

SALSA BRAVA EN BARCELONA: RECONFIGURACIÓN EN LOS GUSTOS Y USOS DE UN ESTILO MUSICAL Y BAILABLE

Alba Marina González Smeja

Egresada en sociología por la Universidad Central de Venezuela, con el título de diploma en estudios avanzados en sociología por la Universidad de Barcelona (UB) y de doctora en estudios avanzados en antropología social por la UB, con una tesis sobre la escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona. Es integrante del grup de recerca sobre exclusió y control Socials (GRECS-UB) y está vinculada a varios subgrupos que se desprenden del mismo. Actualmente, presta soporte al Máster en patrimonio mundial y proyectos culturales para el desarrollo (UB - Universidad de Turín - Centro de Formación de la Organización Internacional del trabajo) y es docente en The Ostelea. School of tourism & hospitality (campus Barcelona).

Resumen

Este artículo es un acercamiento a la escena de la salsa brava en Barcelona. Parte de una contextualización histórica del origen de la salsa necesaria para identificar lo que se ha popularizado como salsa brava y distinguido de otros estilos salseros, a la vez de expresar el gusto de un vasto mercado que ha hecho de la salsa una música bailable con proyección regional, internacional y global. Esta versatilidad ha sido útil para entender la vinculación o incorporación de la salsa en Barcelona o bien en los gustos heterogéneos de sus habitantes, gustos tan variados que han configurado diferentes escenas salseras con dinámicas propias, complementarias y que en cierta medida advierten la necesidad de hacer estudios sobre cada una de éstas para el acercamiento a la práctica salsera en su pluralidad local. Tomando en consideración estas premisas fundamentales, la tercera parte del artículo se centra en analizar específicamente a la escena de la salsa brava a través de una de sus programaciones emblemáticas: las sesiones festivas y concretamente de una que se llamó *Entren que caben 100*, caso que ha permitido identificar la connotación *vintage* del escenario salsero bravo con todas las implicaciones sociales, económicas, culturales y hasta políticas que esto ha supuesto.

Palabras clave: Salsa brava. Gusto. Escenas. Sesiones festivas. Barcelona.

ABSTRACT

This article is an approach to the “salsa brava” scene in Barcelona. It begins with an historical context of the birth of this salsa in order to identify what has then become popularly known as “salsa brava”, distinguishing itself from other salsa styles and expressing at the same time the taste of a vast market that has used salsa as a dancing music with regional, international and global projection. This versatility is in fact useful to understand the relationship or incorporation of salsa in Barcelona, through the heterogeneous tastes of its inhabitants that have shaped different salsa scenes with their specific but complementary dynamics that each need to be studied to approach the salsa practice in its plurality. Considering these basic premises, the third part of the article focuses on the analysis of the “salsa brava” scene through one of its main festive session, *Entren que caben 100*, which permits identifying the “vintage” connotation of the scene with all of its social, economical, cultural and even political implications.

Keywords: Salsa brava. Taste. Scenes. Festive sessions. Barcelona.

*Timbalero, prepárate,
timbalero, no pierdas tiempo
pronto llegará el momento
que tú puedas vacilar y descargar¹*

Introducción

La música bailable que surgió en los barrios latinos de Nueva York a finales de los años 60 se le dio comercialmente el nombre de salsa. Posteriormente se distinguió como salsa brava, dura, vieja, entre otros términos, para diferenciar la expresión más arrabalera de lo que se comercializó hacia los años 80 bajo el “estilo” (EWEN, 1991, p. 39) o etiqueta de salsa consciente, salsa erótica, salsa romántica hasta llegar a un punto de inflexión en que la comercialización salsera pasó de ser musical a bailable o bien a recaer en estilos como el casino cubano y la línea norteamericana, en pleno auge global.

Es por ello que se habla de salsa brava y no de música caribeña o música latina, en tanto la primera debería ser entendida en su macro configuración: hispana, francesa e inglesa, mientras la segunda se suele entender prin-

¹ Tema: “Timbalero”. Intérprete: Héctor Lavoe. Año: 1972.

principalmente como del Caribe hispano englobando diferentes géneros como el merengue, la bachata, la cumbia, la salsa etc. Así pues, la salsa brava y la salsa consciente, las más afines por su alusión social, hacen parte de un paraguas musical más específico y comercial: salsa, de este modo cuando se habla de la panlatinidad salsera se alude a la braveza y consciencia de un tipo de salsa que viajó prácticamente desde sus orígenes a Barcelona teniendo acogida en sectores concretos de la población gitana y no gitana, históricamente receptivos a la música proveniente *de las Américas* y especialmente de Cuba, región con la que se ha mantenido un estrecho vínculo comercial, familiar, musical etc.

Una vez en Barcelona la o las salsas en cuestión se configuraron e interrelacionaron con otras “escenas” (BENNETT y PETERSON, 2004) salseras que se fueron conformando en la ciudad: salsa gitana, salsa académico bailable, así como de músicas cubanas y músicas latinas (GONZÁLEZ 2015, p. 82), proceso en el cual la migración latinoamericana de la década de los 90 y comienzos del 2000, así como lo que se podría llamar el efecto hereditario en Cataluña, jugaron un papel protagónico.

En lo que se refiere al proceso de configuración y “distinción” (BOURDIEU, 1988) de las escenas salseras, cada una ha contado con su propia representación programática, esquemáticamente el escenario de la salsa brava ha sido el siguiente: sesiones festivas; agrupaciones musicales; audiciones musicales en directo, de radio, así como conferencias y afines; bares con limitaciones bailables y musicales; y clases de baile *suigeneris*. Centrando la atención en la primera de las ofertas programadas, las sesiones festivas, cabría destacar como elementos distintivos su construcción como forma de sociabilidad temporal, musicalmente “auténtica” (GRAZIAN, 2004, p. 32) y comercialmente “alternativa” (MORIN, 2001, p. 110).

Entren que caben 100 fue una sesión festiva o fiesta (2009-2012) inspirada en el coro de un tema interpretado por el cantante Héctor Lavoe, su nombre ha parecido escapar de toda inocencia y haber encarnado algunas de las estrategias empleadas por la escena salsera brava en su funcionamiento nómada y distinguido. A través de este estudio de caso, se pretende analizar la evocación de la braveza salsera en Barcelona y comprobar hasta qué punto ésta es

reflejo de una forma de latinidad homogénea o si más bien obedece a formas más heterogéneas en las que el capital simbólico de quienes hacen parte de la escena resulta determinante.

Haciendo uso extensivo de la literalidad musical y yendo a cuestiones más precisas: ¿A quiénes se evoca a través del número 100? ¿Personas de qué nacionalidades, clases sociales y edades se vieron convocadas por esta sesión mensual? ¿Qué tipo de *habitus* de la escena salsera brava “tradicional” preservaron y cuáles modificaron? Este artículo pretende dar respuestas a dichos asuntos utilizando concretamente el método etnográfico empleado en un trabajo de campo extendido durante 10 años, que prácticamente contemplan lo que va de milenio, construido a base de documentación, entrevistas, observación participante e incluso de la propia alteridad (GIOBELLINA, 2003, p. 17) como integrante de la escena.

El gusto salsero bravo: ayer y hoy, aquí y allá

En sus inicios la salsa gustaba a personas provenientes de clases populares que se identificaron con el sonido, las letras y en general con lo que se ha denominado “una manera de hacer música” (QUINTERO, 2000, p. 146) y que ha sido también una manera de bailarla. Pero, y en primer lugar, ¿qué se entiende como gusto?, según Pierre Bourdieu basándose en la Francia del siglo XX, se trata de una propensión y actitud guiada a la apropiación, desde el punto de vista material y simbólico, de un tipo concreto de prácticas y objetos enclasadados y enclasantes. Funciona como un mecanismo generador de un estilo de vida, haciéndose de presencias distintivas y simbólicas que incurren en la misma intención expresiva a través del uso y consumo de mobiliario, vestuario, lenguaje (BOURDIEU, 1987, p. 160) y expresiones musicales.

Así pues, y en segundo lugar, cuando Ángel Quintero habla de una manera de hacer música se refiere a la fusión de géneros musicales como la rumba, la guaracha, la bomba y plena con el jazz, el rock y el *soul*. De esta forma, se origina una música potencialmente heterogénea, polirrítmica,ailable y representativa de un movimiento musical asociado a una “nueva forma de cimarronería”, la de aquellas personas que necesitan camuflar sus desafíos: los desa-

fíos que representa la existencia de la diferencia (QUINTERO, 2000, p. 146).

Ahora bien, la diferencia a la que alude el autor no es sólo la de migrantes adolescentes y descendientes de migrantes impregnados de la rebeldía generacional del *rock* en Nueva York sino, y en buena medida, de latinos de bajos recursos con un determinado “capital simbólico” o bien atributos sociales que han terminado siendo el resultante de la sumatoria del capital: económico, cultural y social y/o la lucha por su apropiación (BOURDIEU, 1987, p. 160). De allí el surgimiento y la identificación con agrupaciones musicales modestas integradas, mayoritariamente, por jóvenes carentes de estudios formales y experiencia profesional. A finales de los años 60, el lujo y la ostentación sonora desaparecen, dando paso a la violencia y a la agrietas de la vida del barrio marginal. En consecuencia, el decaimiento de la calidad musical es protagonista, así como también la hegemonía de los ruidos desesperados e hirientes del barrio que se traducen, entre otras variantes, en el sonido desafinado de trombones. No podía ser de otra manera, la vida en esa parte de la ciudad no era plácida, y la música que se produce tampoco. El melodioso chachachá, género cubano, pierde sentido como en general ocurre con la delicadeza, finura y elegancia musical que precede a la salsa (RONDÓN, 1980, p. 32).

En este caso, el capital simbólico de hacedores y seguidores de la salsa brava, en su mayoría hombres de allí su tratamiento sexista, en términos de Bourdieu se expresa a través de *habitus* o estilos de vida condicionados al campo social que integran a través de sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, así como de estructuras estructuradas y estructurantes, sin finalidad precisa y dirigidas, es decir, “sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (BOURDIEU, 1991, p. 92). Así pues, el *habitus* funciona como una forma de “subjetividad socializada” (BOURDIEU y WACQUANT, 2005, p. 17), en la que aflora el “sentido estético” (BOURDIEU, 1988, p. 53).

De esta manera, la estética salsera evidencia la “evolución de códigos culturales” (TABLANTE, 2005, p. 26) entre los viejos soneros o improvisadores, el formato de *big band*, los trajes de etiqueta y el sonero del barrio, varia-

dos formatos musicales y la indumentaria informal². Sobre este último y emblemático aspecto: “Ya no eran los viejos caribeños de sombrero, traje y zapatos dos tonos, sino sus hijos o nietos, que mezclaban la psicodelia con el *ki-tch* caribeño y la guapería marginal y callejera [...] que portaban camisas floreadas sin abotonar para lucir las cadenas de oro, pantalones de bota de campana [...] zapatos de plataforma o blancos [...] sombrero Panamá o gorra de béisbol [...]” (ROMERO, 2000, p. 45).

Este cambio de estilos o bien estética de una época y de una música por demás influenciada de la afroamericana, puede apreciarse en las grabaciones de un concierto emblemático celebrado en el Club Cheeath de Nueva York (1971), donde se lleva a cabo la presentación oficial de quienes terminan siendo las más conocidas estrellas de la salsa (Héctor Lavoe, Willie Colón, Ray Barreto, entre otros)³. Al respecto, se apunta: “Por medio de su estilo, el artista de ‘salsa brava’ afirmaba su identidad nuyorikan” (TABLANTE, 2005, p. 25), forma de identificación, principalmente, asociada a la población puertorriqueña en Nueva York y que se hace, en cierta manera, también de otras poblaciones envueltas en un estado similar al desarraigo y a la marginación boricua.

Ahora bien, en el momento en que el producto salsero bravo, muy bien explotado por Fania Records, dio lo mejor de sí o bien la demanda del mercado superó a la oferta de material novedoso, otros estilos salseros creados y dirigidos a un público con diferentes capitales simbólicos empezaron a emerger⁴. De esta manera, ha existido salsa para todos los gustos, desde el más arabalero hasta el más consciente o emblema del estilo y efecto generado por Rubén Blades, sobre todo, en sectores de clase media originalmente reacio a la estética y al color de la braveza salsera. Las experimentaciones musicales (con el folclore brasileño, colombiano, puertorriqueño y panameño) y las letras de

² Para una descripción de estos formatos véase a: Calzadilla 2006.

³ Estas imágenes, más aspectos del origen de la salsa en los barrios de Nueva York, pueden observarse en el video *Our latin thing (Nuestra Cosa)*, producido por Jerry Masucci y dirigido por León Gast (1972).

⁴ Fania Records fue un sello discográfico creado en 1964 por el flautista dominicano Johnny Pacheco y el abogado judío-norteamericano, y aficionado de la música caribeño hispana, Jerry Masucci, que selló dos maneras de entender el ambiente de la música afro-latina. Una cultural, la de Pacheco, conocedor de las tendencias de moda y la técnica musical que hace que esta música se represente como el modo de vida de la comunidad latina en Nueva York; y otra comercial, la de Masucci, que sabe convertir esta sonoridad en mercancía cultural (TABLANTE, 2012, p. 112-113).

denuncia socio-política (explícita) que escribe y/o interpreta el considerado *poeta de la salsa*, saliéndose “de todos los preceptos manejados hasta el momento por la salsa; él no cantaba, contaba” (CALVO, 1996, p. 120), despertaron la atención de estudiantado universitario, artistas, intelectuales y gente de izquierda o bien portadores de un capital simbólico diferente al salsero bravo⁵.

De allí que el sentido estético opere como un mecanismo de distinción refrendado por el gusto, provocando unión y separación. Al ser el producto de unos condicionamientos asociados a un tipo particular de existencia, une a quienes presentan condiciones semejantes, a la vez de hacer distinción y separación del resto. El gusto, entonces, actúa como principio de todo lo que se tiene, y de todo lo que se es para la sociedad, de aquello por lo que las personas se clasifican y por lo que son clasificadas (BOURDIEU, 1988, p. 53).

Precisamente es esto lo que explica que exista un público de salsa brava, consciente y más radicalmente de la salsa balada en su vertiente erótica y romántica. Con el advenimiento de la figura del baladista salsero (Eddy Santiago, Lalo Rodríguez, Jerry Rivera etc.), el sonido plano de la orquesta, la ausencia de virtuosismo instrumental y de capacidad improvisatoria propio de la nueva tendencia musical, se puso en evidencia un argumento contundente: “los gustos son ante todo, disgustos, hechos horribles o que producen una intolerancia visceral [...] para los otros gustos, los gustos de los otros (Ibíd. 52).

Una vez en este punto del mercadeo salsero suceden varias cosas, primero, otros géneros como el merengue dominicano adquieren protagonismo opacando el éxito obtenido hasta entonces por la salsa, lo cual deviene en la creación de nuevas fórmulas salseras emblemáticas por su feminización a través del surgimiento de figuras como La India y por ponerse “al servicio del bailarín discotequero” (PACANINS, 2013, p. 69), el cual se identifica con lo que se podría llamar como salsa pop (Jennifer López, Marc Anthony, Ricky Martin etc.). Segundo, el declive de la calidad musical sirve de terreno fértil para la emergencia de estilos bailables como el casino y la línea que generan un nuevo mercado y aparato comercial para la salsa. Tercero, se produce un cier-

⁵ Sobre Rubén Blades se considera que: “Contaba cuentos e historias largas, novelizaba en sus letras y expandía demasiado las introducciones habladas [...] La letra era llamativa, dramática. Era como escuchar una novela cantada” (ARTEAGA, 2000, p. 48), caso ejemplar “Pedro Navaja”.

to de renacimiento de la salsa brava caracterizado por la creación de nuevas agrupaciones y circuitos de ocio que en cierta medida ponen en jaque a la teoría de Bourdieu por su carácter “legitimista” “dominocentrista” y “miserabilista” (GRIGNON y PASSERON, 1991).

Ahora bien, antes de pormenorizar las paradojas del gusto, y del gusto salsero, es importante dar cuenta de cómo éste se construye en Barcelona. Si bien en esta ciudad la identificación con el acontecer musical del Caribe hispano ha sido parte de su historia y de su propia producción en esta materia (habaneras, rumba flamenca y catalana), la repercusión de la salsa brava en su época de mayor comercialización (década de los años 70) fue más bien tímida en la capital catalana, quedando ésta reducida a un sector muy concreto de la población gitana y no gitana receptiva a las primeras ediciones discográficas. Así pues, es a partir de la llegada de Rubén Blades hacia los años 80 con temas como “Pedro Navaja” y “Ligia Elena” que la recepción salsera adquiere impacto principalmente a través de la difusión de estas canciones a través por la *Orquesta de baile La Platería*.

Por medio de esta forma de “consagración” de un público salsero en Barcelona se reitera la teoría de la distinción a través de la creación, hacia los años 1980, de los primeros locales salseros: El Tabú y la Sala Bikini. El primero de éstos un bar que contó con la recurrente visita de oficiales norteamericanos (de origen o ascendencia puertorriqueña) y a los que se responsabilizó de incorporar y hacer sonar discos de salsa en el Tabú, club ubicado en la Calle Escudillers del actual Barrio Gòtic en la parte sur o más bien centro de la ciudad; el cual pasó a ser de un antiguo bar de camareras, a un “antro salsero por conjunta obra y gracia de los marineros de la VI Flota y los exiliados como su-reños del 74” (ORDOÑEZ, 1987, p. 72), así como de otras minorías latinoamericanas residentes en Barcelona⁶. Además un lugar, que según lo refiere la imagen de una de las discografías del *Gato Pérez* (músico de rumba catalana) “muy bien podría parecerse a una cantina mexicana o a un bailongo habane-

⁶ Aunque más que pasar de ser una cosa a la otra, lo que ocurre es que este bar presto al ejercicio la prostitución, se presta también como local salsero. Para ello, su dueño facilita un espacio que se halla después de la barra para el uso de una música que no está exenta de las funciones de este bar, es decir, que el espacio salsero se ve afectado de las prácticas llevadas a cabo en el reservado para las camareras.

ro o, mejor, la patria secreta y común de los rumberos” (Ibíd.), pero ¿qué tipo de rumberos o fiesteros?

Según *El Molestoso*, a quien se le puede atribuir el calificativo de salsero o aficionado de la salsa brava, llegó a comentar que el Tabú junto otro antro contemporáneo ubicado a su lado: El Kennedy, prácticamente se encontraban al margen de la visita de la población catalana no gitana: *eran muy pocos los españoles o los catalanes que iban al Tabú o al Kennedy, incluso eran muy pocas las mujeres, porque aquello era candela*⁷. Esta argumentación ha sido contrastada con otras que coinciden en que el ambiente de estos locales era denso en el sentido que pobreza, narcotráfico, prostitución eran habituales pero que esto no era razón para excluir la visita de personas de clase media e incluso alta de Barcelona, por el contrario, *“siempre ha habido personas en estos sectores de la población catalana y de otras procedencias dispuestas a bajar a las cloacas”*⁸, es decir, atraídas por estos ambientes degradados, lo cual no interfiere en el hecho de que las clases privilegiadas en estos lugares perpetúen relaciones de poder propias en tanto: *“las prácticas sociales deben no sólo a la condición social de quienes la practican sino también a las funciones que las prácticas asumen con relación a la dominación social”* (GRIGNON y PASSERON, 1991, p. 25).

Así pues, más que desmontarse la teoría de Bourdieu esta dialoga con otras pomenorizadas a través de la entrevista realizada por Parmenterier a los autores de la teoría de lo culto y lo popular.

¿Se puede reducir el discurso de los dominantes sobre la cultura dominada al desprecio por el otro y a la certeza de su propio valor universal? Existen en algunos casos discursos dominantes que dicen ‘que hay cosas que no están tan mal en las culturas populares’, ‘cosas que nosotros no tenemos’. Siempre se ha atribuido este discurso a la mala conciencia populista, en particular a la de los intelectuales. Existen, sin embargo, casos en que la cultura dominante se ha enriquecido realmente incorporando rasgos de las culturas populares. El discurso de los dominantes expresa también a veces en relación con estas culturas el semi-deseo, la semi-envidia e incluso una admiración abierta (en GRIGNON y PASSERON, 1991, p. 70).

⁷ Entrevista a *El Molestoso*, 14 de junio de 2003.

⁸ Conversación informal con *Caína*, 27 de abril de 2015.

Quizás debido a esta admiración abierta adaptada a otro tipo de *habitus* y a la moda de la que empieza a ser objeto la salsa es que, en contraposición al ambiente del Tabú y el Kennedy, sectores medios y mayoritarios de la población catalana se enclasan en otros tipos de locales como la primera Sala Bikini, mucho más cara y tranquila que las anteriores, ubicada en el norte de la ciudad o bien a la altura *de la diagonal para arriba*⁹ y la que a partir del año 1985 contó con dos ambientes: uno de rock y otro de salsa¹⁰.

Ahora bien, han existido espacios que han logrado aglutinar tanto a personas enclasadadas en el Tabú y la Sala Bikini y en sus respectivas versiones actuales. Básicamente se ha tratado de conciertos de artistas internacionales, y especialmente de las estrellas del sello Fania, que si bien han sido ocasionales aluden a cambios en el gusto salsero no sólo perceptible en ciudades latinoamericanas o con presencia de esta población, sino también en ciudades aculturizadas como Barcelona con su propia configuración salsera.

Escenas salseras: preámbulo necesario para un estudio de caso

En Barcelona no ha existido un solo gusto salsero sino varios que, no obstante, han compartido espacios de difusión, estilos y públicos a lo largo de décadas de historia. Dicho de otro modo, el gusto salsero ha configurado varias escenas musicales definidas por Will Straw como espacios donde diversas prácticas musicales coexisten mediante la interacción, diferenciación y variedad de trayectorias de fértiles cambios y cruzamientos (en ROMÁN, 2002, p. 261).

Sin embargo, el hecho de que la escena musical sea considerada como un espacio compuesto de prácticas musicales portadoras de identidades fluidas e intercambiables, no excluyentes y complementarias (BENNETT y PETERSON, 2004), no impide que existan elementos comunes y diferenciadores o quizás un cierto tipo de enclasamientos y desenclamientos que han generado escenarios distinguidos por el género musical (rock, jazz, flamenco etc.)

⁹ Frase coloquial o metáfora que alude al hecho de que lo que está de la Av. Diagonal para arriba es la zona alta y lo que está por debajo la zona baja.

¹⁰ Entrevista a *El Molestoso*, 14 de junio de 2003.

y por los estilos que hacen parte de un mismo género como el caso de las escenas salseras en Barcelona.

Dicho de otro modo, “La noción de ‘escena musical’ pone el acento en el análisis de los contextos en los que músicos, promotores y fans comparten sus gustos y prácticas musicales. Si bien la música ocupa un lugar central como elemento que permite a sus participantes distinguirse colectivamente de los participantes en otras escenas, otros elementos no pertenecientes al ámbito propiamente sonoro o musical permiten compartir unas señas de identidad comunes” (SÁNCHEZ, 2008, p. 73).

Así pues, y haciendo mención específica al escenario salsero en Barcelona, una de las primeras señas en común o enclasmientos los ha protagonizado la comunidad gitana catalana debido a su capital cultural y a la particularidad que presenta éste desde el punto de vista étnico, lo cual ha sido determinante en la conformación de una escena de salsa gitana caracterizada por la afición más bien privada de distintos tipos de salsa cubana (timba) y brava, por la fusión de las mismas con algunos elementos de flamenco por parte de algunas agrupaciones musicales y por su puesta en escena en las bodas gitanas, entre otras formas de expresión de lo que musicalmente ha sido producto de una especie de orientación que tuvo la rumba catalana en un momento de su historia.

Seguidamente, y hacia la década de los años 1990, otro enclasmiento fue protagonizado por la población cubana desplazada a Barcelona y portadora de un capital simbólico particularmente representativo por sus connotaciones políticas. Bajo esta influencia se generó la apertura de restaurantes, bares y discotecas, entre otros circuitos sonorizados con músicas provenientes de la isla como el son, el chachachá, la timba, el bolero etc., además frecuentados por personas de este origen, lo cual ha hecho posible la conformación más que de una escena de salsa cubana de músicas cubanas debido a la variedad de su repertorio.

De forma paralela y relacionada a lo anterior se fue creando un enclasmiento y capital simbólico representado por la enseñanza y recepción de clases de bailes que comenzaron siendo de casino cubano, así como de otras músicas de

la isla, siendo personas de este origen en quienes recayó la labor de enseñanza. No obstante, en pocos años con la moda global del estilo lineal de bailar salsa propio de los Ángeles, Nueva York y Puerto Rico personas de otras nacionalidades y, sobre todo, de origen catalán empezaron a experimentar una transición del rol de alumnado a profesorado en lo que se ha terminado llamando escena de la salsa académico bailable.

Por su parte, y desde finales de los años 1990, personas de Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia y República Dominicana, entre otros, con un capital simbólico representativo por su carácter económico al ser un tipo de migración motivada por este factor, conformaron un circuito gastronómico y de ocio musical gestionado y orientando especialmente hacia esta población a través de la difusión por diferentes medios (música en vivo, grabada, radios etc.) de músicas regionales y de moda (reggaetón, bachata, salsa de diferentes estilos, pop etc.), entre otros aspectos que han evidenciado la conformación de una escena de músicas latinas.

Por último, personas de origen venezolano y colombiano con un capital simbólico representativo debido a su nivel educativo y profesional han forjado un enclasmamiento basado en la negación y deslegitimación de músicas latinoamericanas eminentemente subalternas, estableciendo afinidad con personas especialmente de origen catalán con cultura salsera brava o abiertas a adquirirla y han terminado consolidando una escena de salsa brava un tanto alejada a los testimonios que han dado cuenta de los inicios de esta música en Nueva York (GONZÁLEZ, 2015, p. 95-96).

Si bien el origen de este último escenario se puede apreciar desde los años 70 (adaptaciones musicales, primeros locales, conciertos internacionales etc.), ha sido la llegada masiva de un sector de la población latinoamericana a Barcelona (años 2000) la que ha contribuido en la expansión de la escena, ha hecho posible su estudio *in situ* y ha permitido visibilizar su composición y diferenciación simbólica. Esto último advertido incluso desde la propia experiencia salsera, aquella que hacia finales de los años 2000 demandaba un local de salsa brava y la que tuvo como respuesta el reconocimiento más que de locales, de sesiones festivas de las que se ha tenido constancia desde principio

de estos años y las que han sido calificadas como nómadas (Ibíd.) porque han ido itinerando por la ciudad a través de distintos espacios que temporal y puntualmente han funcionado como salseros, entre otras programaciones, más y menos bailables, que han apostado por la salsa brava o bien creado un tipo de enclasmamiento guiado por el gusto hacia este estilo musical.

Entre que caben 100: la distinción dentro de la distinción

En líneas anteriores se habló de la salsa brava como manera de hacer de música y también de bailarla. Si hay algo que ha caracterizado a todos los estilos de salsa es su función bailable y quizás más cuando se trata del estilo matriz de la polirritmia que no sólo ha demandado músicos virtuosos (en su mayoría han sido hombres) sino también bailadore/as de la misma condición, por no hablar de lugares prestos a esta sociabilidad: calles, plazas, bares, discotecas, salsotecas etc. Ahora bien, lo que se podría llamar como especialización de la sociabilidad salsera en Barcelona ha tenido sus limitaciones, una razón, el hecho de que en contextos originales de la salsa el uso social del espacio público haya sido “más abierto y flexible” (ARAMBURU, 2005,p. 36), por no decir que en Barcelona el público seguidor activo de esta música ha sido más bien exclusivo y minoritario dando origen a discotecas con un ambiente de rock y otro de salsa, a la escases de locales salseros bravos frente a los de otros estilos y a la existencia más que de locales de sesiones semanales, mensuales y eventuales con ausencia de espacio físico fijo.

A comienzos del milenio, uno de los aspectos que destacaron de estas fiestas fue el hecho de ser promovidas, en su mayoría, por personas de origen colombiano, no obstante, a final de la primera década y conjuntamente con otro tipo de iniciativas (bares, restaurantes, así como agrupaciones), la presencia venezolana empezó a adquirir protagonismo. En el marco de esta especie de transición irrumpió *Entren que caben 100*, fiesta surgida a finales del año 2009 y constituida como una sesión mensual con más de dos años de existencia interrumpida; amenizada por DJs y VJs y, fundamentalmente promovida por DJ *Merey*, de origen venezolano y más bien proveniente de la escena mestiza de la ciudad.

Ahora bien, ¿quién ha sido esta figura y cómo ha llegado a la escena salsera? Aspectos biográficos proporcionados por el propio *Merey* aportan datos reveladores sobre el personaje y los *habitus* afianzados en la escena. *Merey* nació en Caracas en el año 1979, llegó a Barcelona en 1998 “sin saber muy bien por qué”¹¹. Su hermana mayor residía, en ese momento en esta ciudad y viajó para visitarla, para conocer Europa y seguirla a ella y a su hermano mayor al decidir instalarse de forma temporal y fija en una ciudad europea. Si bien *Merey* comenzó a desarrollar informalmente sus inquietudes como DJ en Caracas, organizando fiestas en su casa (mientras su madre viajaba y compraba equipos de cinco CDS que luego emplearía el imberbe DJ), fue en Barcelona cuando formalizó un oficio que nunca fue su objetivo, sino más bien una forma de reciclamiento profesional que suele sucederse en las experiencias migratorias y momentos de crisis.

La inserción laboral de familiares de *Merey* en la escena mestiza de Barcelona, le permitió a éste conectarse con la misma: pinchando música negra en bares y discotecas, colaborando en las giras de artistas como Dusminguet y Manu Chao (ex-novio de su hermana), promoviendo fiestas, aperturando bares y otros comercios, integrando propuestas musicales de *drum & bass* y *reggae*, así como participando de forma activa en fiestas organizadas por movimientos sociales¹². Como parte de este bagaje profesional tuvo la oportunidad de realizar puntuales fiestas y sesiones de salsa brava, así como de ambientar en ocasiones un bar que tuvo con esta música, pero fue más bien en medio del declive de la escena mestiza que un día decidió realizar un fiesta familiar como las de Caracas y le funcionó pero antes de comprobarlo resulta importante puntualizar algunos aspectos.

Las razones por las que *Merey* llega, se introduce y se integra en ámbitos que van más allá del musical en Barcelona, el capital simbólico (social, económico y educativo) de *Merey*, de su familia y de sus amistades alude a un tipo de perfil migratorio distinto al desplazado económicamente o más bien po-

¹¹ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011.

¹² La definición de escena o música mestiza alude a mestizaje cultural y rítmico y en el que destacan artistas y agrupaciones como Macaco, Ojos de Brujo, Dusminguet, Manu Chao, entre otros.

tencialmente hacedor de la escena de las músicas latinas. Haciendo mención específica de las relaciones amistosas de *Merey* por demás representativas en el origen de *Entren que caben 100*, cabe resaltar que éste DJ llega a contar que un día le recomienda a una amiga celebrar su cumpleaños en un restaurante del barrio de Poble Sec y cuando termina la cena:

[...] pensamos en ir a tomar algo pero le pregunté al dueño, que estaba pinchando música con su ordenador a través de Internet, si yo podría pinchar con mi 'aipod', y me dijo que sí y se armó un ambiente festivo, familiar y salsero. Entre rones y gintonics dijimos: 'deberíamos hacer una fiesta así, porque no era la primera vez que yo pinchaba y porque no era la primera vez que lo intentábamos. Además, no queríamos que fuese una macro fiesta sino algo sencillo, estar sentados pinchando, y después de darle un mes vueltas 'Brooklyn' (la cumpleañera) y yo tomamos la iniciativa, y yo después asumí la responsabilidad con otros amigos porque ella se tuvo que marchar a Nueva York [...]. Algunos de estos amigos han sido 'Mendoza', 'Mr. Lopinsky', 'Café', 'Chronico', aunque al principio la cosa no era tan organizada cualquiera venía y pinchaba [...] y entre más gente mejor, Entren que caben 100¹³

En cuanto al concepto musical una de las cosas que *Merey* tuvo muy claro desde los inicios espontáneos de esta fiesta es que sería de salsa brava. Si bien la época en que éste DJ y futuros personajes recurrentes de *Entren que caben 100* como *Madame Kalalú*¹⁴, empezaron a experimentar con la salsa fue comercialmente el de la salsa balada, cada cual llegó a reconocer que ese no ha sido el estilo por el que más se han sentido identificados. La salsa atractiva, según la clase social (media) y el nivel escolar (universitario) con el que han contado respectivamente ha sido una salsa que pasó de marginal a distinguida, sobre lo cual *Merey* manifestaba: “*Tanto el resto del equipo promotor de 'Entren que caben 100' como yo somos amantes de la 'salsa brava' [...] la decisión fue mía de hacer algo que no se hace o bueno no es*

¹³ Entrevista a *Merey*, 24 de mayo de 2011

¹⁴ Nombre de una la canción de Rubén Blades usado como especie de alter ego para hablar de la propia experiencia salsera como la de otra integrante de la escena, es decir, *Madame Kalalú* es quien escribe este artículo con la diferencia que al escribir es Alba y al participar en la escena es la *Madame*. Cabe mencionar que esta especie de desdoblamiento es válido también para el resto de integrantes, de hecho son ello/as quienes han sugerido la utilización de esta forma de seudónimos, véase a González 2014.

*común que se haga, es una propuesta difícil y dura porque la 'salsa brava', si no la conoces, no la aguanta nadie*¹⁵.

Con relación a lo anterior *Merey* precisa que no es común hacer encuentros de salsa brava porque este tipo iniciativas aluden a una forma de alternatividad musical en Barcelona, entendiendo por ésta una especie de etiqueta para aludir ambiguamente a aquello que se presenta de forma independiente, auténtica, sin fines comerciales, *antiestablishment* y crítico (MORIN, 2001, p. 110). Bajo otro enfoque no mercadológico, derivado de la escena musical nocturna mexicana, significa ofrecer una opción distinta a la predominante, inclusive operar marginadamente a la gran industria del espectáculo (PAREDES en MORIN, 2001, p. 110-111), lo que análogamente en Barcelona vendría a estar representado a través de la “marginación” de la salsa brava y la industria y espectacularización de la salsa académico bailable.

Por otro lado, quien no conoce la salsa brava difícilmente pueda sentir atracción por esta estética musical y, entre otras cosas, por el canto chillón de los intérpretes, por los sonidos estridentes de los metales y por las multifacetas de sus letras (evocación diaspórica, reivindicación social, orientación machista etc.). No en balde, Héctor Colón afirma: “no es que la música guste, sino que nos va enseñando una forma de gustar” (1985, s/p). De allí que la salsa mensaje haya servido como puente para que algunas personas se interesaran por la salsa brava y la legitimaran, entre otras cosas, como una particular música de protesta. No obstante, en la medida que la salsa brava ha ido despertando interés en personas de clase media y alta su braveza consecuentemente se ha ido disipando.

Así pues, y pese a que la salsa brava se constituyó como la banda o identidad sonora” (AUGUYARD, 1997, p. 206) y bailable de *Entren que caben 100*, el tipo de canciones seleccionadas tuvieron que abogar por un criterio mediante el cual la especie de vieja guardia salsera y apegada a sus orígenes de clase fuese la menos tomada en cuenta. Dicho de otro modo, “yo siempre he luchado porque sea salsa brava, pero que la gente también disfrute porque hay personas que no conocen según que canciones, con lo cual hay que hacer la sesión

¹⁵ *Ibíd.*

un poco digerible para el que es bailar, para el que no lo es, para el que es aficionado, igual a veces pecamos de un poco comercial, pero bueno, la gente va a pasárselo bien”¹⁶.

Merey llegó a confesar que pecaron de comercial por el hecho de lo que colocaban eran los temas más conocidos de la salsa brava mayormente del sello y de las estrellas de la Fania. Un monopolio que al comercializar con la estética musical del barrio *neoyorquino* y latino de los años 60 y 70, contribuyó a que lo que mayormente se ha dado a conocer y reivindicado como *salsa brava* sean canciones, cantantes y, en fin, un imaginario que, en cierta medida, ha solapado, banalizado y rentabilizado la situación social que ha articulado su origen o bien se ha hecho una especie de apología de la pobreza en pro del negocio salsero y, posteriormente, en pro del status de quienes han legitimado esta música como la vertiente o estilo erudito de la salsa, por demás evocador del siguiente argumento: “no existe nada que permita tanto a uno afirmar su ‘clase’ como los gustos en la música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música ‘noble’” [...] (BOURDIEU, 1988, p. 16), así como la afición, en general, por géneros o sub-géneros musicales eruditos o convertidos en eruditos y con los que suelen identificarse públicos de igual erudición.

Como parte de la reafirmación de esta vertiente erudita y comercial de la salsa hubo épocas y lugares de realización de esta fiesta que se llegó a poner música proveniente de discos de vinilo, modalidad recurrente en DJs más bien jóvenes y de clase media que en DJs más adultos y/o con menos privilegios de clase. En este sentido, la especie de moda *vintage* que ha recaído en la salsa y otras músicas a través de la venta actual de vinilos, de aparatos donde escucharlos, así como de fiestas con este sonido, es un asunto más bien del interés de un sector de la población ampliamente, joven (objetivado y subjetivado), imbuido en el mundo de las nuevas tecnologías, que vienen utilizan-

16 *Ibíd.*

do éstas plataformas para conectar con el pasado, como si de una máquina de viajar en el tiempo se tratase, siendo el ayer, o una versión concreta del ayer, evocación permanente.

Así pues, se ha recreado y fortalecido el hecho de que este tipo de fiestas sean de salsa auténtica, es decir, ambientadas con el sonido de los 70 en la propia voz e instrumentación de quienes hicieron famosos algunos temas y tal cual como estos sonaron desde sus respectivos acetatos. Además, entiendo lo musicalmente auténtico no como una cualidad objetiva, sino una creencia compartida entre audiencias diferentes según criterios heterogéneos y guiándose más bien por un conjunto de símbolos que lo significan que por aspectos materiales (GRAZIAN, 2004, p. 32).

Asimismo, algunas cuestiones antes relatadas contribuyen a evidenciar la heterogeneidad de la latinidad salsera en Barcelona. La vieja guardia mencionada ha sido representación de la población latinoamericana emigrada con más antigüedad y con una relación salsera más afín a los orígenes de esta música al tratarse, por un lado, de personas que nacieron en la década de 1950-1960 y, por el otro, al capital simbólico de esta misma generación el cual ha dado cuenta de su condición como clase trabajadora y exiliada política, tomando para esta aseveración en cuenta el caso de dos DJs emblemáticos de la escena salsera que llegaron a ser programados en *Entren que caben 100 (El Molesto y Peruchin*, respectivamente). No obstante, el caso del *El Molesto*, y entre otras cosas, fue puntual, y el caso de *Peruchin* más constante pero esto no lo hizo exento de algunas discrepancias ante la presencia de DJs que no llegaron a reunir, según sus criterios, las condiciones para difundir música en una fiesta de salsa brava debido a la sonorización de otro tipo de géneros y la utilización de recursos no salseros como las mezclas durante la sesión.

Así pues, si se insiste en el elitismo de la escena salsera brava en sus diferentes expresiones es porque actualmente esta presenta más conexiones con las escenas *underground* que con el guetto latino del Nueva York de los años 70 y de la Barcelona de los años 2000; de hecho una cualidad de las primeras es que “la cultura oficial viene al encuentro pero al underground debes ir tú” (ZAPPA en MAFFI, 1975), siendo *Entren que caben 100* emblemática de es-

te tipo de funcionamiento al haber contado con varias localizaciones: Poble Sec, El Raval, Poble Nou, y el barrio Gòtic, por demás barrios de moda y gentrificados de la ciudad o bien de moda para y gentrificados por un sector específico de la población.

Además, en la medida que personas de origen venezolano han hecho crecer las estadísticas del censo local el matiz que ha tomado la escena ha sido cada vez más elitista e incluso rentable. Así pues, ya no sólo se puede hablar de fiestas nómadas como *Entren que caben 100* sino de bares como el Bombón, uno de los pocos locales de salsa brava creados después del Tabú y con un ambiente muy diferente al de este último. Lo cual evidencia que se trata de públicos así como de fenómenos migratorios distintos, aunque muchas personas venezolanas definan su desplazamiento como una forma de exilio político éste no se puede comparar con el de los conosureños de los años 70, ni siquiera con el caso del Molestoso “que llegó a Barcelona en febrero de 1981 huyendo de la represión política en Colombia” (en VIANA, 2007, p. 20).

Si bien la situación política y social en Venezuela ha generado un malestar en su población, se debe especificar que en lo que ha migración se refiere (primera oleada) dicho malestar ha sido canalizado mayormente por un sector que ha contado con un capital económico y social que le ha permitido emigrar, sin necesariamente contar con una red de compatriotas que haya servido de respaldo como el caso de Ecuador, Perú e incluso un sector de la sociedad colombiana. En el caso venezolano el respaldo más bien ha sido de recursos materiales e incluso legales, en tanto hay muchas personas de esta nacionalidad con doble nacionalidad con lo cual la inserción en la sociedad de acogida ha sido menos complicada aunque se tienda a presumir de lo contrario como de otras tantas cosas¹⁷.

Así pues, la presencia de personas de clase media (con tendencia a alta) en *Entren que caben 100*, Merey se la adjudicaba al poder de atracción que han generado DJs recurrentes de esta fiesta, esto sin contar que: “*son mayoría aquí*

¹⁷ Lo último de lo que se ha llegado a tener información alusiva es que “los emigrantes venezolanos sufren un ‘duelo’ profundo” <<http://elvenezolanonews.com/un-experto-asegura-que-los-emigrantes-venezolanos-sufren-un-duelo-profundo/>>

los venezolanos ‘sifrinos’¹⁸ (pijos). Además, este sector de la población ha tendido a contar con capacidad emprendedora, de allí la proliferación de bares, restaurantes, entre otras formas de gestión de un cierto tipo de negocios que se han diferenciado a los de otras poblaciones latinoamericanas con otros capitales simbólicos que se han visto reflejados en la ubicación, la decoración, la oferta etc., de esta vertiente del ocio latino en Barcelona¹⁹.

Ahora bien, retomando la cuestión de los DJs, *Merey* afirmaba que la gente en Venezuela sea o no sea salsera ha crecido con la salsa:

Fiesta a la que se iba siempre caía una salsa y los chicos que están aquí, lo que pasa es que son jóvenes, vinieron a Barcelona con 22 y 23 años, con mucha iniciativa y esfuerzo, el ‘Mendoza’ (DJ), por ejemplo, es una persona muy luchadora, con talento, así como seguidora y cono- cedora de la ‘salsa brava’. En su conjunto, son chicos que vinieron con su disco duro lleno de salsa y con experiencia en fiestas como las ‘Ma- gic Sound’ de Caracas, muy elitistas, pero sonorizadas y visualizadas con sonidos e imágenes de música negra (salsa, reggae, hip-hop); no es gente que se hizo DJ y VJ aquí²⁰.

Sin embargo, tampoco han sido personas dadas a conocer como DJs de salsa brava, sino más bien como DJs y VJs de *Entren que caben 100*, conocidas más por quienes están fuera de la escena salsera que por quienes están dentro. Además, este fenómeno no es sólo inherente a quienes estuvieron a cargo de los controles musicales sino al propio público de la fiesta como el caso de *Laura Farina*, venezolana, estudiante de un máster en Barcelona y quien lle- gó a reconocer que no era muy salsera cuando vivía en Caracas. Allí ocasion- almente visitaba locales emblemáticos como El Maní pero le gustaban tam- bién otras músicas, lo cual la ha convertido en un público un tanto diferente al característico de la escena salsera brava antes la llegada masiva de poblaci- ón venezolana o bien desde que la misma dejó de ser exótica y pasó a ser más

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Por no decir que la propia ciudad de Barcelona o bien sus gobernantes han fomentado este tipo de inserción laboral al volcarse a la actividad turística como lo ha hecho, así pues la mayor parte del trabajo que demanda se vincula al sector de la hostelería (bares, restaurantes etc.).

²⁰ *Ibíd.*

común en Barcelona. Para *Laura*, saber que en Barcelona existía una fiesta como *Entren que caben 100*, “*donde se pone buena salsa*”²¹, y donde se puede bailar sin el formato de las academias, le hizo reducir la nostalgia y, en analogía, llegó a usar como ejemplo una comida típica, la arepa:

Yo todos los domingos comía arepa en Venezuela. Cuando llegué aquí eso cambió, pero saber que podría ir al colmado y comprar harina para preparar y comer eventualmente arepa me ha hecho tranquilizar la nostalgia. Más o menos lo mismo me ha ocurrido con la salsa, saber que hay una fiesta mensual donde puedo bailar salsa brava me tranquiliza. Y aunque en Venezuela no era muy salsera, aquí lo que me ocurre es que cuando salgo a bailar salsa la vivo con más intensidad, quizás porque allá es más común y aquí más difícil de encontrarla²².

Lo anterior muestra similitudes con algunas experiencias de esa otra música nómada o *nómade*, el tango: “Es más que común para cualquier argentino que vive en el extranjero, conectar la añoranza y la nostalgia con el tango. Es un patrón recurrente, aun para aquellos de nosotros que no nos consideramos conocedores o fanáticos del tango, ser afectados por el síndrome del tango después de estar privados por algún tiempo de nuestro ‘medio ambiente’ argentino” (SAVIGLIANO, 1995, p. xiii). Este argumento, válido para el tango, la salsa y otras músicas, se asocia al hecho que “la posibilidad de desarrollar un sentido de pertenencia parece ser un requisito indispensable para integrarse exitosamente en un país nuevo, así como para conservar el sentimiento de la propia identidad” (GRINBERG, 1984, p. 35).

En el caso de esa especie de identidad salsera que se despierta en Barcelona, *Laura* apunta sobre su experiencia en otros espacios emblemáticos como Antilla, que en esta sala *ponen pésima música y bailan la salsa porque está de moda*²³, desde otra perspectiva, como parte de un proceso de reconfiguración físico e imaginario mediante el cual se reconstruyen vínculos y se crean nuevas conexiones a través de la salsa (CASTAÑO, 2006, p. 1). Sin em-

²¹ Conversación con *Laura Farina*, 25 de junio de 2011.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

bargo, *Laura Farina* muestra su disgusto por el hecho de que: “Los hombres que me sacan a bailar allí, me preguntan que si bailo al estilo cubano o norteamericano, yo les digo que bailo al estilo Venezuela, pero no me entiendo con ellos, ellos marcan los pasos de forma muy rígida, no se sueltan, no escuchan la música y yo los piso”²⁴.

De esta manera, se hace reiterativa la existencia de una escena salsera brava que a través de sus preferencias bailables se opone a las prevalecientes en la escena de la salsa académico bailable. No obstante: “La última vez que fui a *Entren que caben 100* no bailé mucho, no me sacaron a bailar, estaban unos mirando bailar desde fuera de la pista y otros que van en grupo y sólo bailan entre ellos, por eso el último viernes no fui, además no me gusta salir a bailar los viernes, ese día estoy cansada, esperaré al próximo ‘Entren’ y mejor si es día sábado”²⁵. Además, los sábados el metro de Barcelona funciona 24 horas y el variado elenco de *Entren* se extiende por más tiempo en cualquiera de las localizaciones o escenarios geográficos de esta fiesta.

Ahora bien, si de extender se trata se podría seguir hablando de esta fiesta y de otros de sus personajes como aquellos pertenecientes a un sector muy politizado de la sociedad catalana que solía ir a la fiesta en grupo y que llegaron a incorporarle nuevos *habitus* a *Entren que caben 100* y por ende a la escena donde se sitúan colectivos del barrio de Sants, Nou Barris, entre otros, que han salido a buscar la salsa brava al centro de la ciudad y han terminado llevándosela a sus centros y fiestas de movimientos sociales. No obstante, el tema de la exclusión resulta oportuno como cierre porque así como esta fiesta y la escena en general ha elaborado un funcionamiento propio y distintivo de cara al exterior a lo interno este tipo de prácticas también los desclasamientos han tenido cabida y podrían ser objeto de nuevos enfoques para una vasta temática.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ Conversación con *Laura Farina*, 25 de junio de 2011.

Reflexiones finales

El origen neoyorkino de la salsa, su expansión y recepción en ciudades como Barcelona ha sido, entre otras cosas, un claro ejemplo de la concepción del gusto de Bourdieu en tanto forma de enclasamientos y desclasamientos que han generado los distintos estilos salseros, desde los inicios de esta manera de hacer música hasta la actualidad.

El capital simbólico de músicos y público salsero ha sido determinante en la conformación de estilos como el salsero bravo el cual una vez legitimado por personas de otros capitales simbólicos se ha convertido en un estilo que ha terminado comportándose como representación de la alta cultura salsera. Así pues, aunque el sentido estético musical sea el mismo los espacios de sociabilidad han variado según el estilo de vida de quienes los generan, de allí locales como el Tabú y la sala Bikini en Barcelona y desde una perspectiva general una escena de las músicas latinas y una escena de salsa brava.

En este sentido, se ha hecho mención específica de dichas escenas y no de otras porque emblemáticamente las dos han compartido a personas de la misma nacionalidad como el caso colombiano, no obstante, ha sido más bien distinta la persona de este origen enclasada en la escena latina y en la brava. En la primera sus integrantes no han tenido reparo de identificarse con varios estilos de salsa (incluida la brava) así como también con otras músicas latinas más modernas y comerciales; mientras, en la segunda la exclusividad por la braveza salsera de parte de sus integrantes no ha tenido reparo en deslegitimar y expresar disgusto por aquellos géneros que han sido privados de un reconocimiento que ha venido siendo capitalizado por quienes gozan privilegios de clase (educación, situación social etc.).

Así pues, lo que ha sido la característica general de una escena se ha ido agudizando en la medida en que personas de nacionalidad venezolana y de clase social media han aumentando su presencia en la misma, con lo cual el nombre de la fiesta o caso analizado ha expresado su sentido literal pero a la inversa. Entren que caben 100 o mejor dicho “Timbalero” es una canción cuyo coro habla de una fiesta a la que pueden entrar sólo 100 personas por cuestiones de espacio, es una especie de relato de un relajo, de frases que riman en

medio del absurdo y que advierten que hay que parar la puerta porque el aforo se ha extralimitado.

La escena de la salsa brava y concretamente lo que fue una de sus sesiones festivas, también ha mandado a parar la puerta o bien a aplicar una especie de derecho de admisión informal que no es sólo inherente a esta escena sino a todos los escenarios salseros de Barcelona en los que este especie de método de exclusión e inclusión se ha producido de manera más o menos explícita. De esta manera, se ha evidenciado que el gusto musical con todas sus implicaciones sociales, económicas etc. resulta determinante en la conformación de dichos escenarios, de sus programaciones y de las variaciones o facetas que perfilan en función del tiempo y las circunstancias.

REFERENCIAS

1. ARAMBURU, Mikel. Inmigración y uso del espacio público. *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, Barcelona, n. °6, p. 34-42, 2005.
2. ARTEAGA, José. *La salsa. Un estado de ánimo*. Madrid: Acento, 2000.
3. AUGOYARD, Jean F. La sonorización antropológica del lugar. En: Amerlinck, M.J. (comp.). *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, p. 205-215.
4. BOURDIEU, Pierre. *La distinción: Bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988 [1979].
5. BOURDIEU, Pierrey Wacquant, Loïc. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
6. BENNETT, Andy; PETERSON, Richard (eds.). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
7. CALVO, Hernando. *Salsa. Esa Irreverente alegría*. Nafarroa: Txalaparta, 1996.
8. CASTAÑO, Carlos. De nuevo al barrio: imaginarios salseros y ciudad global. En: *Encuentro latinoamericano de facultades de comunicación social (XII FELACS - Pontificia Universidad Javeriana)*, 2006. Bogotá, p. 1-12. Ciudadanías de la incertidumbre. Comunicación, poder y subjetividad. Disponible en: <<http://www.javeriana.edu.co/felafacs2006/mesa15/documents/eduardocatao.pdf>>. Acceso el: 15 de agosto de 2012.

9. COLÓN, Héctor. La calle que los marxistas nunca entendieron. *Comunicación y cultura en América Latina*, Ciudad de México, n.º 14 (jul.), p.81-94, 1985. Disponible en: <<http://paukar.blogspot.com.es/2009/11/la-calle-que-los-marxistas-nunca.html>>. Acceso el: 7 de noviembre 2009.
10. EWEN, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo: la política del estilo en la cultura contemporánea*. México: Grijalbo, 1991.
11. GIOBELLINA, Fernando. *Sentidos de la antropología. Antropología de los sentidos*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.
12. GONZÁLEZ, Alba M. *Salsa Nómada. Escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona*. Tesis (doctoral inédita) -Facultad de Geografía e Historia. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.
13. _____ "Yo es otro": el desdoblamiento como estrategia metodológica en el estudio de una música nómada. En: Seminario del Grupo de Antropología y Prácticas Artísticas (GRAPA) -Universitat de Barcelona, 2014, Barcelona.
14. GRAZIAN, David. The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene". En: Bennett, A.; Peterson, R. (eds.). *Music Scene: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 31-47.
15. GRIGNON, Claude; PASSERON, Jean C. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
16. GRINBERG, León; GRINBERG Rebeca. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza, 1984.
17. MAFFI, Mario. *La Cultura Underground*. Barcelona: Anagrama, 1975.
18. MORIN, Edgar. Los skándalos de Alicia. En: Aguilar, Miguel A. y otros (coords.). *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapala, 2001, p. 97- 130.
19. ORDOÑEZ, Marcos. *Gato Pérez*. Madrid: Júcar, 1987.
20. PACANINS, Federico. *Salsa en Caracas*. Caracas: Lugar Común, 2014.
21. QUINTERO, Ángel. *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno, 1998.
22. _____ Identidades sociales y prácticas de la música tropical. En: Keynote speeches–Ponencias centrales–Rapports de la Conferencia Internacional de Sociología de la Cultura y las Artes, trilingüe, 2000, Barcelona, p. 145-162. *La Sociedad de la Cultura, Un nuevo lugar para las artes en el siglo XXI*. Barcelona: Asociación Internacional de Sociología (ISA RC 37, "Research Committee for the Sociology of the Arts").

23. ROMÁN, Patria. The making of a salsa music scene in London. En: Waxer, Lise (ed.). *Situating Salsa. Global Market and Local Meanings in Latin Popular Music*. Nueva York: Routledge, 2002, p. 259 – 287.
24. ROMERO, Enrique. *Salsa El orgullo del barrio*. Madrid: Celeste, 2000.
25. RONDÓN, César. *El Libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Arte, 1980.
26. SÁNCHEZ, Iñigo. **¡Esto parece Cuba!: Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona. Tesis (doctoral)** –Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona. Mimeo, 2008.
27. SAVIGLIANO, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press, 1995.
28. TABLANTE, Leopoldo. Los sabores de la salsa. De la rumba brava a la fiesta mansa. De Héctor Lavoe a Jennifer López. Caracas: Museo Jacobo Borges, 2005.
29. _____ De la salsa del barrio a la industria multinacional del disco. Tesis (doctoral versión castellana) -Centro de Investigación de la Comunicación. Universidad Católica Andrés Bello. Mimeo, 2012.
30. VIANA, Evelyn. Enrique Romero “El Molestoso”. La piedra en el zapato del mundo salsero” (entrevista). *Salseros*, Barcelona, n. °14 (dic.), p. 20-21, 2007.