla al gusto santiaguino para insertarla en la escena local?

Asimismo, queda estudiar en extenso las dinámicas que rigen a la escena salsera santiaguina actual, de la cual creo que se puede considerar al Club de Salsa como punto de partida. En ese sentido, es necesario estudiar el rol que han tenido las comunidades de inmigrantes en la mantención de la escena salsera local.

Por otra parte, es importante indagar en el problema de la aparente discontinuidad que han tenido las diferentes iniciativas salseras en Santiago, lo que ha hecho que muchas de ellas sean desconocidas entre sus diferentes participantes, tanto músicos como escuchas y bailarines. En este sentido, debe llevarse a cabo una indagación que permita relevar las razones de este problema. ¿Cómo se explica que, aunque se grabaron discos de salsa en la década de los 70, los participantes del Club de Salsa no tuvieron conocimiento de ello? ¿Por qué la mayoría de los entrevistados desconocían que Celia Cruz y otras estrellas salseras visitaron la ciudad de Santiago a comienzos de los 80? En la misma línea, ¿Por qué el músico salsero peruano, Manuel Ramírez, pionero de la

escena salsera de la década de los 90 señala tajantemente que a su llegada a Santiago “no pasaba nada con la salsa”? (Entrevista a Manuel Ramírez, 26 de septiembre de 2012) ¿Es que acaso los conjuntos que tocaban salsa antes de los 90 no tocaban “realmente” salsa? O, ¿cómo se explica que el público salsero actual no tenga información acerca de los orígenes de la escena de la salsa en Santiago, pero sí, tenga absoluta claridad de la historia de la salsa en Nueva York?

Esta aparente falta de conexión y de información ha dado pie a la construcción de mitos, tales como que la salsa no llegó a Chile porque es un país aislado; o bien, que no lo hizo porque es una música “chabacana”; o porque es una música de origen cubano que fue prohibida por la dictadura. Es cierto que, en la inexistencia de estudios en relación al tema puede estar el origen de dicha desconexión y de estos mitos. ¿O es que simplemente los salseros santiaguinos tenemos mala memoria? ¿O quizás todas estas iniciativas fueron aisladas y no tuvieron un impacto más allá del círculo en el que se desarrollaron?

De la misma manera, está pendiente una revisión de la localización de la Salsa en otras ciudades de Chile, como en Valparaíso, puerto por el que muchas prácticas de música y baile han entrado al país, o el norte de Chile, que desde las últimas décadas se ha convertido en la puerta de entrada al país de inmigrantes provenientes de otros lugares con importantes escenas salseras.

Todo lo anterior da cuenta de que este trabajo solo constituye el puntapié inicial para el estudio del desarrollo de la salsa en Santiago y en Chile, que viene a dar continuidad al trabajo iniciado por Zobeida Ramos hace cerca de 15 años atrás. Por una parte, se sitúa como un punto de partida para el conocimiento de esta música en el país y para el estudio de la localización y apropiación de músicas no chilenas en él. Por otra parte, es un paso más hacia el conocimiento del proceso de difusión transnacional de la salsa y se inserta como un capítulo más de la historia de esta música globalizada. Asimismo, es un aporte para el estudio de las relaciones entre música y baile, y de la importancia social y cultural que esta relación tiene. En efecto, considero que este ámbito no puede ser materia exclusiva de los estudios de danza; por el contrario, la musicología tiene mucho que decir al respecto, pues en el ámbito del baile social es la música lo que impulsa a los cuerpos al baile.

BIBLIOGRAFÍA

AGUDELO, JUAN

2015 “Cumbia! Scenes Of A Migrant Latin American Music Genre ed. by Héctor Fernández L’Hoeste y Pablo Semán, and: Cumbia: Nación, Etnia y Género En Latinoamerica ed. By Pablo Semán and Pablo Vila, and: Troubling Gender: Youth And Cumbia In Argentina's Music S”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 35 (2): 289-293. Recuperado el 17 de marzo de 2012. http://muse.jhu.edu/journals/latin_american_music_review/v035/35.2.agudelo.html

AGUILERA ACUÑA, DANIEL

2010 “Versatilidad, innovación y ejecución: El Gran Combo de José Arturo Giolito (1932-2008)”. Tesina para optar al grado de Licenciado en Música, opción musicología, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

ALÉN RODRÍGUEZ, OLAVO

2002 “Rumba. (III) Cuba”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.

ALÉN RODRÍGUEZ, OLAVO, IGNACIO CASTRO CONTRERAS, CRISTÓBAL DÍAZ AYALA, JOSÉ PEÑÍN, Y BENAMÍN YÉPEZ

2002 “Salsa”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.

ARUJ, ROBERTO, M. ESTELA GONZÁLEZ, Y ENRIQUE OTEÍZA

2007 *El retorno de los hijos del exilio: una nueva comunidad de inmigrantes*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial.

BANDERAS, DANIELA

2006 “La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual”. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado.

BARON, ROBERT

1977 “Syncretism and Ideology: Latin New York Salsa Musicians”. *Western Folklore*, 36 (3): 209-225.

BARROS, JAVIERA

- 2008 “El café del cerro: una casa para el Canto Nuevo”. Tesina presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Licenciado en Música Opción Musicología, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BELL, ROBERTO
1993 “Exilio, derechos humanos y solidaridad”. En *Exilio, derechos humanos y democracia. El exilio chileno en Europa*, Santiago.
- BELTRÁN RAMÍREZ, MARÍA ISABEL
2008 “Salsa en Viena. Identidad y Representación en el consumo de la Música Popular del Afro-Caribe”. Diplomarbeit Zur Erlangung des Magistragrades der Philosophie an der socialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Recuperado en noviembre de 2014. http://othes.univie.ac.at/2151/1/2008-10-28_0347032.pdf
- BERRÍOS-MIRANDA, MARISOL
2004 “Salsa music as expressive liberation”. *Centro Journal* 16 (2): 158-173.
- 2002 “Is Salsa a musical genre?”. En *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 23-50. Nueva York: Routledge.
- BOGGS, VERNON
1992 *Salsiology. Afrocuban Music and the Evolution of Salsa in New York*. Westport: Greenwood Press.
- BORLAND, KATHERINE
2009a “Preface: Latin American Dance in Transnational Contexts.” *Journal of American Folklore* 122 (486): 375-377.
- 2009b “Embracing Difference: Salsa Fever in New Jersey”. *Journal of American Folklore* 122 (486): 466–492.
- BRAVO CHIAPPE, GABRIELA, Y CRISTIAN GONZÁLEZ FARFÁN
2009 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM.
- CÁCERES, EDUARDO
1990 “La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea”. *Revista Musical Chilena*, 44 (174): 57-110.
- CALVO OSPINA, HERNANDO
1996 *Salsa: Esa Irreverente Alegría*. Tafalla: Editorial Txalaparta.

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE

1996 “Recepción del tango rioplatense en Italia”. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, no. 2: artículo 3. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia>

CANDAU, JOËL.

2006 *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CARNOVALE, VERA

2007 “Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina”. En *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, compilado por Marina Franco y Florencia Levín, 155-182. Buenos Aires: Paidós.

CECCONI, SOFIA.

2009 “Tango Queer : territorio y performance de una apropiación divergente”. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, no. 13: Artículo 8. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>

CITRO, SILVIA

2012 “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, coordinado por Silvia Citro y Patricia Aschieri, 17-64. Buenos Aires: Editorial Biblos.

COCCO, MARTHA

2011 “La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado”. King’s College London. Recuperado en noviembre de 2014. https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/7936508/PhD_FINAL_PDF.pdf

CONTERIS, HIBER

2006 “Exilio, ‘desexilio’ y ‘desterritorialización’ en la narrativa de Mario Benedetti (1973-1999).” *A Contra Corriente*, 4 (1): 40–66. Recuperado en noviembre de 2014. http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_06/Conteris.pdf

CORREA, SOFIA, CONSUELO FIGUEROA, ALFREDO JOCELYN-HOLT, CLAUDIO ROLLE, Y MANUEL VICUÑA

2001 *Historia Del Siglo XX Chileno*. Santiago: Sudamericana.

DONOSO FRITZ, KAREN

2012 “Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988”. *Dossier Chile Contemporáneo*. Recuperado en noviembre de 2014. <http://historiapolitica.com/dossiers/chile-contemporaneo/>

2006 “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de derechas e izquierdas”. En *Su revolución contra nuestra revolución: la pugna marxista-gremialista en los ochenta*, 231-290. Santiago: LOM.

DURÁN, SERGIO

2012 *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM.

ENRÍQUEZ, EDDY

2007 “The Dynamics of Salsiology in Contemporary Germany: Reconstructing German Cultural Identity Through Salsa Music and Dance” [en línea], A Thesis Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Bowling Green: Bowling Green State University. Recuperado en noviembre de 2014. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1177697944

ERRÁZURIZ, LUIS

2009 “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, 44 (2): 136-157.

ESCALONA, SAÚL

2006 “La salsa en Francia: Business y asimilación cultural de una música popular”. En *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, La Habana 19 al 24 de junio de 2006. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/SaulEscalona.pdf>

ESPINOZA, CAROLINA, XIMENA GALLEGUILLOS, RODY OÑATE, ANDREA SOTO, Y THOMAS WRIGHT

2005 *Exilio y retorno*. Santiago: LOM.

ESPONDA FERNÁNDEZ, JAIME

2003 “La solidaridad con el exilio chileno”. *Persona y sociedad* 17 (3): 29–39.

FELD, STEVEN

2005 “Communication, Music, and Speech About Music”. En *Music Grooves*, 77–95. Tucson: Fenestra Books.

FERMANDOIS, JOAQUÍN

2005 *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900-2004*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

- FERNÁNDEZ L'HOESTE, HÉCTOR Y PABLO VILA, (EDS)
2013 *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press.
- FRANCO, MARINA
2008 *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRANCO, MARINA Y FLORENCIA LEVÍN
2007 “El pasado cercano en clave historiográfica”, *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Compilado por Marina Franco y Florencia Lavín, 31-65. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA, MARISOL
2013 *Canción Valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
- GARZÓN JOYA, MARCELA
2009 *14 Sones. Una historia oral de la salsa en Bogotá*, Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social y Periodista, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 24 de agosto de 2010. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis350.pdf>
- GERARD, CHARLEY Y MARTY SELLER
1989 *Salsa! The Rhythm of Latin Music*. White Cliffs Media.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2013 *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE
2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO; OSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE
2009 *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ SMEJA, ALBA MARINA
2011 “Salsa brava nómada en Barcelona. Escenarios y métodos de estudio de un estilo musical y bailable”. En *II Jornadas Doctorales de Antropología Social, Universitat de Barcelona*, Barcelona 6 Y 7 de Junio de 2011. Recuperado en Noviembre de 2014.

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/28899>

GRINBERG, LEÓN, Y REBECA GRINBERG

1984 *Psicoanálisis de la migración y el exilio* [ebook]. Madrid: Alianza.
Recuperado en noviembre de 2014.
<https://es.scribd.com/doc/88234165/Grinberg-Leon-Psicoanalisis-de-La-Migracion-Y-El-Exilio>

HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO, CARLOS FERNÁNDEZ COLLADO, Y PILAR BAPTISTA LUCIO

1991 *Metodología de la investigación*. Naucalpan de Juárez: McGraw-Hill.

HERRANZ CASTILLO, RAFAEL

1997 “Henry D. Thoreau: resistencia y desobediencia civil”. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, no. 14: 21–32. Recuperado en noviembre de 2014. <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4990>

HOSOKAWA, SHUHEI

2002 “Salsa No Tiene Fronteras: Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music”. *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 289-311. Nueva York: Routledge.

1997 “‘Salsa no tiene frontera’: Orquesta de la luz or the globalization and japanisation of afrocaribbean music”. *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, no. 3: artículo 4. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/indice3.htm>

HURTADO, MARÍA DE LA LUZ

1990 “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 482-483: 149-160.

HUTCHINSON, SYDNEY (COMP)

2014a *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, Pensilvania: Temple University Press.

HUTCHINSON, SYDNEY

2014b “Dancing in Place. An Introduction”. En *Salsa World. A Global Dance in Local Contexts*, compilado por Sydney Hutchinson, 1–25. Pensilvania: Temple University Press.

2009 “Introduction”. *Journal of American Folklore*, 122 (486): 378-390.

2004 “Mambo on 2: The Birth of a New Form of Dance in New York City. *Centro Journal*, 16 (2): 108-137.

JORDÁN, LAURA

2009 “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista Musical Chilena*, 63 (212): 77-102.

2007 “Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)”, Tesina presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Licenciado en Música, opción Musicología. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.

JORDAN, LAURA Y ARAUCARIA ROJAS

2009 “Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989).” *Boletín Música*, no. 24: 70–82. Recuperado en Noviembre de 2014. <http://listas.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/24/tematicos.pdf>

JUÁREZ ALDAZÁBAL, CARLOS

2007 “Identidades en danza: el circuito de la salsa en Buenos Aires”. En *Memorias de las XI Jornadas nacionales de investigadores en Comunicación “Tramas de la comunicación en América Latina Contemporánea. Tensiones sociales, políticas y económicas”*. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2007Cajuarezaldazabal.pdf>

KARMY BOLTON, EILEEN

2013 “‘También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena’: apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo”. *Resonancias*, no. 32: 93-110.

KARMY, EILEEN, ALEJANDRA VARGAS, ANTONIA MARDONES, Y LORENA ARDITO

2013 “El trencito rebelde: sobre como la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular”. *Revista Retrospectiva de La Corporación Chilena de Estudios Históricos*, no. 1: 57–75. Recuperado en noviembre de 2014. http://www.academia.edu/6596439/El_trencito_rebelde_sobre_c%C3%B3mo_la_cumbia_se_tom%C3%B3_las_calles_e_hizo_bailar_a_los_serios_intelectuales_de_la_Unidad_Popular

KARMY, EILEEN Y CRISTIAN MOLINA

2012 *Tango Viajero. Orquestas típicas en Valparaíso (1950-1973)*. Santiago: Mago Editores.

LISKA, MARÍA MERCEDES

2009 “El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos legitimados”. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, no. 13: artículo 7. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>

LLANO CAMACHO, ISABEL

2008 “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*, no. 15: 11-36. Recuperado en noviembre de 2014. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/683/1/inmigracion%20y%20musica%20latina.pdf>

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2009 “La Salsa En Disputa. Apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad”. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicología*, no. 14-15: 522–541. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/2009.salsa.pdf>

2005 “Los cuerpos de la música: introducción al dossier música, cuerpo y cognición”. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, no. 9: artículo 11. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>

MANUEL, PETER

1985 “The Anticipated Bass in Cuban Popular Music”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 6 (2): 249-261.

MÁRMOL, MARIANA DEL, ANA SABRINA MORA Y MARIANA SÁEZ

2012 “Experimentar, contabilizar, interpretar. Conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza”. En *Cuerpos En Movimiento. Antropología de y desde las danzas*, editado por Silvia Citro y Patricia Aschieri, 101–17. Buenos Aires: Biblos.

MARTÍ, JOSEP

2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.

MARTÍNEZ, BRIAN JACOB

2012 “¡Casinando! Identity, Meaning, And The Kinesthetic Language Of Cuban Casino Dancing”. A Thesis submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music.

Tallahassee: The Florida State University. Recuperado en noviembre de 2014. <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/5020>

MOLINA TORRES, CRISTIÁN

2013 “A la vuelta de la esquina se baila tango’: usos y discusiones en torno a la práctica del baile tanguero en la ciudad de Santiago (2000-2012)”. *Resonancias*, no. 32: 77–92.

MONSÁLVEZ ARANEDA, DANNY GONZALO

2012 “Chile, la dictadura cívico-militar de agosto Pinochet y el exilio como dispositivo de control social: el caso de la ciudad de Concepción”. En *I jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales*. La Plata, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, 1–19. Recuperado en noviembre de 2014. http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/MONSALVEZ_ARANEDA.pdf/view

MONTALVO TORRES, ARIEL

2009 *Salsa con sabor a xalapeños: una historia social de la salsa en Xalapa*. Veracruz: Editorial Universidad Veracruzana.

MONTENEGRO, MARIANA

2009 “Rasgos de la ranchera chilena”. Tesina para optar al grado académico de Licenciado en Música, Instituto de Música. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

MORA BAUTISTA, ÉDGAR ADRIÁN

2002 “Crónica de un concepto olvidado: la idea de resistencia en el pensamiento latinoamericano”. *Punto de Partida*, no. 116: 22–31. Recuperado en noviembre de 2014. http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=655&Itemid=29

MOULIAN, RODRIGO, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO Y CLAUDIO VALDÉS

2012 “Poiesis numinosa de la música pentecostal: cantos de júbilo, gozo de avivamiento y danzas en el fuego del espíritu”. *Revista Musical Chilena* 66 (218): 38–55.

NORAMBUENA CARRASCO, CARMEN

2000 “Exilio y retorno. Chile 1973-1994”. En *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, 173–87. Santiago: LOM.

OCHSE, MARKUS

2004 “Discutiendo la autenticidad en la música salsa”. *Indiana*, 21: 25-33. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.iai.spk->

berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_21/03Ochse_neu-kM_.pdf

PADURA FUENTES, LEONARDO

2003 *Faces of salsa. A spoken history of music.* Smithsonian Institution.

1997 *Los rostros de la salsa.* La Habana: Ediciones Unión.

PAREDES FIGUEROA, JAVIER

2013 “Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile”. *Resonancias*, no. 32: 65–76.

PASCUAL DE SANS, ÁNGELS

1993 “La migración de retorno en Europa: la construcción social de un mito”. *Polígonos. Revista de Geografía*, no. 3: 89-104. Recuperado en noviembre de 2014.
<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/poligonos/article/view/1251>

PELINSKI, RAMÓN

2000 *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango.* Madrid: Akal.

PEÑÍN, JOSÉ

2002 “Salsa, §VI. Venezuela”. *Diccionario De La Música Española E Hispanoamericana.* Sociedad General de Autores y Editores.

PÉREZ, GLORIA

2008 *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes, Vol. I.* Madrid: La Muralla.

PERNA, VINCENZO

2006 “Lágrimas, sudor y salsa. Música latina en Italia entre Carnaval y marginalización”. En *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM-AL*, La Habana, 19 al 24 de junio de 2006. Recuperado en noviembre de 2014.
<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/VincenzoPerna.pdf>

PIETROBRUNO, SHEENAGH

2006 *Salsa and its transnational moves.* Lanham: Lexington Books.

PORTELLI, ALESSANDRO

2005 “El uso de la entrevista en la historia oral”. *Anuario*, no. 20: 33–48.

QUINTERO RIVERA, ÁNGEL

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

- 1999 *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- RAMOS, ZOBEIDA
 1999 “Cubanos en Bellavista”, *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music*, editado por Rodrigo Torres, 157-164. Santiago: LOM.
- REBOLLEDO, LORETO
 2006a *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile*. Santiago: Catalonia.
 2006b “Memorias del des/exilio”. En *Exiliados, emigrados y retornados: chilenos en América y Europa. 1973-2004*, editado por José del Pozo Artigas, 167–92. Santiago: RIL Editores.
- RENTA, PRISCILA
 2004 “Salsa dance: Latino/a history in motion”. *Centro Journal*, 16 (2): 138-157.
- RICHARD, NELLY
 2007 *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- RÍOS ÁLVAREZ, LAUTARO
 1986 “El exilio chileno”. *Revista de derecho de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, no. 10:209-251.
- ROLLE, CLAUDIO
 2001 “La Ficción, la Conjetura y los Andamiajes de la Historia”. Documento de trabajo N° 2, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, recuperado en noviembre de 2014. <http://www.everydaytransit.com/wp-content/uploads/2012/03/La-ficci%C3%B3n-la-conjetura-y-los-andamiajes-de-la-historia.pdf>
- ROMÁN-VELÁZQUEZ, PATRIA
 2002 “The Making of a Salsa Music Scene in London”. *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 259-287. Nueva York: Routledge.
 1999a *The Making of Latin London. Salsa Music, Place and Identity*. Londres: Ashgate.
 1999b “The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity”. *Popular Music* 18 (1): 115-131.

ROMERO, ENRIQUE

2000 *Salsa. El orgullo del barrio*. Madrid: Celeste.

RONDÓN, CÉSAR

2008 *The book of salsa. A chronicle of urban music from the Caribbean to New York City*, traducido por Frances R. Aparicio y Jackie White. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

2004 *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Bogotá: Ediciones B.

RONIGER, LUIS

2014 “Destierro y exilio en América Latina : un campo de estudio transnacional e histórico en expansión artículos relacionados lecturas recomendadas”. *Pacarina del sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, no. 9. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion>

RUIZ, JOSÉ IGNACIO

2003 *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

SÁNCHEZ, MARÍA ANTONIA

2011 “Destierro, desplazamiento forzado y exilio político de paraguayos en la Argentina (1954-1983): la represión transnacional bajo el régimen de Stroessner”. *Pacarina del sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, no. 9. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/320-destierro-desplazamiento-forzado-y-exilio-politico-de-paraguayos-en-la-argentina-1954-1983-la-represion-transnacional-bajo-el-regimen-de-stroessner>

SECUL, CRISTIAN

2013 “Sólo déjennos bailar: cuerpo, rock y transición democrática”. En *Jornadas de Periodismo, Política y Comunicación: 30 años de Democracia*, La Plata, Buenos Aires, 1-12. Recuperado en noviembre de 2014. <http://hdl.handle.net/10915/33353>

SEMÁN, PABLO, Y PABLO VILA, (EDS)

2011a *Cumbia: nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Gorla/Ediciones de Periodismo y Comunicación.

SEMÁN, PABLO, Y PABLO VILA

2011b *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*.

Filadelfia: Temple University Press.

SMALL, CHRISTOPHER

1998 *Musicking. The Meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan.

SPENCER ESPINOSA, CHRISTIAN

2013 “Dossier *cuerpos de baile*. Estudios sobre cuerpo, música y cultura en el Chile contemporáneo”. *Resonancias*, no. 32: 11-13.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

1988 “La apropiación cultural en el pensamiento de América Latina”. *Estudios Públicos. Revista de Políticas Públicas*, no. 30: 125–35. http://www.cepchile.cl/1_1193/doc/la_apropiacion_cultural_en_el_pensamiento_y_la_cultura_de_america_latina.html#.VLZs99KG-aJ

SUBIABRE, MALUCHA

2013a “‘Los salseros tienen fiesta’: salsa, baile y escucha musical en Santiago de Chile a fines de los ochenta”. *Resonancias*, no. 32: 47–64.

2013b “‘¡La salsa llegó!’: una mirada a la salsa en los medios de comunicación masivos en Santiago de Chile durante la década de los 80” [manuscrito]. Ponencia presentada al *VII Congreso Chileno de Musicología*, Concepción, Chile, del 16 al 19 de enero de 2013: 1-8.

THOMPSON, JOHN B

1998 *Ideología y cultura moderna. teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. 2a ed. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

THOMPSON, PAUL

2005 “Historia oral y contemporaneidad”. En *Anuario*, no. 20: 15-34.

TORRES TORRES, JAIME

2010 “Willie Colón & Ruben Blades Metiendo Mano” In *Metiendo Mano!* [Disco compacto], Willie Colón and Rubén Blades. Miami: Fania/Código Music.

ULLOA SANMIGUEL, ALEJANDRO

2009 *La salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Bogotá: Universidad del Valle.

VIANO, CRISTINA

2005 “A modo de presentación”. *Anuario*, no. 20: 7-11.

WASHBURNE, CHRISTOPHER

- 2008 *Sounding Salsa. Performing Latin Music in New York City*. Filadelfia: Temple University Press.
- 2002 “Salsa Romántica: An Analysis of Style”. En *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 101-121. Nueva York: Routledge.
- 1998 1998. “Play It ‘Con Filin!’, The Swing and Expression of Salsa”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 19 (2): 160-185.

WAXER, LISE

- 2002a “Llegó la salsa: The Rise of Salsa in Venezuela and Colombia”. En *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 219-245. Nueva York: Routledge.
- 2002b *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.
- 2002c “Situating Salsa: Latin music at the crossroads”. En *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 3-22. Nueva York: Routledge.

WAXER, LISE, (ED)

- 2002d *Situating Salsa: Global markets and local meanings in Latin popular music*. Nueva York: Routledge.

WONG CRUZ, KETTY

- 2013 *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

En Internet

“Camilo Azuquita”

- 2013 *Sonfonia*. Recuperado en noviembre de 2014. <http://sonfonia.com.co/sitio/index.php/bio-discografias/12-camilo-azuquita>

COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN TIESOS PERO CUMBIANCHEROS

- 2014 “Banana 5”. *Musicapopular.cl*. Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1022>

“Diccionario de La Lengua Española | Real Academia Española”

- 2014 Recuperado en noviembre de 2014. <http://lema.rae.es/drae/?val=resistencia>

“El Exilio - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile”

2014 Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3413.html>

“Enfoque | Tiosos Pero Cumbiancheros”

2014 Recuperado en noviembre de 2014. http://www.tiososperocumbiancheros.cl/?page_id=205

“Entrevista a Tommy Rey: La Voz de La Sonora | Tiosos Pero Cumbiancheros”

2012 Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.tiososperocumbiancheros.cl/?p=54>

JARA, XIMENA

2006 “Noticias G80: GARAGE MATUCANA”. *Movimiento Generación 80*. Recuperado en Noviembre de 2014. <http://g80.cl/noticias/noticiacompleta.php?varbajada=268>

JARQUE, FIETTA

1984 “Mario Benedetti y la teoría del desexilio”. *El País* [Archivo Edición Impresa], 16 de diciembre. Recuperado en noviembre de 2014. http://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html

MENA, ROSARIO

2009 “Nuestro.cl / Carmen Waugh, La Primera Galerista de Chile”. *Nuestro.cl*. Recuperado en noviembre de 2014. http://www.nuestro.cl/notas/rescate/carmen_waughn3.htm

MUNITA, RAFAEL

2014 “Período Refundación :: Taller 99”. *Taller 99*. Recuperado en noviembre de 2014. http://www.taller99.cl/p_refundacion.html

“Oxford Dictionaries”

2014 Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.oxforddictionaries.com/>

PIUREMAN

2011 “Talleres 619”. *Blogspot*. Recuperado en noviembre de 2014. <http://talleres619.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=1>

“¿Roja, Militar, Apolítica? Notas Sobre Cumbia Y Politicidad | Tiosos Pero Cumbiancheros.”

2011 Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.tiososperocumbiancheros.cl/?p=139>

“Tiosos Pero Cumbiancheros”

2014 Recuperado en noviembre de 2014. <http://www.tiososperocumbiancheros.cl/>

Discografía y videografía

DAVIDSON, BOAZ

1988 *Salsa. The motion picture* [VHS]. USA: Golan-Globus Productions.

COLÓN, WILLIE Y RUBÉN BLADES

1977 *Metiendo Mano!*. Nueva York: Fania Records.

1978 *Siembra*. Nueva York: Fania Records.

Fuentes

Archivo personal de Arturo Venegas

Entradas del Club de salsa

Archivo personal de Víctor Mandujano

Imágenes y entradas del Club de salsa

Prensa

“A Celia la bailan en Chile e Italia”

1987 *La Tercera*, 24 de julio, Suplemento Estreno, s/n.

BRIONES, ÁLVARO

1987 “La salsa es cultura ¿o no, hermano?”. *Cauce*, 110: 36-37.

CANCINO, FREDY

1988 “Crónica de una salsa anunciada”. *Cauce*, 31 de marzo: 36-37.

“Chico, suelta las caderas”

1987 s/n. julio: 6.

“Club de Salsa inicia año académico 1988”

1988 *Cauce*, 21 de marzo: s/n.

“De nuevo la salsa”

1988 s/n. 25 de marzo: s/n.

“Entren que caben cien”

1988 *Cauce*, 1 de agosto: s/n.

“Explosión salsaera”

- 1988 *Fortín Mapocho*, 5 de agosto: s/n.
- “Fiesta del Club de Salsa-Chile”
1988 *La Época*, 30 de septiembre: s/n.
- “Fiesta rumbera en el Burlitzer”
1988 25 de noviembre, *Fortín Mapocho*, 25 de noviembre, p. s/n.
- “Fiesta salsa”
1988 *Fortín Mapocho*, 2 de septiembre, p. s/n.
- “Fiesta salsera”
1988 *Fortín Mapocho*, 29 de abril, p. s/n.
- GUERRA, PATRICIA
s/f “Aquí también se baila salsa”, *Buen Domingo*, s/n, p. 5.
- “La onda salsera se viene... ¡chico!”
1988 *Wikén*, 26 de agosto, p. s/n.
- “La rumba se enciende otra vez”.
1988 *Cauce*, 27 de junio.
- “La rumba va a estar candela...”
1988 *Fortín Mapocho*, 25 de marzo, p. s/n.
- “La salsa amenaza a la noche santiaguina”
1988 *Las últimas noticias*, 29 de abril, p. s/n.
- “La salsa irrumpe ahora en plena Plaza Italia”
1988 *Las Últimas noticias*, 1 de julio, p. s/n.
- “La salsa irrumpe de nuevo en Plaza Italia”
1988 *La Época*, 1 de julio, p. s/n.
- “La salsa seduce a músicos nacionales”
1988 *La Tercera*, 1 de julio, Suplemento Estreno. P. s/n.
- “La salsa vuelve a remecer el Burlitzer”
1988 *Las Últimas Noticias*, 30 de septiembre: s/n.
- “Llamado a salseros”
1988 *Hoy*, 21 de marzo: s/n.
- “Los salseros de nuevo dejaron la escoba”

1988 *Cauce*, 5 de mayo: s/n.

MEZA, MARÍA EUGENIA

1989 "Salsa Brava". *Paula*, s/f: 116-118.

"Recitales"

1988 *La Época*, 25 de marzo: s/n.

"Recitales de hoy"

1988 *Fortín Mapocho*, 1 de julio: s/n.

"Salsa"

1988 *Apsi*, 21 de marzo: s/n.

"Salsa con sabor a democracia"

1988 *Cauce*, 26 de septiembre: s/n.

"Salsa: El baile de los que llegan"

1988 *Hoy*, 551: 41-43.

"Salseros están de fiesta"

1987 *La Tercera*, 27 de noviembre, Suplemento Estreno s/n.

"Salseros invitan a bailar"

1988 *Cauce*, 28 de abril: s/n.

"Salsa pa todos los barrios"

1988 *Cauce*, 29 de agosto: s/n.

"Te conozco bacalao"

1988 *Cauce*, 31 de octubre: s/n.

"Tenemos fiesta rumbera"

1987 *Cauce*, 26 de noviembre: s/n.

"Toma chocolate, paga lo que debes"

1988 *Cauce*, 28 de noviembre: s/n.

Biblioteca Nacional, Chile, Hemeroteca

"La salsa. Ensalada de ritmos"

1985 *La Bicicleta* 7, 6: 17.

Biblioteca Nacional, Chile, Sección periódicos y microformatos

“15 años tiene 'Miss 17'. Con 'Salsa' se coronó a la mejor”

1989 *La Tercera*, 31 de octubre, 43.

“15 en el tope”

1989a *La Tercera*, 30 de julio, 34.

“15 en el tope”

1989b *La Tercera*, 20 de agosto, 37.

“A consolidar la salsa viene Willie Colón. Recital y actuación en Martes 13”

1989 *La Tercera*, 30 de abril: 37.

“A ritmo de salsa nace nuevo sello disquero. Estrellas internacionales”

1989 *La Tercera*, 11 de septiembre: 51.

“Bailando despiden locales”

1989 *La Tercera*, 28 de enero: 35.

“Café concert”

1988 *El Mercurio*, 5 de marzo: C14.

Cartelera

1988 *La Tercera*, 22 de septiembre: 35.

Cartelera

1989a *La Tercera*, 8 de marzo: 35.

Cartelera

1989b *La Tercera*, 27 de abril: 32.

Cartelera

1989c *La Tercera*, 16 de diciembre: 47.

“Chayanne es estelar en programa de Santis. Además habrá salsa”

1988 *La Tercera*, 8 de octubre: 33.

“Con Humor y mucho baile. TVN recibe el nuevo año”

1989 *La Tercera*, 29 de diciembre, Suplemento Teveguía: 14.

“Con otros animadores de la estación. Juan la rivera en el 13 ‘esperando el 90’”

1989 *La Tercera*, 30 de diciembre: 43.

“CPC Sonido. Con 'Cachureos' y la salsa debuta sello”

- 1989 *La Tercera*, 15 de enero de 1989: 35.
- “De todo un poco”
1988 *La Tercera*, 31 de mayo: 33.
- “Figuras estelares en el 7 y cumpleaños en el 13. Ofrece la pantalla chica este sábado”
1988 *La Tercera*, 27 de agosto: 37.
- “La salsa barre a onda disco en París, pero con ‘Azuquita’”
1980 *La Tercera*, 3 de marzo: 66.
- “La salsa no descansa”
1988 *La Tercera*, 21 de septiembre: 39.
- “La salsa ‘sensual’ hace bailar Miami”
1989 *La Tercera*, 21 de enero: 32.
- “Llega el ‘Gran varón de la salsa’: Willie Colón. Ese es su último hit salsero”
1989 *La Tercera*, 20 de mayo: 35.
- “Los salseros tienen fiesta en Purísima”
1987 *La Tercera*, 28 de agosto: 35.
- “Maluenda parte a todo volumen. Anuncia música salsa, chistes y premios”
1988 *La Tercera*, 22 de julio: 41.
- “María Conchita, desde Miami con Don Francis. Pilar Cox con las ‘Solteras’”
1988 *La Tercera*, 22 de octubre: 37.
- “Mucha salsa y gafeira traen las nuevas ondas bailables. Señala Sergio Valero”
1980 *La Tercera*, 14 de abril, p. 63.
- “Pachuco hizo entrar en calor al monstruo en fría noche”
1988 *La Tercera*, 20 de febrero, Suplemento Festiviña: 2
- PINTO, GLADYS**
1990 “El cine que vimos en 1989”, *La Tercera*, 2 de enero: 39.
- “Rubén Blades en 'Chinatown II' con Nicholson”
1989 *La Tercera*, 11 de agosto: 43.
- “Rubén Blades no vendrá porque está 'New Kids'. Figuraba en recital de Amnistía”
1990 *La Tercera*, 28 de septiembre: 47.
- “Sábado de TVN con grandes estelares. Wilfrido, Fabio Jr. y Lucho Navarro”

1988 *La Tercera*, 25 de agosto: 35.

“Salseros van de rumba”

1989 *La Tercera*, 1 de junio: 33.

“‘U’ de Yale doctoró a Celia Cruz”

1989 *La Tercera*, 30 de mayo: 35.

“Wilkins. 'Rockmántico' y ¡muy latino!”

1989 *La Tercera*, 3 de noviembre, Suplemento Teveguía, 39.

Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente, Hemeroteca

BRODSKY, ROBERTO

1989a “Salsa: más allá de la moda”, *Adagio* 1 (1): 64.

1989b “Colón el pionero”, *Adagio* 1 (1):78-79.

Fuentes en Internet

“Club de Salsa-Chile inicia su año académico 1989”

1989 *Cauce*, 203 del 24 al 30 de abril: 4. Recuperado en noviembre de 2014.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047448.pdf>

“Declaran Toque de Queda En Todo El Territorio Nacional - 40 Años Del 11 de Septiembre - 24horas.”

2013 *24horas.cl*. recuperado en noviembre de 2014.
<http://www.24horas.cl/40anosdel11deseptiembre/declaran-toque-de-queda-en-todo-el-territorio-nacional-810787>

DÉLANO, MANUEL

1987 “Levantado el toque de queda en Santiago de Chile.” *El País* [Archivo Edición Impresa], 3 de enero. Recuperado en noviembre de 2014.
http://elpais.com/diario/1987/01/03/internacional/536626812_850215.html

Entrevistas

SUBIABRE, MALUCHA

Entrevista a Alejandro Riquelme, 30 de octubre de 2012, comuna de Santiago.

Entrevista a Álvaro Menanteau, 24 de noviembre de 2012, comuna de Vitacura.

Entrevista a Arturo Venegas, 3 de enero de 2011, videoconferencia.

Entrevista a Domingo Zamora, 31 de octubre de 2012, comuna de Ñuñoa.

Entrevista a Domingo Zamora, 29 de octubre de 2012, comuna de Providencia.

Entrevista a Héctor Briceño, 19 de noviembre de 2012, comuna de Providencia.

Entrevista a Juana Millar, 27 de noviembre de 2012, comuna de Santiago.

Entrevista a Juana Millar, 8 de julio de 2010, comuna de Santiago.

Entrevista a Lorenzo Agar, 19 de noviembre de 2012, comuna de Las Condes.

Entrevista a Manuel Ramírez, 26 de septiembre de 2012, comuna de Ñuñoa.

Entrevista a Mario Rojas, 5 de enero de 2011, comuna de Santiago.

Entrevista a Jorge Opazo, 18 de marzo de 2013, comuna de Providencia.

Entrevista a Pablo Dintrans, 26 de octubre de 2012, comuna de Providencia.

Entrevista a Patricio Rosales, 20 de diciembre de 2012, comuna de Recoleta.

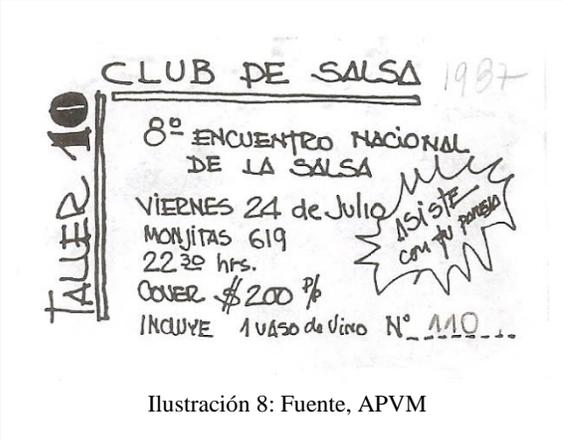
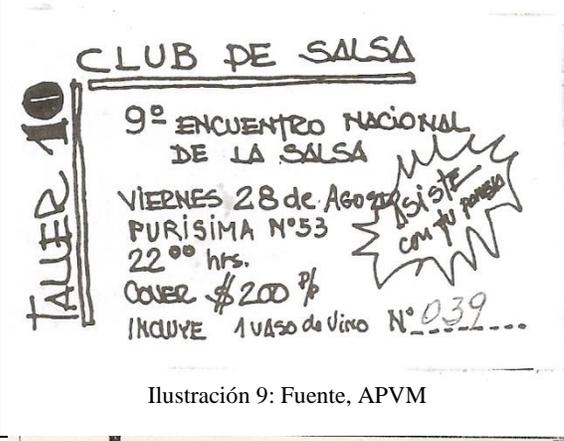
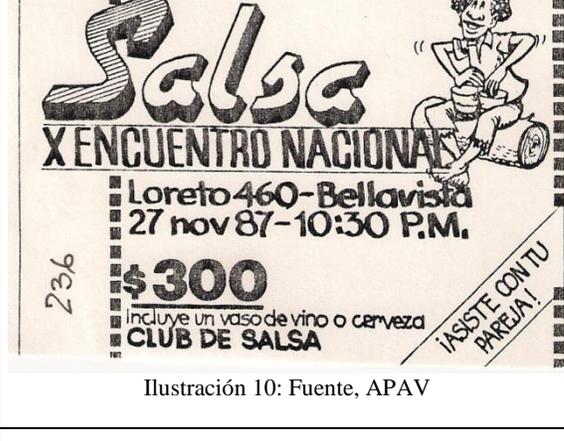
Entrevista a Víctor Mandujano, 28 de diciembre de 2010, comuna de Santiago.

Entrevista a Víctor Mandujano y Patricia Orozco, 29 de agosto de 2013, comuna de Ñuñoa.

Entrevista a Waldo Parra, 28 de noviembre de 2012, comuna de Vitacura.

ANEXO

Anexo 1: Entradas del Club de Salsa Chile durante su etapa de itinerancia, desde 1987 a 1989

	Fecha	Título	Lugar	Entrada/Afiche
1	Viernes 24 de julio de 1987	8° Encuentro Nacional de la Salsa	Monjitas 619	 <p>CLUB DE SALSAS 1987</p> <p>8° ENCUENTRO NACIONAL DE LA SALSAS</p> <p>VIERNES 24 de Julio</p> <p>MONJITAS 619</p> <p>22:30 hrs.</p> <p>COVER \$200 %</p> <p>INCLUYE 1 VASO de VINO N° 110...</p> <p>Asiste con tu pareja!</p> <p>TALLER 10</p> <p>Ilustración 8: Fuente, APVM</p>
2	Viernes 28 de agosto de 1987	9° Encuentro de la salsa	Purísima 53	 <p>CLUB DE SALSAS</p> <p>9° ENCUENTRO NACIONAL DE LA SALSAS</p> <p>VIERNES 28 de Agosto</p> <p>PURÍSIMA N°53</p> <p>22:00 hrs.</p> <p>COVER \$200 %</p> <p>INCLUYE 1 VASO de VINO N° 039...</p> <p>Asiste con tu pareja!</p> <p>TALLER 10</p> <p>Ilustración 9: Fuente, APVM</p>
3	Viernes 27 de noviembre de 1987	X encuentro nacional de Salsa	Loreto 460	 <p>Salsa</p> <p>X ENCUENTRO NACIONAL</p> <p>Loreto 460-Bellavista</p> <p>27 nov 87-10:30 P.M.</p> <p>\$300</p> <p>incluye un vaso de vino o cerveza</p> <p>CLUB DE SALSAS</p> <p>¡ASISTE CON TU PAREJA!</p> <p>Ilustración 10: Fuente, APAV</p>
4	Jueves 3 de diciembre de 1987	[XI Encuentro nacional de salsa]	Salvador 1633	

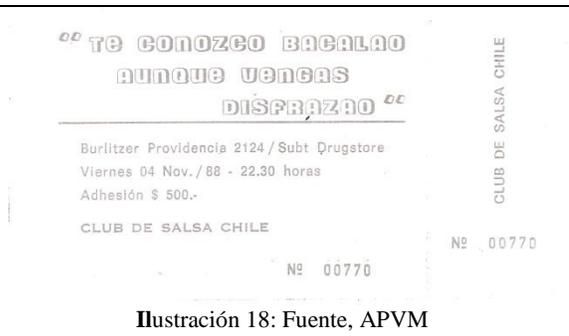
5	Jueves 29 de enero de 1988	XII Encuentro nacional Salsa	salvador 1633	 <p>Salsa XII ENCUENTRO NACIONAL SALVADOR 1633 29 · Enero · 88 10 : 30 P.M. \$ 300 Incluye un vaso de vino o cerveza CLUB DE SALSA ¡ASISTE CON TU PAREJA!</p>
6	Viernes 25 de marzo de 1988	Inicia el año académico 1988	salvador 1633	 <p>CORTESIA CLUB DE SALSA INICIA EL AÑO ACADEMICO 1988 \$ 300 Marzo. 25 10.30 P.M. STO. DOMINGO 566 (Club Social Antofagasta) No. 0028 ¡la Rumba va a estar candela! INCLUYE UN VASO DE CERVEZA</p>
7	Viernes 29 de abril de 1988	Salsa Brava	Club Social Antofagasta, Santo Domingo 566	 <p>CLUB DE SALSA Chile ¡Qué rumba caballero! SALSA BRAVA ADHESION \$ 300 Abril 29 10:30 P.M. STO. DOMINGO 566 (Club Social Antofagasta) No. 0705 COVER INCLUYE UN VASO DE CERVEZA</p>
8	Miércoles 1 de junio de 1988	Gala salsera	Burlitzer, Av. Providencia 2124	 <p>Gala Salsera Los socios rumberos del Club de Salsa-Chile festejamos hoy el tremendo caché de nuestro 2º Aniversario. Burlitzer Providencia 2124 Sáb. Drogstore 1º de Junio 1988 Adhesión \$ 500 Tendido Salsera No. 01336 No. C1336 COVER ADHESION</p>

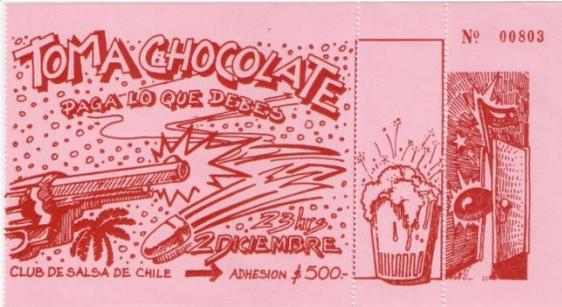
Ilustración 11: Fuente, APVM

Ilustración 12: Fuente, APVM

Ilustración 13: Fuente, APVM

Ilustración 14: Fuente, APAV

9	Viernes 1 de julio de 1988	Encendidos otra vez	Restaurante La Pégola Plaza Italia [Av. Providencia] 33	 <p>Encendidos otra vez!</p> <p>1º de julio 10:30 P.M. Plaza Italia 033 (Restaurant La Pégola)</p> <p>Adhesión \$ 400</p> <p>Club de Salsa – Chile</p> <p>Ilustración 15: Fuente, APVM</p> <p>INCLUYE UN VASO DE CERVEZA Nº 0614 COVER</p>
10	Viernes 5 de agosto de 1988	¡Tremendo caché!	Club Húngaro, Bustamante 86	 <p>¡Tremendo Caché!</p> <p>5 de agosto 10:30 P.M. Bustamante 86 (Club Húngaro)</p> <p>Adhesión \$ 400</p> <p>Club de Salsa – Chile</p> <p>Ilustración 16: Fuente, APVM</p> <p>INCLUYE UN VASO DE CERVEZA Nº 0606 COVER</p>
11	Viernes 2 de septiembre de 1988	Salsa pa todos los barrios	Garage Matucana 19, Matucana 19	
12	Viernes 30 de septiembre de 1988	La ultima rumba que pasé contigo (¿conmigo? No... con él)	Burlitzer, Av. Providencia 2124	 <p>LA ULTIMA RUMBA QUE PASE CONTIGO</p> <p>ADHESIÓN \$ 500</p> <p>SEPTIEMBRE 30 - 1988 10:30 P.M. BURLITZER Providencia 2124 (Subt. Drugstore)</p> <p>Club de Salsa Chile</p> <p>Ilustración 17: Fuente, APVM</p> <p>INCLUYE UN VASO DE CERVEZA COVER Nº 0005</p>
13	Viernes 4 de noviembre de 1988	Te conozco Bacalao, aunque vengas disfrazao	Burlitzer, Av. Providencia 2124	 <p>TE CONOZCO BACALAO AUNQUE VENGAS DISFRAZAO</p> <p>Burlitzer Providencia 2124 / Subt Drugstore Viernes 04 Nov. / 88 - 22.30 horas Adhesión \$ 500.-</p> <p>CLUB DE SALSA CHILE</p> <p>Nº 00770</p> <p>Ilustración 18: Fuente, APVM</p> <p>CLUB DE SALSA CHILE Nº 00770</p>
14	Viernes 25 de noviembre	[sin título]	Burlitzer, Av. Providencia 2124	

	de 1988			
15	Viernes 2 de diciembre de 1988	Toma Chocolate, paga lo que debes		 <p>Ilustración 19: Fuente, APAV</p>
16	Domingo 1 de enero de 1989	Feliz 89 para todos, menos para uno	Burlitzer, Av. Providencia 2124	 <p>Ilustración 20: Fuente, APAV</p>
17	Viernes 27 de enero de 1989	Requiem por el Burlitzer [El muerto al hoyo, el vivo al jolgorio]	Burlitzer, Av. Providencia 2124	 <p>Ilustración 21: Fuente, APAV</p>
18	Viernes 28 de abril de 1989	Inauguración año académico de la salsa	Casino Uchile, Av. Portugal 24	 <p>Ilustración 22: Fuente, APVM</p>

19	Viernes 2 de junio de 1989	Descubriendo a Colón	Casino Uchile, Av. Portugal 24	 <p data-bbox="1003 556 1302 588">Ilustración 23: Fuente, APVM</p>
----	----------------------------	----------------------	--------------------------------	--

Anexo 2: Notas de prensa referidas al Club de Salsa Chile publicadas durante su etapa de itinerancia, desde 1987 a 1989

Autor	Medio	Fecha de publicación	Título	Página	Fuente
Briones, Álvaro	<i>Cauce</i>	1 De junio de 1987	"La salsa es cultura ¿o no, hermano?"	36-37	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	Estreno [<i>La Tercera</i>]	24 de julio de 1987	"A Celia la bailan en Chile e Italia"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	s/n	julio de 1987	"Chico, suelta las caderas"	6	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Tercera</i>	28 de agosto de 1987	"Los salseros tienen fiesta en Purísima"	35	Biblioteca Nacional de Santiago, Chile
s/n	<i>Cauce</i>	26 de noviembre de 1987	"Tenemos fiesta rumbera"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	Estreno [<i>La Tercera</i>]	27 de noviembre de 1987	"Salseros están de fiesta"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
Guerra, Patricia	<i>Buen Domingo</i>	diciembre de 1987	"Aquí también se baila salsa"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Hoy</i>	8 de febrero de 1988	"Salsa. El baile de los que llegan"	41-43	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Apsi</i>	21 de marzo de 1988	"Salsa"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Hoy</i>	21 de marzo de 1988	"Llamado a salseros"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	21 de marzo de 1988	"Club de Salsa inicia año académico 1988"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín Mapocho</i>	25 de marzo de 1988	"La rumba va a estar candela..."	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Época</i>	25 de marzo de 1988	"Recitales"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	s/n	25 de marzo de 1988	"De nuevo la salsa"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
Cancino, Fredy	<i>Cauce</i>	31 de marzo de 1988	"Crónica de una salsa anunciada"	36-37	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	28 de abril de 1988	"Salseros invitan a bailar"	4	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín Mapocho</i>	29 de abril de 1988	"Fiesta salsera"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Las últimas noticias</i>	29 de abril de 1988	"La salsa amenaza a la noche santiaguina"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	5 de mayo de 1988	"Los salseros de nuevo dejaron la escoba"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Tercera</i>	31 de mayo de 1988	"De todo un poco"	33	Biblioteca Nacional de Santiago, Chile
s/n	<i>Cauce</i>	27 de junio de 1988	"La rumba se enciende otra vez"	35	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	Estreno [<i>La Tercera</i>]	1 de julio de 1988	"La salsa seduce a músicos nacionales"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín</i>	1 de julio de	"Recitales de hoy"	s/n	Archivo personal de

	<i>Mapocho</i>	1988			Víctor Mandujano
s/n	<i>La Época</i>	1 de julio de 1988	"La salsa irrumpe de nuevo en Plaza Italia"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Las últimas noticias</i>	1 de julio de 1988	"La salsa irrumpe ahora en plena Plaza Italia"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	1 de agosto de 1988	"Entren que caben cien"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín Mapocho</i>	5 de agosto de 1988	"Explosión salsera"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Wikén</i>	26 de agosto de 1988	"La onda salsera se viene... ¡chico!"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	29 de agosto de 1988	"Salsa pa todos los barrios"	5	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín Mapocho</i>	2 de septiembre de 1988	"Fiesta salsa"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Tercera</i>	2 de septiembre de 1988	"La salsa no descansa"	39	Biblioteca Nacional de Santiago, Chile
s/n	<i>Cauce</i>	26 de septiembre de 1988	"Salsa con sabor a democracia"	5	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Época</i>	30 de septiembre de 1988	"Fiesta del Club de Salsa-Chile"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Las últimas noticias</i>	30 de septiembre de 1988	"La salsa vuelve a remecer el Burlitzer"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	31 de octubre de 1988	"Te conozco bacalao"	4	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Fortín Mapocho</i>	25 de noviembre de 1988	"Fiesta rumbera en el Burlitzer"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>Cauce</i>	28 de noviembre de 1988	"Toma chocolate, paga lo que debes"	s/n	Archivo personal de Víctor Mandujano
Meza, María Eugenia	<i>Paula</i>	1989	"Salsa Brava"	116-118	Archivo personal de Víctor Mandujano
s/n	<i>La Tercera</i>	28 de enero de 1989	"Bailando despiden locales"	35	Biblioteca Nacional de Santiago, Chile
s/n	<i>La Tercera</i>	1 de junio de 1989	"Salseros van de rumba"	33	Biblioteca Nacional de Santiago, Chile
s/n	<i>Cauce</i>	24 de abril de 1989	"Club de Salsa-Chile inicia su año académico 1989"	4	Memoria Chilena

Anexo 3: *Los salseros tienen fiesta. Club de Salsa-Chile (1986-1989)*

Cortometraje documental financiado por el proyecto “Historia de la Salsa en Santiago de Chile (1980-1990)”. Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Folio 153, Concurso 2012.

Año: 2013

Investigación: Malucha Subiabre Vergara

Producción: Pablo Tello Guerra

Montaje y edición: Carolina Cortés Zambelli

Música: “Descarga Santiago” (Fabián Rosales/Ricky González), “Forma la rumba sonero” (Fabián Rosales/Ricky González). Cortesía de Jorge Hasbun Hasbun

Producciones E.I.R.L.

Link de descarga: <https://www.youtube.com/watch?v=W-7Ki5r-KVo>