

Este artículo es una condensación del libro "La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación" escrito como resultado de una investigación hecha en la ciudad de Cali, entre 1982 y 1987.

Este artículo se refiere a la formación en proceso de una cultura popular urbana, gestada en función del consumo y la recepción, esto es, la apropiación de los géneros de la música popular afrocubana, producida a lo largo del siglo 20 y de su derivada "La Salsa", creada hacia 1960, ya no en Cuba sino en Nueva York y Puerto Rico.

Este ensayo se estructura a partir de una pregunta-problema, hilo conductor de una reflexión fundamentada en la visión interdisciplinaria que nos permite hoy el conocimiento desarrollado por las ciencias sociales

"La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación"

sobre nuestra realidad histórica, local, regional y nacional.

¿Porqué la Salsa en Cali? Es esta la pregunta, que trans-

formada a lo largo de la exposición, propicia, en otro nivel, el análisis de un objeto cultural como la música popular Latinoamericana y sus *condiciones de recepción, de las prácticas configuradas a su alrededor, y de los usos que de ella hacen sectores específicos, en una ciudad latinouramericana como Santiago de Cali.*

Alejandro Ulloa Sanmiguel*

Creemos que no sólo es necesario estudiar las culturas tradicionales y las raíces de una identidad, sino también aquellas culturas e identidades locales y regionales que se están *configurando actualmente en América Latina, en sus centros urbanos, como expresión de una nueva sensibilidad, contemporánea, que a pesar de sus vínculos con el pasado se ha formado enteramente -para el caso de Cali- en la joven ciudad, en la ciudad adolescente de los últimos 50 años, cuando llega a ser propiamente un centro urbano, comercial e industrial, "polo de desarrollo" y epicentro receptor de migraciones inter regionales que junto a los*

*Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad del Valle, Cali.

"Nativos", poblaron-construyendo esta ciudad sobre la vieja aldea, como lo indica el hecho de que en 30 años (1940-1970) se hayan fundado cerca de 100 barrios populares y se haya establecido una población de 350 mil inmigrantes, totalizados al promediar la década del 70. Inmigrantes provenientes, en su mayoría, del suroccidente colombiano.

Creemos así mismo que el problema de la identidad cultural no es exclusivo del pasado, ni hay que buscarlo siempre en el patrimonio de eternas tradiciones. ("Tradiciones de quién y para quién?) Pensamos que el problema de la identidad cultural es en esencia un asunto político, y que para el caso de Cali (como el de otras ciudades en América Latina) es resultado de un proceso actual, en desarrollo, que demanda ante todo asumir un compromiso con el presente para imaginar el futuro. Y en torno a la salsa y a su baile se ha gestado un movimiento cuyo origen popular es tan innegable como el hecho de que el poder en ejercicio la haya usufructuado para fortalecer la hegemonía; y también por estas razones entra en el debate sobre la identidad cultural hoy en Cali, en Colombia, y en relación con la pluralidad de identidades y procesos culturales en América Latina.

¿Que es la Salsa? Para efectos de este ensayo definiré la música salsa como un género popular de origen Afrocaribeño incubado en el barrio latino de Nueva York, hacia 1960, sobre la base de géneros-matrices Afrocaribeños (el son, el danzón, la guaracha y el guaguancó) enriquecida con el aporte de los géneros populares y folclóricos de Puerto Rico (la bomba y la plena), y de otros pueblos del área del Caribe, así como con algunos elementos procedentes del Jazz Norteamericano. En sus 30 años de historia la salsa se ha desarrollado afinándose en el espacio social que le dió vida: el ciudadano barrio popular.

Aquí abordaré el tema inscribiéndolo en el contexto colombiano y particularmente en Cali. La salsa en tanto expresión músico-cultural, se produce, se canta y se baila en varios países de Latinoamérica y el Caribe, especialmente en México, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Panamá. En

suramérica: en Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú (sobre todo en los dos primeros). Hacia el norte, en los Estados Unidos, las ciudades de Miami y Nueva York, que junto con San Juan de Puerto Rico constituyen el epicentro de las grandes orquestas y de las cuantiosas operaciones financieras que manejan el mercado farandulero, principalmente entre los millones de latinos que habitan la gran ciudad. La salsa es pues, parte de un proceso cultural musical (y comercial) propio de algunos países latinoamericanos, y no de todos, concentrado fundamentalmente en la región del Caribe, con centros principales de producción y distribución mercantil, en las ciudades de Carácas, Panamá, San Juan, Cali, Barranquilla, Miami y Nueva York.

¿Por qué la Salsa en Cali?

Circunscrito a Cali, el estudio del proceso cobra importancia en la medida en que es parte de la historia de la cultura actual y futura de la ciudad y la región; importante, porque a su alrededor se han aglutinado otras prácticas sociales como el deporte, sobre todo el fútbol; el arte: a través de la pintura, la fotografía, el cine y al literatura.

Curiosamente, la salsa no es Colombiana, no se la inventado en Cali, sin embargo ha sido adoptada como suya, como su principal signo de identidad ante propios y extraños. Así como el tango no lo inventaron en Medellín pero los Antioqueños lo adoptaron como suyo hasta llegar a ser más tangófilos que los mismos Argentinos. Cabe preguntarse para ambos casos qué razones de fondo han determinado la adopción radical de expresiones musicales foráneas, convertidas con el tiempo, en importantes signos de imagen cultural en dos conocidas regiones del país. Surge entonces una pregunta obligada: Si la salsa no es música colombiana, ni se ha inventado en Cali, ¿por qué razón ha sido acogida como suya, hasta convertirla en motivo de orgullo y ostentación?

En síntesis, ¿por qué la Salsa en Cali? Esta es la pregunta central, principio y fin de la investigación. Como pregunta-problema, es nuestro objeto de conocimiento. Una pregunta que de repente mucha gente empieza a formular, en el momento mismo en que

emerge como indicador del proceso socio-cultural surgido en la ciudad contemporánea. Es pues, una pregunta históricamente elaborada; deviene como resultado del proceso en desarrollo, implicando de paso una institución; pero, ¿cómo transformar nuestras instituciones en conceptos, o en reflexiones sistematizadas? ¿Cómo saltar el abismo epistemológico que separa las evidencias empíricas de la elaboración teórica? La exigencia es mayor cuando se trata de un fenómeno al que adherimos de antemano; por lo tanto es necesario un distanciamiento que evite la identificación fácil y acrítica del sujeto con el objeto. Estos problemas, de orden metodológico, son también asumidos en conjunto como parte de la investigación.

Las evidencias son muchas, los indicadores se multiplican por doquier: en la capacidad de convocatoria que esta música tiene para ambos sectores de la ciudad; en la comunicación establecida a través del lenguaje corporal; en el barrio donde se arma una rumba a ritmo de salsa, para recoger los fondos con los cuales se pueda terminar la escuela que el estado ha sido incapaz de concluir. En cierta literatura que registra la nueva sensibilidad gestada en la joven ciudad: ("Que viva la música", "Bomba Camará", "Celia Cruz reine rumba", "Acclere", "Pepe Botellas", "San Carlos: ¿te acordás Hermano?"). Es un disco que aparece como un homenaje a la campana y al campanero, un instrumento y un intérprete ignorados en la tradición orquestal de los salseros; en los campaneros adolescentes que un buen día aparecen en las esquinas de los barrios populares, y en los colegios, acompañando con su instrumento y su "titicó", la canción de moda en la radio; en la orquesta local, que con músicos de Cali y Palmira, recoge las vivencias del campanero adolescente y las traduce al sentimiento musical. El reciclaje mismo por el que pasan estos acontecimientos, las prácticas de producción, recepción y consumo de la salsa, así como los usos y los modos de apropiación que diferentes sectores sociales hacen de ella, constituyen sin duda, indicadores suficientes para pensar que "la salsa en Cali" es algo más que una moda o un nuevo objeto de consumo y de mercado.

¿Por qué la Salsa en Cali? Es la pregunta que nos impulsa a considerar estos problemas. La hipótesis que me propongo discutir aquí, buscan una respuesta que sólo puede articularse si tenemos en cuenta la formación de la ciudad contemporánea. De aquí que, en este sentido, "la salsa en Cali" se entienda como un pretexto para pensar en la configuración sociocultural de nuestra urbe a lo largo de las últimas décadas. Y ello implica, por supuesto, un desplazamiento metodológico: de un lado, el del lugar social desde el cual asumimos la música popular, rescatando el valor que supone su representatividad y despojándola del desprecio con que suele representarla cierta ideología de la cultura. De otro lado, la mirada que desde la música popular podemos extender sobre la ciudad, en tanto que a partir de ella, se configuran prácticas sociales que aglutinan, solidarizan, identifican y promueven la esperanza. Nuestro libro, es una prueba fehaciente de ello. La música popular, nos permite ver desde su lugar, ciertos aspectos de la cultura y de la sociedad, que no son visibles desde otros ángulos de la vida urbana. Por eso, "la salsa en Cali" es algo más que un pretexto o una finalidad en sí misma; es ante todo, la realidad de un objeto perfilado progresivamente como constitutivo de un proyecto cultural germinando en la ciudad adolescente de los últimos tiempos. Un proyecto que tiene la vitalidad de la juventud, la energía creadora que potencializa el pasado en el presente, y la riqueza necesaria de una identidad por construir.

El problema tratado aquí se enmarca en lo que el Sociólogo Alvaro Camacho Guizado ha definido como la segunda vía para el estudio de la nacionalidad: "El conocimiento y Reinterpretación de la Colombia Contemporánea. Esta tendencia incluye estudios de comunidad, de procesos regionales, de estructuras locales y nacionales y de coyunturas sociales. La gama es variada... y puede asimilarse para el examen de las posibilidades de estímulo de un sentimiento de nacionalidad que le salga al paso al machismo chovinista, basado en la ignorancia de lo que es nuestro país y lo que en él sucede...1/

Este ensayo se enmarca en "el conocimiento y la reinterpretación" de la Colombia actual; específicamente en una de sus principales ciudades: Santiago de Cali, centro industrial y comercial fundado hace 450 años, de los cuales, 400 son la historia de "un pueblo", y los últimos 50, los de la ciudad, los que en verdad nos interesa explorar aquí.

Los Puntos de Partida

Dos "puntos de partida" están a la base de este análisis: el primero consiste en considerar "la salsa en Cali" como fenómeno cultural, (y no exclusivamente musical, o comercial), característico de la segunda mitad de este siglo, en los países caribeños, entre ellos Colombia, donde se manifiesta parcialmente en algunas ciudades y de manera muy especial en Cali. El segundo punto presume la convergencia en esta ciudad de las causas estructurales determinantes en la configuración de un proceso socio-cultural urbano en el que han participado varias generaciones.

Me propongo entonces desarrollar los dos "puntos de partida" para explicar porqué un fenómeno caribeño se produce en una ciudad enclavada en un valle de la cordillera de los Andes. En últimas, se trata de explicar porqué en algunos aspectos Cali pertenece más a la cultura "Caribeña" que a la Andina a pesar de estar geográficamente tan lejos del Caribe y tan cerca de los Andes: o en otras palabras, para entender porqué a pesar de haber dependido políticamente de ciudades Andinas como Quito y Popayán, Cali terminó asimilando la cultura musical cubana y el hedonismo del Caribe.

¿Por que la Salsa en Cali? Las Hipótesis

La industrialización de la ciudad, su crecimiento urbano y la concentración poblacional, (a raíz de la violencia política que expulsó a los campesinos de su hábitat desde fines de los años 40) son 3 fenómenos ocurridos paralelamente en los últimos 50 años: son a nuestro juicio, los aspectos más importantes en la configuración socioeconómica de Santiago de Cali. Es en la dinámica conflictiva de este proceso donde ubicaré los modos de

apropiación de la música popular, particularmente la afrocubana, la de vieja guardia, (años 30-50) y después, a partir de los 60, la apropiación-producción de la salsa y las implicaciones derivadas de su presencia en Cali, capital del Valle del Cauca.

A continuación retomaré la pregunta central de este ensayo (¿por qué la salsa en Cali?) para plantear la hipótesis que a mi modo de ver conforman en su conjunto una respuesta aproximada a este fenómeno socio cultural. Las hipótesis son:

1. Presencia de la cultura negra de origen africano en la configuración social de Santiago de Cali.
2. El desarrollo industrial de la ciudad y el proceso de urbanización desatado con las corrientes migratorias de procedencia campesina, al promediar el siglo XX.
3. Proceso de inmigración y urbanización de la ciudad.
4. Influencia (papel y función) de los medios de comunicación de masas, fundamentalmente la radio, el disco y el cine, señalando la llegada a Colombia de la "música antillana", la "vieja guardia" (Daniel Santos, Matamoros, Perez Prado, Beny Moré, Celia Cruz, La Sonora Matancera...): llegada que es concomitante con el proceso de desarrollo industrial.
5. Las similitudes físicas y culturales existentes entre Cuba, Cali y el Valle del Cauca. Esta hipótesis enfatiza en el Valle del río Cauca como región geográfica y unidad económica, antes que como Departamento en tanto división política administrativa del país.

Veamos ahora una síntesis de cada una de las hipótesis:

Primera Hipótesis: Presencia de la Cultura Negra de Origen Africano en la Configuración Social de Santiago de Cali.

Se trata de demostrar en esta hipótesis la supervivencia de expresiones folclóricas, míticas, musicales, kinésicas y aún mágicas de origen Afro o Afroamericano en sectores populares de Cali, así como la presencia de un cuerpo y una sensibilidad hedonista culturalmente

desarrolladas que hoy en el nuevo contexto ciudadano participan del proceso objeto de nuestro ensayo.

Estos elementos aparecen como indicadores de la presencia de una cultura negra y un pasado Africano, proyectados en la conformación de Cali, una ciudad que terminó estando más cerca culturalmente del Caribe, que de los Andes; cercanía, determinada históricamente por haberse dado en ambas regiones el esclavismo bajo el dominio estructural del modo de producción capitalista. En el Caribe, a través de la plantación esclavista que producía para el mercado mundial; en el Valle del río Cauca, y en Cali, a través de la Hacienda Esclavista que producía para el consumo interno. En ambas cultivaban la caña de azúcar, el cacao, el tabaco, el plátano y los frutales. En ambos escenarios el esclavo negro fue testigo, protagonista y víctima.

Sin embargo, mientras la plantación extendió la explotación hacia otros productos como el algodón y el café, la hacienda se dedicó a la ganadería extensiva. Esta diferencia no es tan importante, porque en últimas la diferencia fundamental fue la demanda de fuerza de trabajo, o lo que es igual, el aumento en la trata y la compraventa de esclavos. Mientras en Cuba aumentó el comercio esclavista promediando el siglo XIX, en el Valle del Cauca, la crisis minera originó su caída desde el siglo XVIII. Aunque unidos por el tronco común de la esclavitud, los dos procesos implicaron diferencias culturales en su momento y en la historia posterior.

Plantación esclavista y Hacienda esclavista, dos espacios de producción económica, de deculturización y sincretismo, de desarraigo para el nativo africano; pero también, dos espacios para sembrar en sus descendientes, rasgos físicos y culturales, de los cuales, la música y la danza son los más expresivos de todos.

Creemos que Cali, al igual que las ciudades del Caribe, pertenecen a una configuración social común a varios pueblos del continente, esos que Darcy Ribeiro ha llamado "Los pueblos nuevos", es decir los pueblos que en América Latina surgieron bajo la influencia y la herencia de la plantación esclavista. Diferentes de

"Los pueblos Testigo", donde predominó la influencia aborigen, y de los "pueblos transplantados", donde prevaleció la influencia Europea.

Creemos que Cali (y su área de influencia regional) entra en la categoría de los pueblos nuevos, en virtud de la hacienda esclavista, principal unidad económica durante la colonia, que sin ser igual a la plantación sí produjo relaciones de interacción étnica y social, en algunos aspectos comunes con la plantación del Caribe. La herencia Africana, mezclada y mediatizada a través de varias generaciones en complejos estadios del desarrollo social, permanece latente en el ritmo y en la danza; en la pigmentación y el mulataje extendidos por toda la ciudad, que terminó rodeada de poblaciones de "color", y en ella misma donde prevalecen asentamientos negros y mulatos, que a causa de las presiones sociales han ido convergiendo en la ciudad. Además de la población negra y mulata nativa de Cali, están las migraciones de la Costa Pacífica Colombiana y del norte del Cauca que fueron llegando a medida que se precipitó la descomposición del campesinado que había colonizado las orillas de los ríos y los intersticios de las grandes haciendas, una vez liberados de la esclavitud en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta población es portadora de influencias culturales, prácticas, costumbres y tradiciones, más o menos constituidas en las comunidades de origen; destacamos entre ellas una competencia cultural, ésto es, el sistema de saberes asociados a una práctica artística que como la música, es fundamental en la existencia cotidiana de tales comunidades, sobre todo en la Costa Pacífica colombiana donde estaban los centros mineros. Esta competencia musical, se traduce en una capacidad productiva de la danza (del currulao) y sus variantes, los instrumentos, el modo de hacerlos, tocarlos etc., hasta el texto de las canciones. Hemos de suponer que en este sentido la competencia cultural de los migrantes de la Costa Pacífica hubo de transformarse, integrada, a tradiciones y prácticas de la ciudad, ya constituidas o en etapa de gestación.

Estas consideraciones nos llevan a pensar que en Cali se conservó desintegrada y mediatizada (ésto es, en estado no puro) la

herencia africana de la hacienda esclavista vallecana y los epicentros mineros. Una herencia que sobrevive en los toques del conuno, el gasá y la marimba; en el currulao y sus danzas; en la brujería del tabaco y la superstición negra; en la imaginaria que recoge y elabora fantasías colectivas sobre sus bondades sexuales; en la cultura del chontaduro y el borojó provenientes del pacífico colombiano; en mitos y leyendas urbanas como la del negro Barona en el barrio La Playa de Cali (antigua sede del Ingenio Meléndez), o la mano del negro en la Loma de la Cruz; en el humor negro que tiene como protagonista a la raza, y en cierta ideología discriminadora... Esta herencia afroide de la hacienda esclavista se perpetuó también mezclada en una mitología y en una visión del mundo que combina creencias medievales Europeas, con interpretaciones "negras" contemporáneas.

Concluye ésta hipótesis señalando que las corrientes de migración negra llegadas a Cali en diversas épocas, desde el norte del Cauca, del Chocó, de Buenaventura, del Patía, y en general de todo el Litoral Pacífico son portadoras del sentimiento y la predisposición cultural Afroide que se reencuentra en la música afrocubana de la vieja guardia.

Este reencuentro fue activado después de los años 30 con el proceso de desarrollo capitalista gestado alrededor de la agroindustria azucarera en la región. Mediatizado por la radio, el disco y el cine Latinoamericano de los años 40-50 y ubicado ya en el contexto citadino, el reencuentro gozó de una base cultural, de una sintonía amplia que facilitó la identificación y la adhesión al ritmo que venía de Cuba y Puerto Rico, cántandole a la caña, al tabaco, el azúcar, el negro, la esclavitud, la música, el amor y los tambores.

La recepción activa de este objeto cultural sería determinante en la posterior adhesión a la salsa, que traía -en lo fundamental- patrones tímbricos y melódicos similares, aunque enriquecidos con el aporte negro y mestizo del Caribe, que encontraría en Cali un escenario propicio para su arraigo definitivo.

Segunda Hipótesis: El Proceso de Industrialización en Cali y en el Valle del Cauca.

Esta hipótesis se refiere al surgimiento de nuevos sectores sociales. De un lado, la oligarquía terrateniente, comercial e industrializadora que sacó adelante su proyecto económico social, no sin antes cobrar las consecuencias de su realización. De otro lado, los estratos de población popular que fueron identificándose paulatinamente en la joven ciudad: obreros, empleados, trabajadores de los servicios públicos, del ferrocarril, de los ingenios, de la industria del papel, de los laboratorios y las fábricas; pequeños comerciantes, artesanos, población flotante que va y viene de municipios o veredas en intercambio incesante con el nuevo espacio, el de la ciudad esclusa que abre sus puertas bajo el espejismo de la civilización y el progreso. Hay allí en acción nuevas industrias, nuevas relaciones, nuevos productos materiales, nuevos productos sociales, nuevas líneas de consumo, nuevos consumidores. Al lado del proletariado agrícola que venía conformándose en pueblos y pequeños municipios Vallecanaos, se fue formando el proletariado industrial urbano de Cali. Bajo las nuevas condiciones de producción capitalista, el proceso de industrialización movilizó miles de personas procedentes de distintas regiones, enganchadas como mano de obra a una economía creciente, desarrollada ante todo en Cali y ciudades intermedias, que crecieron también en este siglo al ritmo de la industrialización y el comercio. En éste el caso típico de Cali que llegó a ser una ciudad propiamente dicha, después de los años 30, o incluso después de los 50, así haya tenido desde su fundación, el título postizo de "Muy noble y leal ciudad".

Música de Vieja Guardia y Nuevos Sectores Sociales,

Vamos a suponer que la formación de las nuevas masas tuvo lugar no sólo por su acceso a la ciudad, cuanto por su participación en los procesos económico-sociales en los que directa o indirectamente aparecían involucradas. En otras palabras, hemos de creer que dichas masas no llegaban a la ciudad ya hecha, sino que, por el contrario, participaron activamente en la formación misma de la urbe que los acogía. Tanto los nativos, "caleños de cepa", como los inmigrantes que arriban a lo largo de este

período, contribuyeron a ensanchar y tejer un nuevo espacio. Al lado de quienes intervinieron como protagonistas en la producción se amontonan ciertos y miles de marginados que la maquinaria no alcanza a digerir, pero que sobreviven a la esperanza mientras se acomodan en algún rincón o se instalan en la periferia de la urbe. Con ellos se completaba el elenco de los nuevos actores sociales. Muy pronto cada clase se diferenciaría no sólo de su relación con el capital, como por el sistema de representaciones y prácticas sociales que harían de su cotidianidad mundos diferentes. La oligarquía industrial terrateniente que prevalecía como propietaria del suelo urbano, y del poder político, extendió sus tentáculos a los medios de comunicación; la prensa y la radio fueron después de los años 50, presa de sus intereses. Cada vez más cerrada sobre sí misma, sus relaciones económicas atravesaron lazos familiares mediante vínculos incestuosos entre el poder y la sangre que engrandecían a las familias ilustres... la élite en el poder ampliaba así su radio de acción a medida que estrechaba el círculo, y construía su propio universo de reconocimiento en modelos económicos, arquitectónicos y estéticos procedentes de las metrópolis gringas o europeas.

Desde el punto de vista de nuestra hipótesis, la música jugó aquí un papel crucial como marca distintiva en el plano de las representaciones colectivas de los sectores en conflicto.

Las masas populares que no tenían acceso a la producción musical (exceptuando aquellos "creadores" del folclor en la ciudad, inmigrantes, paisas nativos de bambuco y carriel, tolimenses de guitarra y tiple o negros de curulao y tambor), adoptarían eclécticamente los géneros musicales nacionales o extranjeros que la industria cultural difundía a través de la radio, el disco y el cine.

Los géneros de la música popular Latinoamericana, prevalecieron en la formación de una conciencia para el consumo y en la configuración de una memoria musical afinada como representación de lo estético en los estratos pobres. El tango, el bolero, la

música afrocubana (de "vieja guardia"), el pasodoble, el fox trot, la ranchera y la "música colombiana", convivirían masivamente en un primer momento de recepción simultánea, mientras el gusto popular, moldeado bajo las nuevas condiciones sociales en la ciudad, decantaba los públicos para cada género y definía los usos que crearían signos de identidad adscritos a sectores específicos de la población.

En la zona de tolerancia (creada en 1931), en los quioscos de los barrios pobres en formación, en los radio-teatros (después del 40) y en las salas de cine, se concentraría la recepción masiva de los objetos musicales y los valores simbólicos implicados en los rituales del espectáculo consumista.

Entre todos los géneros, la música afrocubana terminaría por imponerse en los estratos populares, incluidos negros y mulatos, que acabaron teniendo como jefe a Daniel Santos, mientras la burguesía escandalizada se refugiaba artificialmente en la música culta de origen Europeo o se regocijaba con ritmos tropicales como las cumbias de Lucho Bermúdez o los porros de Billos Caracas. Claro que, algunas veces, a la oligarquía también se le sale el negro, como cuando llevaron a Celia Cruz y la Sonora Matancera, al Club Colombia, y después, a Miguelito Valdés, Mr. Babalú, promediando la década del 50.

Si afirmamos que la música Afrocubana (precursora de la salsa), predominó sobre las otras, es porque ella se asoció una práctica social específica que como el baile estuvo ausente en los demás géneros musicales, cultos o populares. En otras palabras, quiero decir que ni la ranchera, ni el baile, ni la música colombiana, ni el folclor negro de nuestras costas, ni el folclor andino y ni siquiera el tango, con todo lo que llegó a gustar en Cali, fueron recepcionados o consumidos colectivamente, a través del baile. Sólo la guaracha, el son, el boletó, el guaguancó, la rumba, el mambo y el chachachá llegaron a predominar en el ambiente citadino como un objeto que no sólo era para oírlo sino para gozarlo poniendo en movimiento un cuerpo que antes y después de la fiesta, era disciplinado por la producción, es decir, domes-

ticado para el trabajo en el proceso industrializador. Los demás géneros quedarían sujetos a una recepción pasiva en la que sólo participaba el corazón. El gesto erótico, el acercamiento y el reencuentro de los cuerpos quedaría como patrimonio exclusivo de los géneros afrocaribios, adoptados como suyos por un pueblo que no los producía. Un patrimonio sonoro y danzante que sería indispensable para activar en las nuevas generaciones el fenómeno de la salsa después de los años 60.

Y así, mientras los trabajadores se apropiaban de la rumba Cubana y desplegaban la organización y la lucha sindical en varios sectores de la producción, la oligarquía industrial terrateniente por su parte, se ideaba -al finalizar la década del 50- la realización de una fiesta que tendría como título el nombre del producto más rentable para ellos: "La Feria de la Caña de Azúcar". Hasta ella se trasladarían las diferencias socioculturales de los nuevos sectores, que para la década en mención, eran ya sectores en conflicto.

Tercera Hipótesis: El Proceso de Urbanización en Cali

Al mismo tiempo que se desarrollaba la industrialización en Cali y el Departamento del Valle del Cauca, se gestó un proceso de urbanización acelerada que en medio siglo transformó radicalmente esta capital hasta ser la segunda ciudad con mayor tasa de crecimiento en Sur América después de Sao Paulo. En 50 años, Cali, creció transformándose como no lo había hecho nunca antes en cuatro siglos de historia.

La historiografía burguesa, oficial ha construido y legitimado una mirada de la ciudad y de su historia, como expresión al fin de una visión de clase que desde la fundación misma, hace 450 años, se instauró en el Centro de la ciudad e impuso los patrones de segregación en la apropiación del espacio. En efecto, el centro de Cali, al igual que el de la mayoría de las ciudades Latinoamericanas, fue desde sus albores un privilegio para quienes ostentaban el poder político, económico, social y religioso. Y desde el centro se dirigió la ciudad, se ha controlado

su desarrollo y se ha contado su historia. Desde el centro, es decir, desde el poder, se han resaltado los héroes, los personajes, sus hazañas y se han ignorado otros protagonistas y otros procesos asentados en la periferia, ésa que pretendemos reivindicar aquí musicalmente. Esta mirada centralista -o sea, ver la ciudad desde su centro, en tanto lugar del poder visto por sí mismo- se ha expresado en las reflexiones urbanísticas oficiales, en las informaciones-mensaje de los medios de comunicación y en una imagen exacerbada de la ciudad, legitimadora de un orden simbólico desde el cual también se ejerce la dominación. Por eso, la confrontación con una mirada alternativa de la ciudad se hace indispensable en los actuales momentos. Esta otra visión se erige, paulatinamente, desde la dinámica de los conflictos y, desde la investigación científica desarrollada en la *Universidad del Valle en los últimos 20 años*, sobre nuestra realidad social. Y aunque circunscrita todavía a los ámbitos académicos o de los especialistas, proporciona los fundamentos críticos para una interpretación capaz de confrontar en otro nivel, la racionalidad y la visión impuesta por los sectores dominantes durante los 450 años de historia de Santiago de Cali.

Más que en la expansión puramente geográfica, la hipótesis sobre urbanización se concentra en los procesos histórico-sociales que provocan el crecimiento urbano, llamando la atención sobre las formas de poblamiento y los modos de ocupación del suelo en diferentes períodos; en las estructuras de propiedad y los usos que del espacio hacen sus habitantes. En últimas, nos preguntamos por las razones estructurales que hacen posible el desbordamiento continuo de todos los límites y el surgimiento de la marginalidad, para extender desde allí, desde las orillas y no desde el centro, otra mirada de la ciudad que habitamos y de la ciudad que nos habita.

A través de esta hipótesis hemos allegado las siguientes conclusiones:

a) El proceso de urbanización, así como el desarrollo industrial activado con la inversión de capital extranjero después de los años 30, son procesos sincrónicos en la historia contem-

poránea de la ciudad. Ambos tienen lugar en el marco de una economía dependiente y bajo el dominio político y económico del país por parte de los Estados Unidos. Cali será una ciudad moderna bajo el influjo del nuevo imperio, así como Popayán o Cartagena lo habían sido bajo el predominio de el imperio colonial español.

b) El proceso de urbanización iniciado en los años 20, e intensificado en la década siguiente, se acelera después de la segunda guerra mundial, particularmente después de 1948 cuando es asesinado el líder popular y dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán, y se radicaliza la violencia política de los terratenientes contra pequeños y medianos campesinos del Suroccidente Colombiano. Cali será epicentro receptor de corrientes migratorias (una de ellas de población negra) y sus tradiciones culturales.

c) Veamos algunos datos demográficos: Entre 1940 y 1965 se salta de 100 mil habitantes a 650 mil. Es decir que en 25 años habían aparecido 550 mil nuevos pobladores en la ciudad. Del total de habitantes, un poco menos de la mitad (el 45%) había nacido en ella. El proceso era análogo en toda Colombia donde en los mismos 25 años se invirtió el orden de población, saltando de un país rural a un país urbano. En 1938 el 70% de la población vivía en el campo. En 1964 era apenas el 48%. El 52% restante vivía en las ciudades. Atraídos, unas veces por el espejismo del desarrollo y la modernización, y en otras a causa de la expulsión violenta del campo, Cali se convirtió hacia 1950 en una ciudad de refugiados. Entre la imagen de ciudad seductora y de ciudad refugio, se fue construyendo una nueva urbe.

Si en 1940 Cali tenía un poco más de 100 mil habitantes y hacia 1975 completó el millón, esto significa que en 35 años, casi 900 mil personas poblaron la ciudad. Durante el mismo período se fundaron 100 nuevos barrios, de ellos el 90% fueron fundados por los sectores populares que terminaron construyendo una nueva ciudad sobre la aldea tradicional. Cali se convirtió así en la segunda ciudad con mayor tasa de crecimiento poblacional en Suramérica.

d) Es en estos barrios populares donde se concentra con más fuerza la recepción de la música afrocubana de vieja guardia, a partir de los años 40. El son, el danzón, el bolero, el mambo, la guaracha y el chachachá invaden la ciudad junto al tango, el pasodoble, la ranchera y los géneros andinos y costeños de la música nacional, que penetran a través del disco, la radio y el cine, y muchas veces con la presencia en vivo y en directo de las estrellas internacionales, en los radioteatros de las emisoras. El "Star System" Hispanoamericano llega hasta Cali cuando la ciudad vive ya en la etapa de desarrollo industrial y ha iniciado el proceso de urbanización.

Concluye esta hipótesis reconstruyendo un mapa de los barrios, con los quioscos, clubes y bailaderos que fueron famosos como sede de la recreación y la lúdica popular. Sitios fundados por la misma gente (al mismo ritmo que fundaba el barrio) para la recepción activa de la música afrocubana de vieja guardia. Los festivales bailables realizados en ellos se convirtieron en el principal mecanismo para recolectar fondos con que construir una capilla, una escuela, un andén, o mejorar el barrio. La música Afrocubana y la salsa, ésta última a partir de los años 60, desempeñaron un papel determinante al aglutinar la energía colectiva para el servicio del bienestar común en el barrio popular de la joven ciudad.

La música que había nacido en los barrios de las ciudades cubanas o Puertorriqueñas y después en el barrio latino de Nueva York, se afincaba ahora en los barrios de Cali que surgían en medio de una intensa lucha desarrollada por las masas pobres en busca de un lugar donde ubicarse. La industria cultural se encargaría de mediar la relación entre el objeto melódico, mercancía cultural, y este nuevo público que emergía al calor de los procesos de industrialización y urbanización desarrollados entre 1940 y 1970.

Cuarta Hipótesis: El Papel de los Medios de Comunicación y la Industria Cultural

En ésta como en las demás hipótesis, el análisis se concentra en dos períodos fundamentales: "La vieja Guardia" (1930-1960)

y "La Salsa" (1960-1987). En el primero se plantean "las claves" para una historia de la radio local y los modos como se difunde la música popular latinoamericana a partir de 1930 cuando se inicia la radiodifusión en Colombia y penetra la industria discográfica. La presión de un mercado por hacerse transnacional y el desarrollo de las cadenas radiales formadas bajo los intereses del capital industrial, terminan imponiendo el consumo de una nueva mercancía para el espíritu: el disco-canción. Una voz sin rostro invade todos los espacios posibles; divulgando masivamente, el disco cala en el ambiente familiar y empieza por desplazar los grupos de artistas que antes eran contratados para amenizar fiestas y celebraciones. El disco monta su imperio en victrolas y gramófonos; en las estaciones locales y en las potentes emisoras Cubanas de onda corta que en directo entran a Cali al promediar el siglo. En 20 años se impuso un nuevo cancionero de la música popular latinoamericana. Una parte del repertorio proviene del viejo folclor campesino que hasta los albores del siglo XX ha representado los estados nacionales de América Latina en su período republicano (El corrido, La Ranchera, El Son, La Guajira, El Bambuco...). La otra parte corresponde a un nuevo folclor: un folclor ciudadano que desde Nueva Orleans y Chicago, pasando por La Habana y Santiago hasta Buenos Aires, se irriga en todo el continente. Nacido en las ciudades -en los bajos mundos- los nuevos géneros se promueven masivamente por una industria que ve en ellos una mercancía para la explotación rentable del ocio. Las décadas del 20 y el 30 serán definitivas para su consagración. El jazz norteamericano, el tango argentino, el danzón y el son cubano, que no obstante haber nacido en "Monte adentro" siglos ha, se transformaron enriquecidos, en la Habana de los años 20. Allí mismo y hacia la misma época *emerge el guaguancó en los solares del pueblo nuevo* y Jesús María, barriadas negras de La Habana; y en Puerto Rico, la plena, parecida al guaguancó pero originada en la ciudad de Ponce, desde comienzos del siglo.

Ahora bien, este cancionero Afrolatinoamericano, comprende el folclor nacido en las ciudades al ritmo de los procesos

de urbanización gestados con el siglo XX. En gran medida dicho folclor tenía un pasado religioso, pero ahora, profanado en el barrio y usurpado por la industria cultural se transformaba en su forma y su función. Con las nuevas tecnologías (*el cine, el disco y la radio*) se lanzará al continente todo, e incluso a la conquista del viejo mundo. La explotación comercial por la industria cultural hará que el folclor urbano trascienda los límites del solar o del barrio porteño y sea escuchado en otras latitudes. Su difusión masiva e indiscriminada creará una memoria musical que hoy sobrevive a través de varias generaciones. Todos los ritmos del nuevo cancionero entran y conviven en el país (no pocas veces en conflicto) hacia la misma época: entre 1930 y 1950. El tango, la milonga, el corrido, la ranchera, el jazz, el fox trot, el charleston, la rumba, la guaracha, el son, el danzón, el guaguancó, el bolero, el bambuco, la cumbia, el merengue, la plena, el tamborito, y después (en la década del 50) el mambo, el chachachá, y el rock and roll. Poco a poco los géneros irán decantando su propio público y en la recepción múltiple darán forma a esa memoria musical que bien representaban los Panchos, Jorge Negrete, Gardel, Agustín Lara, Matamoros o la Sonora Matancera. Entre todos los ritmos, los cubanos se consumían "bailablemente". El "tirar paso" se definió como un modo de socialización que en Cali tenía sus principales escenarios en la fiesta familiar, en la zona de tolerancia, o en el encuentro en quioscos, clubes y bailaderos. La recepción bailable, en tanto práctica social, creó una tradición -adhesión por la música Cubana, que sería proclive al comportamiento salsero de las nuevas generaciones: las generaciones posteriores al medio siglo.

Desde afuera, la industria cultural, a través de las multinacionales del disco (R.C.A. Víctor, Ansonia, Seco, Panart, Decca) y del cine, se pelean el mercado latinoamericano; mientras tanto, internamente, en la competencia por ganar más público, las cadenas radiales montan su industria del espectáculo. La cadena Argentina Kresto con filiales en Colombia, la cadena Bayer azul (Alemana) y después la R.C.N. (Colombiana) presentaban a las grandes estrellas de la canción, en teatros y

radioteatros donde concurría la muchedumbre para presenciar en vivo y en directo a un cantante al que solo conocían de oído, o acaso habían visto en una película. Todos ellos pasaron por Cali, a excepción de uno que murió cuando venía en camino y dejó esperando a su público a la entrada del teatro. Hablamos de Gardel, muerto en 1936. Los demás llegaron y triunfaron: Libertad Lamarque, Alfredo de Angelis, Charlo, Andrés Falgás, Armando Moreno... Rafael Hernández, Bobby Capó, Daniel Santos, La Sonora Matancera, Bienvenido Granda, Celia Cruz, Miguelito Valdéz, Pérez Prado, Xavier Cugat, Juan Arvizu, Toña La Negra, Tony Aguilar, José Mojica, Pedro Vargas, Los Panchos, Olimpo Cárdenas... Muchos de ellos volverían con frecuencia a la ciudad y quedarían consagrados como símbolo de una generación. Entre ellos, los más importantes fueron "El Jefe" Daniel Santos y la Sonora Matancera que dejaron en Cali su propia cofradía. Con la presencia física de los artistas se cerraba el circuito en la creación de nuevos ídolos. En el disco, ese nuevo objeto de consumo, material y simbólico, real e imaginario. En la radio, esa voz amiga que entra a ser parte del entorno familiar; en el bailadero donde el ocio se transforma en rumba; y ahora, en teatros y radioteatros hasta donde llegan los artistas patrocinados por la industria que busca unificar un mercado nacional y por compañías extranjeras que también sacan partido.

Ahora bien; toda esta historia ocurre en las décadas del 40 y el 50, en esa coyuntura de desarrollo industrial, de migraciones, de proletarización-lumpenización de vastas capas, de fundación de barrios populares, de intimidación por la violencia política, de represión y censura oficial; es en ese contexto global cuando nos invade la música cubana de vieja guardia, parte vital del cancionero Afrolatinoamericano que hemos descrito anteriormente. Y mientras campeaba "la violencia", el radioteatro vivía su época de oro. A falta de pan, más circo. Y mientras el circo funcionaba, el fascismo criollo de los que se repartían el poder adelantaba su estrategia de persecución y muerte. En esta coyuntura, el radioteatro, como el cine

(sobretudo el Mexicano) y el fútbol (recuérdese la época del "dorado" en el fútbol colombiano) serían, con toda su importancia, los principales distractores de las masas, cuando estas padecían con más rigor el atropello de la violencia política en Colombia.

Si escudriñamos este pasado reciente, es para señalar los antecedentes inmediatos del fenómeno salsa, cuya fuerza actual en la ciudad no sería posible, entre otras cosas, sin el arraigo que la música cubana tuvo en Santiago de Cali durante el período de la vieja guardia. Pero, ¿por qué se afinó la música cubana en Cali, siendo que los artistas que la representan pasaban por las principales ciudades y el disco llegaba a todas ellas en igualdad de condiciones, lo mismo que las películas o las orquestas? ¿Qué circunstancias especiales hicieron que esta música se enraizara entre las masas ciudadanas aún a sabiendas que su recepciónailable fue, tal vez, compartida en muchas partes? A mi juicio hay dos factores en relación con la música y la radio que incidieron para que la canción afrocubana (en sus diferentes géneros) colonizara a Cali y fuera apropiada por los estratos pobres formados en las cambiantes condiciones socio económicas; ellos fueron: A) La letra y la música de las canciones y B) el hecho de que no existiera en Cali una música autóctona que sirviera como dique de contención para frenar la invasión que la industria transnacional del disco estaba desarrollando. Estos dos factores fueron determinantes para que se produjera el efecto de reconocimiento e identificación, como condición necesaria para la posterior adopción de la música afrocubana y su heredera la salsa. Una apropiación que se dió en doble vía: Porque la música se metió en el corazón de los nuevos ciudadanos, y éstos a su vez se adueñaron de su encanto.

A. Con Respecto a la Letra

La música cubana está llena de referencias a la caña, el azúcar, el trapiche y la molienda; nos habla de negros, de la zafra, del ingenio, de plantaciones, sol y calor, instrumentos y comidas. Este universo evocado es uno de sus Leit-Motiv fundamentales; y a través de él involucró los referentes directos que remítan a una realidad inmediata vivida por el proletariado

agrícola forjado a lo largo del Valle, una vez que la agroindustria azucarera se definió como esencial para el destino económico de este departamento. Bajo las nuevas condiciones socio-económicas, el contenido verbal canalizó la identificación de sectores poblacionales semirurales y urbanos (preferencialmente negros y mulatos) que reconocieron como suyas las circunstancias aludidas en las canciones.

Esta feliz coincidencia en cuanto a las condiciones geográficas y socio-económicas en ciertos aspectos, propició el reconocimiento básico para que se fuera dando paulatinamente la subsiguiente adhesión-adopción-apropiación de la música, por capas sociales de clara estirpe popular.

B. Cali una Ciudad sin Música Propia

Si a lo anterior agregamos el hecho de que Cali y el Valle -a diferencias de otras regiones- no ha tenido música propia, encontramos un marco adecuado para facilitar la apropiación en doble vía: de la música hacia un público y de éste por la música.

Si bien es cierto que Cali está rodeada por un rico caudal folclórico de diversa procedencia como el del litoral Pacífico y el de la región Andina, también es cierto que no hemos tenido una música vernácula, surgida en ritmo y letra de nuestras entrañas. Podemos verificarlo si nos comparamos con otras regiones colombianas y sus respectivas vertientes musicales.

Cali ha sido más bien abierta y receptiva a todas las influencias, que sede y cuna de un género propio, como sí lo fueron otras ciudades en América Latina: La Habana, Santiago, Ponce ó Buenos Aires.

Esta circunstancia determinó una cierta vulnerabilidad para que entraran más fácilmente a Cali los ritmos de América Latina; y entre ellos, el Cubano, que terminó por imponerse sobre los demás. No hubo en nuestro medio una música fuertemente arraigada que aglutinara a la comunidad de manera homogénea para resistir el embate del mercado del disco y la industria cultural, que tenía en la radio y el cine sus mayores intermediarios y divulgadores. Este hecho se constituyó en una condición fundamental para que

al entrar la salsa en los años 60, se continuara por la misma senda de la apropiación de una sonoridad cuyos antecedentes lejanos e inmediatos estaban en el Son, el danzón, la guaracha y el guaguancó, que dominaron las décadas del 40 y el 50.

Este predominio creó en una generación de los jóvenes de entonces, una base subjetiva indispensable para que sus hijos se adhieran a la salsa 20 años después, lo cual fue posible en el escenario familiar, principal espacio de recepción de la radio y de la música.

En efecto, en la familia, el hogar y la casa materna, aprendimos a conocer la radio, a oír la con fruición o rechazo, pero también por ser el *primer espacio de reproducción cultural*, en la familia los padres transmitieron a sus hijos voluntariamente o no, un gusto estético musical que abarcó también el consumo de otros universos imaginarios como el melodrama (la radionovela, el cine) y el humor.

En fin, de este primer período ("la Vieja Guardia") podemos concluir que la industria cultural así como la relación disco-radio-comunicación masiva y su recepción en un contexto cultural específico, construyeron una audiencia y un modo de oír, una educación del oído, como una de las condiciones necesarias para la posterior adhesión-apropiación de la salsa por parte de sectores populares urbanos. Pero esta incidencia se configuró más como una actividad de consumo que como una práctica productiva con respecto a la música. Si bien podemos hablar de la riqueza dancística, de la creatividad en el uso del cuerpo y del gusto por el baile, por parte de los estratos sociales "beneficiados", no podemos decir lo mismo de la producción musical en la que Cali ha sido superada por otras ciudades del continente, y en el país, por otras regiones de Colombia como los Llanos Orientales, La Costa Atlántica, La Costa Pacífica o la Región Andina, que crearon su propio folclor, en un repertorio melodioso, expresión de identidades locales históricamente determinadas.

Tal vez por su carácter de ciudad adolescente, con una identidad por construir, en Cali no se ha decantado aún la síntesis que condense las mejores influencias. A pesar de haber en la

actualidad unos 35 grupos dedicados profesionalmente a la producción salsera, esta sigue, en lo fundamental, el modelo del nuevo sonido gestado en Nueva York y Puerto Rico, a partir de los años 60, sin que haya madurado hacia la elaboración de un género propio.

Segundo Período: la Salsa después de los 60

Para esta década la industria cultural cuenta ya con un mercado fijo que debe preservar. Las oleadas migratorias del Caribe a Nueva York después de concluida la segunda guerra mundial, harán crecer el barrio latino, donde germinará una nueva expresión: La salsa. En ella se recogen todas las manifestaciones musicales del Caribe Urbano. Cuba sigue siendo el principal punto de referencia pero no el único. El bloqueo a la revolución cerró el paso a la proyección melodiosa de la isla y permitió la reedición del viejo repertorio cubano con arreglos novedosos. Mientras tanto, a su lado germinaban otras manifestaciones (muchas de ellas experimentales y pasajeras como el "bugalú") que conformarían la salsa.

En la segunda parte de esta cuarta hipótesis, se analiza el desarrollo de la programación salsera en la radio local a lo largo de 20 años (1965-1986). Se describe, el patrocinio comercial de discotecas, griles y vendedores de discos, así como se analiza el papel cumplido por los locutores y su discurso, en tanto mediaciones que consolidaron un vínculo estrecho entre un público-masa de la ciudad y la radio que tuvo en la salsa el producto ideal para legitimar una identificación rentable, para reciclar un modo de hablar urbano y contemporáneo y para reforzar el consumo de la mercancía cultural y sus valores.

La investigación nos permitió descubrir que en los años 60-62 se produce una reestructuración en la programación de algunas cadenas radiales de la ciudad. Radio El Sol, una potente emisora de Todelar, lidera un cambio en el que la música dejaba de programarse en bloques y empezaba a diferenciarse no sólo por su forma o contenido, sino por su destinatario, por el público al que iba dirigida. La readecuación (que incluía discoteca nueva en radio El Sol) no respondía tanto a las presiones de un mer-

cado (que lo había) como a la toma de conciencia y el reconocimiento de públicos diferenciados en la ciudad. Si hasta entonces la música popular se había radiado indiscriminadamente, a partir de ahora se programaba identificando audiencias particulares y entre ellos la nueva generación formada enteramente en la ciudad, que sería la primera heredera de la salsa.

En la década del 70 se incrementa la recepción y el consumo del género gracias a la activación de un comercio que lo impulsa. Ello se debe a la emergencia de una fuerza social, "los nuevos ricos", que aparecen en la escena invirtiendo en la salsa y negocios a su alrededor: discotecas, clubes, casetas, aumento en la contratación de orquestas internacionales, apoyo a grupos locales y promoción directa a través de la radio. En efecto, el auge es tal, que al promediar los años 70 cada una de las tres cadenas radiales más importantes del país (Caracol-R.C.N.-Todelar) ha destinado una emisora para radiar exclusivamente música salsa en la ciudad. Después habrá una saturación y un receso en el medio, cuando se empieza a descubrir la conexión íntima entre la promoción musical y el negocio de los "emergentes". Conexión que será fortalecida a lo largo de los 80 cuando los nuevos ricos se toman definitivamente al país y la salsa a la ciudad. Entonces "la salsa se viste de caché", permea las clases altas y entra incluso en otras ciudades del país como Bogotá y Medellín, marginadas hasta entonces del movimiento salsero.

A partir de un análisis de las mediaciones existentes entre el producto artístico y su público, la hipótesis concluye en una visión crítica del papel cumplido por la radio y las empresas disqueras a lo largo de este segundo período. Finalmente se analiza el papel secundario cumplido por la televisión en la década del 80 cuando el género accede a este medio masivo y empieza a perder el estigma de origen negro y de barrio bajo y se cotiza como signo de estatus en determinados círculos sociales. De este modo se anuncia la reapropiación que las clases dominantes hacen de ella para legitimar una hegemonía, que debilita por contradicciones de fondo, necesita oigenarse apoyándose en los valores de las culturas populares. Es entonces cuando la salsa deja de

ser tema exclusivo de las publicaciones de farándula y se convierte en objeto cultural, motivo de reflexión que llega hasta los suplementos literarios de los principales periódicos colombianos.

A través de las hipótesis enunciadas, la investigación responde con diferentes argumentos a la pregunta central que la origina. Pero ¿cómo se construyen las hipótesis y a partir de que elementos conceptuales se desarrollan? Esta pregunta nos sitúa ya en un terreno metodológico. Y hablar de él nos remite a las condiciones de producción del saber. No me extenderé en este punto; sólo quiero señalar que toda la reflexión propuesta está apoyada en el conocimiento y la investigación producida en la Universidad del Valle durante los últimos 20 años sobre la realidad social de la ciudad y la región. Las investigaciones en historia, economía, sociología, antropología, arquitectura y en comunicación social, han proporcionado el fundamento teórico para armar esta visión de la ciudad contemporánea y para pensar en ella la formación en proceso de una cultura urbana y popular que hoy tiene en la música salsa su principal expresión, pero que requiere así mismo encauzarse hacia la producción transformadora si quiere sobrevivir como algo más que un objeto de consumo. Creemos tener razones intuitivas para pensar en que, a pesar de todo, el cauce corre en esa dirección.

Para terminar, quisiera poner en discusión la existencia de diferentes modelos de competencia cultural adscritos a sectores sociales

determinados. Se trata de debatir el concepto de *competencia*, en el sentido que tiene para la lingüística y la sociolingüística, ésto es, la competencia como capacidad productiva, sistema de reglas que faculta al sujeto para un saber hacer creativo. En este caso queremos postular una hipótesis sobre la existencia de *competencias para el consumo y la recepción*, es decir, la existencia de saberes construidos no para la producción, sino para la recepción y el consumo de bienes culturales. Esto implica por supuesto otro desplazamiento metodológico, pues ya no se trata de pensar en una capacidad -sistema de reglas, para producir, sino para percibir, leer, interpretar, descodificar los mensajes y los objetos, y desde la cual se ejercen las prácticas culturales alrededor de ellos. De aquí se desprenden varias preguntas: ¿Cuáles son los saberes elaborados por las masas en el proceso de apropiación y reapropiación del capital cultural que producen, reproducen o heredan? Desde ¿qué lugares sociales se utiliza el capital cultural de una sociedad? ¿Cómo se apropian de él las clases sociales, el poder, sectores de clases o segmentos de población? ¿Cuáles son las implicaciones simbólicas y sociales (políticas e ideológicas) que están en juego como constitutivos de una cultura popular y urbana? Es necesario discutir estas preguntas, apuntando hacia la postulación teórica de modelo de competencia para el consumo, históricamente producidos y empíricamente describibles. La salsa en Cali configura un estudio de caso, cuyo proceso no sólo evidencia esta hipótesis, sino que nos permite formularla.

NOTAS

1. Pretende entonces dar cuenta de un proceso regional inscrito en medio siglo de historia, en el que un género de la música popular (y no la música "cultura") ha devenido como un símbolo de la vida citadina; un símbolo que ubicamos entre lo popular y lo masivo de la cultura urbana. Lo popular en tanto lugar social desde el

que se produce la creación musical y dancística que nos identifica; pero también por la relación a los usos que las clases populares hacen de ella, es decir los modos como se apropian de una "música extranjera" (al decir de algunos) pero vivida como suya. Lo masivo, en cuanto a las mediciones tecnológicas, su correspondencia con un mercado de la industria cultural, y con las huellas que el capital ha trazado en la formación de la cultura.