

LA SALSA EN TIEMPOS DE NIEVE

La conexión latina Cali-Nueva York
(1975-2000)

Alejandro Ulloa Sanmiguel



Universidad
del Valle

Programa Editorial

LA SALSA EN TIEMPOS DE NIEVE

La conexión latina Cali - Nueva York
(1975 - 2000)



Colección Artes y Humanidades
Investigación

Ulloa Sanmiguel, Alejandro

La salsa en tiempos de nieve: La conexión latina Cali - Nueva York (1975-2000) / Alejandro Ulloa Sanmiguel. -- Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2020.

414 páginas ; 24 cm. -- (Colección Artes y Humanidades - Investigación)

1. Salsa (Música) - 2. Etnomusicología - 3. Narcotráfico - 4. Sociología de la cultura - 5. Historias de vida - 6.

Aspectos socioculturales

781.64 cd 22 ed.

U42

Universidad del Valle-Biblioteca Mario Carvajal

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: La salsa en tiempos de “nieve”. La conexión latina Cali-Nueva York (1975-2000)

Autor: Alejandro Ulloa Sanmiguel

ISBN: 978-958-5164-08-6

ISBN-PDF: 978-958-5164-09-3

ISBN-EPUB: 978-958-5164-10-9

Colección: Artes y Humanidades-Investigación

Primera edición

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Alejandro Ulloa Sanmiguel

Diseño de carátula: Sebastián Bayona Arboleda

Imagen de carátula: “Watusi” bailarín de salsa en Cali, años 70.

Archivo del autor

Diagramación: Diana Lizeth Velasco D.

Corrección de estilo: G&G Editores

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, noviembre de 2020

LA SALSA EN TIEMPOS DE NIEVE

La conexión latina Cali - Nueva York
(1975 - 2000)

Alejandro Ulloa Sanmiguel



Colección Artes y Humanidades
Investigación

*Para Jhoan Esteban y Samantha,
semillas del tiempo y la memoria.*

CONTENIDO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| PRÓLOGO | 17 |
| CAPÍTULO 1 DE LA SALSA A LA <i>SALSERIDAD</i>: DESCENTRAMIENTO DEL OBJETO Y DESPLAZAMIENTO DE LA MIRADA | 27 |
| CAPÍTULO 2 LA <i>CULTURA SALSERA</i>: CONTEXTUALIZACIÓN EN LA <i>HISTORIA</i> <i>DEL PRESENTE</i> | 31 |
| Las caras de la <i>salsерidad</i> | 34 |
| CAPÍTULO 3 EL PROBLEMA Y LAS PREGUNTAS | 39 |
| CAPÍTULO 4 HISTORIA Y ETNOGRAFÍA: LAS HIPÓTESIS SOBRE LA <i>CULTURA SALSERA</i> | 45 |
| CAPÍTULO 5 HISTORIA Y MEMORIA | 53 |
| La memoria herida | 56 |
| Memoria y narración oral | 59 |
| El presente y la memoria | 61 |
| CAPÍTULO 6 ANTROPOLOGÍA CULTURAL Y ETNOGRAFÍA | 65 |
| “Experiencia próxima y experiencia distante” | 66 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO 7 | |
| DE LA <i>ETNOGRAFÍA FOCALIZADA</i> A LA <i>ETNOGRAFÍA EN CALIENTE</i> | 81 |
| Etnografía y registro en video | .85 |
| La <i>etnografía en caliente</i> | .87 |
| La <i>etnografía en caliente</i> y la <i>memoria herida</i> | .94 |
| CAPÍTULO 8 | |
| CALI, EN UN EXTREMO DE LA CONEXIÓN. | 97 |
| CAPÍTULO 9 | |
| EL NARCOTRÁFICO: CAUSAS ESTRUCTURALES | |
| Y VENTAJAS COMPARATIVAS | 101 |
| Acumulación y Violencia | 107 |
| CAPÍTULO 10 | |
| LA <i>CONEXIÓN LATINA</i> CALI-NUEVA YORK. | 113 |
| CAPÍTULO 11 | |
| EL DOBLE SENTIDO DE LA CONEXIÓN | 131 |
| CAPÍTULO 12 | |
| MIGRACIÓN E INMIGRANTES (LEGALES E INDOCUMENTADOS) | 137 |
| Inmigrantes ‘narcos’ | 148 |
| El primer viaje, primer “corone” | 150 |
| CAPÍTULO 13 | |
| SANTIAGO DE CALI: NARCOTRÁFICO Y GLOBALIZACIÓN | 153 |
| Narcotráfico: mercado global e información electrónica | 167 |
| CAPÍTULO 14 | |
| EL NARCOTRÁFICO Y LA SALSA: “¿Y CÓMO LO HACEN?” | 173 |
| El Narcotráfico y su impacto en la escena salsa de Cali y Nueva York | 175 |
| “A todo señor / todo honor / Larry / tu carnaval / sigue siendo el mejor...” | 193 |
| Salsa romántica, narcotráfico y baile en Cali: “El pasito Cañandonga” | 203 |
| La doble exportación | 206 |
| CAPÍTULO 15 | |
| LA <i>CONEXIÓN LATINA</i> EN NUEVA YORK | 221 |
| La escena salsa en Nueva York | 229 |
| ¿Solo los colombianos? | 235 |
| Narcotráfico y violencia en Queens | 241 |
| CAPÍTULO 16 | |
| EL ESTIGMA GLOBAL | 251 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO 17 | |
| DE LAS SALSOTECAS A LAS VIEJOTECAS: OTRAS DINÁMICAS DE LA CULTURA SALSERA EN CALI | 257 |
| Las salsotecas | 258 |
| Las viejotecas | 264 |
| De la bonanza y la embriaguez a la resaca | 266 |
| CAPÍTULO 18 | |
| LA GLOBALIZACIÓN DE LA SALSA | 273 |
| CAPÍTULO 19 | |
| DE LA PRODUCCIÓN AL CONSUMO: TRANSGRESIÓN, COMPLICIDAD Y “AGUANTE” | 283 |
| Consumo de estupefacientes y control social | 285 |
| El aguante... Más allá del límite | 291 |
| “Perico Macoña”... en los caminos de la salsa | 294 |
| CAPÍTULO 20 | |
| SALSA Y NARCOTRÁFICO EN CALI: DE LA CULTURA POPULAR A LA CULTURA TRAKETA | 299 |
| La cultura: una estructura de comunicación y un sistema simbólico | 299 |
| Cultura popular, fútbol y música latina en Cali | 307 |
| La <i>cultura traketa</i> : entre emergente y hegemónica | 312 |
| CAPÍTULO 21 | |
| MÁRMOL, ORO Y SILICONA: TRES ÍCONOS DE LA CULTURA TRAKETA EN SANTIAGO DE CALI | 331 |
| ¿Narcoarquitectura? | 335 |
| CAPÍTULO 22 | |
| SIETE HISTORIAS DE VIDA: TRAKETEANDO EN NUEVA YORK | 345 |
| Las historias de vida | 353 |
| CAPÍTULO 23 | |
| LAS HISTORIAS DE VIDA: INFERENCIAS E INTERPRETACIÓN | 389 |
| El barrio y los lugares: un territorio | 389 |
| La bonanza y el consumo | 390 |
| La salsa y el coleccionismo discográfico | 392 |
| Los dobles trabajos: legales e ilegales | 394 |
| Los relatos de vida: entre el “yo” y un “nosotros” | 395 |
| A manera de epílogo | 397 |
| REFERENCIAS | 401 |

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece a sus familiares y amigos por todo el apoyo recibido a lo largo de esta investigación. Gracias a quienes colaboraron como fuentes de información con sus relatos; a quienes aportaron fotografías y otros insumos; a los empleados y estudiantes de la Universidad del Valle que contribuyeron con la transcripción de los textos, la organización de los archivos y la edición digital de las imágenes; al Programa Editorial de la Universidad del Valle por la publicación del libro, y a los lectores que le darán vida.

La salsa en tiempos de “nieve”
La *conexión latina* Cali-Nueva York (1975-2000)

Todo análisis cultural serio parte de un nuevo comienzo y termina en el punto en el que consigue llegar antes de agotar su impulso intelectual. Se movilizan hechos anteriormente descubiertos y se usan conceptos anteriormente desarrollados, sometiendo a prueba hipótesis anteriormente formuladas (...) Un estudio antropológico representa un progreso si es más incisivo que aquellos que lo precedieron; pero el nuevo estudio no sólo se apoya en los anteriores a los que desafía, sino que se mueve paralelamente a ellos.

CLIFFORD GEERTZ

El historiador se propone hacer historia,
como cada uno de nosotros intenta hacer memoria.

PAUL RICOEUR

PRÓLOGO

Siempre es mejor investigar la historia que reprimirla o negarla.

EDWARD SAID (1996)

En 1988 se publicó la primera edición del libro *La salsa en Cali* (Ulloa, 1988b)¹. En él nos interrogábamos por esta música y su arraigo en la ciudad, a partir de una pregunta nuclear, que aún hoy sigue formulándose entre algunas personas: ¿Por qué la salsa en Cali? La pregunta se dio a partir de una premisa surgida intuitivamente, sumada a la observación de varios hechos relevantes. La premisa facilitó considerar la música popular como una mediación privilegiada para el análisis cultural y la comprensión de lo simbólico, incluso en sus implicaciones políticas e ideológicas. Al asumirla desde las prácticas de producción, recepción y apropiación diferenciada por los grupos sociales, fue posible analizar los modos como ciertas comunidades la convirtieron en un trazo de identificación cultural. La hipótesis era que a partir de las prácticas y los diferentes usos que se hacen de los productos musicales, estos se cargan de valores y significados, y a través de ellos se crean sentidos de pertenencia y formas de reconocimiento con los que se construyen nuevas sociabilidades; es decir, relaciones e intercambios en torno a una expresión musical que deviene en vínculo y signo de identidad.

Los hechos nos llevaron a concluir que la salsa en Cali constituía un caso excepcional debido a las repercusiones sociales que tenía, a pesar de no haber sido creada en esta ciudad. Repercusiones expresadas a través de una serie de

¹ En 1992 la Universidad del Valle publicó la segunda edición.

fenómenos como la programación radial que se escuchaba desde mediados de los años sesenta, (“Festival en el aire”, emitido por la Voz del Valle todas las tardes; y “Salsa, ritmo y sabor”, transmitido por Radio El Sol a partir de 1969). Al mismo tiempo, proliferaban bailes, fiestas y verbenas en los barrios populares en los que la salsa era protagonista y de las que participábamos los habitantes de dichos sectores, en una experiencia comunal que se vivía a su manera en cada barrio. Así mismo, era notable el surgimiento de bares, quioscos, terrazas y casetas en esos asentamientos, como lugares para el baile de la salsa y la música tropical, junto a la visibilidad y el reconocimiento público de bailarines que se destacaban del común de los bailarines, aunque no vivían de su arte². Y, finalmente, la llegada a Cali de orquestas internacionales, sobre todo a partir de 1968, cuando vinieron por primera vez Ricardo Ray y Bobby Cruz, para la feria de ese año, y repitieron en el siguiente. Desde entonces, las orquestas más importantes llegaron siempre a esta ciudad donde son acogidas con beneplácito. La huella producida por ese conjunto de acontecimientos y prácticas sociales fue calando en el imaginario colectivo hasta configurar una forma de identificación y reconocimiento, principalmente entre amplias capas de los estratos bajos que poblaban la ciudad.

Al comenzar los años ochenta pude advertir en tertulias y encuentros informales que diferentes personas, nativos y visitantes, incluso de otros países, se preguntaban lo mismo: ¿Por qué la salsa en Cali?, ¿qué tenía esta ciudad que no se percibía con igual intensidad en otras urbes colombianas? Pude concluir que se trataba en realidad de una pregunta socialmente ela-

² Llamo bailarines a quienes gustan del baile como una práctica lúdica —“*el baile social*”— ligada al ocio y el buen uso del tiempo libre, realizada por el placer que provoca y el deseo o las intenciones que lo motivan; y aunque subyace el interés de trascender las rutinas funcionales de la cotidianidad, el bailarín no tiene pretensiones de profesionalismo, ni de participación en el espectáculo del *show business*, como solista o miembro de una agrupación. Llamo bailarines a una clase de bailarines que asumen el baile no solo por el placer que provoca, sino como una práctica profesional sometida a ejercicios de enseñanza-aprendizaje formalizados mediante clases, talleres, ensayos y otras modalidades pedagógicas, con el fin de presentarse en espectáculos públicos o privados, bien sea como solista o como integrante de una escuela, un grupo o una compañía artística, ejerciendo una profesión de la cual se puede obtener alguna rentabilidad económica y simbólica. Mientras el bailarín dispone de plena autonomía sobre su cuerpo para cultivar su placer, el bailarín se acoge a una racionalidad productiva en la que la instrumentalización del cuerpo está más en las escuelas y academias que en la determinación individual, aunque obtenga como contrapartida ciertos beneficios no solo económicos. El bailarín, una vez adquirido dicho estatus, se inserta en el mercado del espectáculo y en un campo de prácticas donde comparte con sus pares (compañeros y rivales) las oportunidades y las tensiones propias del entorno, así como compete por la disponibilidad de los recursos que se juegan en el mercado existente, dentro de una pequeña o gran industria cultural. Para más información sobre el baile, bailarines y bailarines en Cali, ver: Ulloa (2015).

borada y no solo de un interrogante personal, o una inquietud intelectual asociada a una conciencia del tiempo. Para responderla, emprendí una larga investigación desde 1982 hasta 1988 que concluyó en el libro mencionado, en el que se desarrollan cinco hipótesis, cada una de las cuales está respaldada conceptualmente por las investigaciones hechas hasta entonces en la Universidad del Valle, en distintas áreas del conocimiento. Se destacan entre ellas las pesquisas sobre historia regional, incluidas la hacienda esclavista vallecaucana y la afrodescendencia: Mateo Mina (1975), Germán Colmenares (1975, 1983), Álvaro Camacho Guizado (1979), Gustavo de Roux (1983), Margarita Rosa Pacheco (1984), Francisco Zuluaga (1986), José Escorcía (1986), Jorge Orlando Melo (1987). Los estudios sobre música y cultura negra en el norte del Cauca: Jaime Atencio e Isabel Castellanos (1982), Heliana Portes de Roux (1986). Las investigaciones sobre arquitectura, urbanismo y la expansión de Cali: Jacques Aprile Gniset y Gilma Mosquera T. (1978), Édgar Vásquez (1982), Harold Martínez Espinel (1986, 1987). Los análisis socioeconómicos sobre industrialización y modernización de la economía en Cali y el Valle del Cauca realizados por Diego Roldán (1979), José María Rojas G. (1983), Harold Banguero (1985), José Antonio Ocampo (1986). También los trabajos de María T. Arizabaleta y Marino Santacruz (1986). A nivel latinoamericano, los estudios sobre comunicación y cultura de Jesús Martín Barbero (1987), desarrollados en la Escuela de Comunicación Social, en un seminario interno liderado por él en el que se discutieron, entre otros temas, las relaciones entre medios de comunicación, música y cultura popular. Por último, los relatos del concurso *Recuerdos de mi barrio*, organizado por la Alcaldía de Santiago de Cali para conmemorar los 450 años de esta ciudad en 1986. A continuación, una síntesis de las hipótesis: La primera es sobre la herencia sociocultural de la hacienda esclavista vallecaucana, diferente de los tipos de plantación esclavista del Caribe, del Brasil y del sur de los Estados Unidos, con los cuales comparte referentes históricos comunes, aunque se trata de otra versión de la diáspora africana en el nuevo mundo. El legado de la afrodescendencia vallecaucana fue una de las condiciones necesarias para la recepción y el arraigo de la música afrocubana que, a mediados del siglo XX, se enraizó entre las comunidades negras, mestizas y mulatas de la ciudad y la región, antes de que llegara la salsa. Corteros de caña y trabajadores de la industria azucarera, del sector manufacturero, de la producción agroindustrial, creciente en Cali y municipios adyacentes, en la zona plana del Valle del Cauca, se encontraron con unos ritmos que la industria cultural transnacional traía hasta sus casas en un radioreceptor, o a través de una rocola en bares y sitios de diversión pública, o también por medio del cine mexicano (y cubano) difundido en los teatros locales. La identificación de estos grupos socia-

les con los ritmos y las letras de las canciones facilitó su apropiación gozosa en los sectores populares. Además de incitar al baile, las historias cantadas, las alusiones al negro y a la negra, al azúcar y la caña, al trabajo y al esclavo, propiciaron acercamientos y adhesiones a la música afrocubana. Así mismo, estimularon la activación de un imaginario colectivo a medida que estos ritmos se referían a la vida cotidiana de quienes los disfrutaban³.

La segunda hipótesis se refiere a la modernización de la sociedad colombiana a través de los procesos de industrialización, que abarcaban dos grandes segmentos del aparato productivo en el Valle del Cauca: uno, los cultivos de caña para la producción de azúcar en los ingenios construidos a lo largo del Valle, al lado de otros productos agrícolas como el arroz, el algodón y la soya. Y dos, la producción manufacturera en el eje Cali-Yumbo (también en Palmira) siguiendo el modelo de sustitución de importaciones, implementado después de la II Guerra Mundial en los países de América Latina. El desarrollo agro-industrial de la región, activado desde los años treinta y con mayor énfasis en los cincuenta, dio lugar al surgimiento de una clase trabajadora urbana, un proletariado industrial y agroindustrial que se convertiría en el receptor directo de la música afroantillana durante esas décadas a través de las tecnologías del sonido y los medios de comunicación mencionados. Y receptor directo de la nueva música llamada salsa, a partir de los años sesenta, proveniente de Nueva York y Puerto Rico, puesta en circulación ya no por el cine sino por la radio y el disco en acetato y en vinilo⁴.

En Cali, este proceso modernizador se dio fundamentalmente en el barrio San Nicolás y sus alrededores, donde se concentró parte del desarrollo manu-

³ Conviene recordar que desde el siglo XIX la economía cubana se consolidó en torno al trabajo de los esclavizados en las plantaciones de caña y la producción de azúcar, en un proceso que continuó en el siglo XX bajo otras formas de relación entre capital y trabajo, ya no con esclavos sino con obreros asalariados. El porqué de la extraordinaria riqueza musical en esa isla obedece a que nunca perdió el vínculo con Europa ni con África, de donde provienen sus más importantes matrices rítmicas y culturales. Esa larga historia secular determinó la existencia de los ritmos afrocubanos, precursores de la salsa, que se irrigan por América Latina y el Caribe a mediados del siglo pasado, y que se arraigaron en Cali cuando la agroindustria azucarera y el proceso de industrialización crecían en el Valle del Cauca.

⁴ Según nuestra investigación, desde mediados del siglo XX comenzaron a formarse las colecciones discográficas entre grupos de trabajadores, como nos lo contó —entre otros— el señor Álvaro Cuero, “Cañitas”, quien laboró durante 30 años en Cementos del Valle y después integró un colectivo de coleccionistas de Yumbo. “Empecé en 1953 comprando discos de la Sonora Matancera, un año después de que ingresé a la empresa. Todos en el grupo somos de la misma generación y coleccionamos música antillana. En Yumbo había muchos bailaderos en esa época y muchos bailarines también. Recuerdo al “Palomero”, al “Ñato” Ismael, al “Pecoso Pecotín” y a Robustiano Moreno...” (Á. Cuero, comunicación personal, Cali, septiembre de 1999).

facturero, la formación de una masa de trabajadores y la constitución de las principales organizaciones sindicales influenciadas por las ideas liberales y comunistas que los indujo a expresarse en la calle a través de huelgas y manifestaciones públicas⁵. Los alcances y el impacto social de la modernización, en su sentido material y simbólico, se proyectaron a los barrios circunvecinos (El Obrero, Benjamín Herrera, Jorge Isaacs, El Porvenir, Belalcázar, Guayaquil, Breña, Fray Damián y Sucre), donde residían muchos de los trabajadores fabriles, los desplazados de entonces y los artesanos que participaban de la transformación socioeconómica y cultural de la ciudad. Simultáneamente, la administración municipal delimitó —“y actualizó”— la zona de tolerancia en el Sucre, un área “con licencia para pecar”, donde se concentró el ejercicio de la prostitución, en medio de la recepción y el baile de los ritmos antillanos, el tango y la milonga, el bolero y el foxtrot, al lado de la guaracha, el mambo y el son, el chachachá, el pasodoble y el bote, una forma sui generis de danzar los ritmos tropicales criollos, según el testimonio de más de una docena de nuestros entrevistados que acudían a “la Zona”, a bailar con “las muchachas”⁶.

Allí surgió la primera comunidad de bailarines modernos y urbanos, influenciados por la música afrocubana y el cine mexicano al promediar el siglo XX. Una comunidad de bailarines expertos (para improvisar en shows de bares y cabarés) que se convirtieron en punto de referencia para las futuras generaciones de los años sesenta en adelante. Una comunidad de jóvenes que se expresó con el cuerpo, creando y recreando pasos, figuras y coreografías legadas a sus descendientes, y que estos a su vez transformaron y enriquecieron al

⁵ El barrio San Nicolás, conocido como El Vallano en los siglos XVIII y XIX, es el nuevo entorno donde convergen los vientos renovados de la modernización industrial y urbana del siglo XX, con las tradiciones populares de la plebe y del artesanado, de negros y mulatos que habitaban ese asentamiento desde hacía dos largos siglos. Construido a la orilla derecha del río Cali, terminó convirtiéndose en un rectángulo de 12 cuadras de largo por 8 de ancho, contiguo al centro de la ciudad (de la calle 15 a la 25 y de la carrera 1ª. a la 8ª.). Además de tipografías, fábricas y laboratorios, en él se fundaron cuatro salas de cine, dos emisoras, un periódico, la sede del partido liberal, donde se produjo la masacre de 1949 que dejó “21 muertos y más de 30 heridos”; y al promediar los años sesenta, se fundó el primer gran centro comercial de la ciudad (San Andresito), tomado por el contrabando de mercancías traídas de la isla de San Andrés, en el Caribe. Para mayor información, ver: Vásquez (2001). Sobre el barrio San Nicolás, ver: Chaparro (2017).

⁶ Ver Ulloa (1988b). De acuerdo con los archivos del Concejo, *la Zona*, fue “creada” por distintos Acuerdos Municipales: uno en 1918, otro en 1931 que la situó en la carrera novena entre las calles 14 y 17; y el último, en 1945, que la delimitó en el barrio Sucre, sobre la carrera 12, entre las calles 15 y 19, aunque los negocios se extendían un poco más allá de las fronteras legales. En 1960, *la Zona* fue erradicada del área, pero conservaba algunos rezagos de su pasado. Ver también nuestra plataforma digital <http://salsabariocultura.univalle.edu.co/> / interfaz *Cali-Barrio-Presalsa, Zona de Tolerancia*. Sobre el barrio Obrero ver: Ruiz y Mera (2018).

ritmo de la pachanga, el bugalú y la salsa, con todos sus arrebatos y desplantes, como un gesto de afirmación y desafío a los movimientos cuadrículados del 1, 2, 3, 4 con que las élites (y “el pueblo”) bailaban los ritmos tropicales.

La tercera hipótesis tiene que ver con el proceso de expansión urbana de Cali; es decir, el crecimiento demográfico y territorial debido a la inmigración y la formación de nuevos barrios construidos con el esfuerzo de miles de desplazados por la violencia bipartidista de los años cincuenta, junto con caleños raizales que lucharon por la ocupación del suelo, erigiendo una vivienda. Ese proceso, que modificó el viejo pueblo que había sido Cali durante 400 años de existencia, significó la creación de una nueva ciudad “en obra negra” entre 1940 y 1975, con un poco más de 100 barrios populares. Lo hemos podido verificar en los archivos del Concejo Municipal, observando el registro de la “fundación oficial” de cada uno de ellos. Así se fraguó una nueva Cali, hecha a pulso por los mismos habitantes de origen popular, nativos e inmigrantes que intervinieron activamente, seducidos también por los cantos de sirena que anunciaban el progreso, el desarrollo y la civilización. Obreros, artesanos, empleados, desempleados, trabajadores informales, campesinos sin tierra, y hasta personas consideradas “marginales”, fueron los protagonistas, ellos y sus familias, de una historia fundacional, aún desconocida en su mayor parte. En simultánea con este proceso se diseñó un proyecto de planificación urbana a través del plan de Wiener y Sert (en 1950) bajo los preceptos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y la Carta de Atenas, que estipulaba cuatro funciones (habitación, trabajo, recreación y circulación)⁷. Pero no fue a la ciudad planificada donde la música antillana y la salsa llegaron para quedarse. Fue a la ciudad informal hecha a pulso por maestros de construcción, albañiles y las propias familias que ocuparon los ejidos, invadieron un terreno baldío o accedieron al suelo urbano con algún apoyo oficial, como sucedió en algunos barrios subsidiados parcialmente por el Instituto de Crédito Territorial (ICT)⁸.

⁷ El plan piloto elaborado por la firma Town Planning Associates (TPA) incluía además la creación de un Centro Administrativo Municipal (CAM) construido en los años setenta, después de terminadas la avenida Estación y la de Las Américas —entre otros proyectos desarrollados en el norte de la ciudad, habitado por las élites—. El resto del plan no se completó.

⁸ En 1962, el ICT anunció la realización de dos planes de vivienda popular con dinero prestado por el BID (20 millones de dólares para todo el país), como parte de la Alianza para el Progreso, un programa del gobierno de los Estados Unidos. Con esa financiación se construyeron los barrios Calima, La Fortaleza y San Carlos, en Cali. Ver: Ulloa (1986), *San Carlos, te acordás hermano*, obra ganadora del concurso “Recuerdos de mi barrio - Historia de los barrios caleños”, organizado por la Alcaldía para conmemorar los 450 años de la ciudad. En el evento participaron 213 historias escritas sobre 196 barrios.

Como parte del proceso de urbanización se gestó una arquitectura criolla, con antecedentes indígenas y afro, dispuesta para el disfrute de la música y el baile en dichos barrios, lo mismo que en Juanchito. Los quioscos de guadua y paja —varios de ellos conocidos por el autor durante su adolescencia y otros frecuentados en su juventud— eran espacios acreditados por el vecindario. Así quedaron en la memoria los quioscos de Villacolombia, en los años cincuenta, La Guaduita⁹ (años sesenta); el Guarachazo, en Siloé (años cincuenta-sesenta); Las Delicias, en Meléndez, hacia la misma época; los quioscos de Juanchito, entre ellos Agapito, Monterrey y El Pailón, los más visitados en los sesenta y setenta; Mi Ranchito, en el barrio Unión de Vivienda Popular, también en los años sesenta. Otro formato fueron las casetas (la Popala y el Cocodrilo, en Alfonso López, y el Maizalito, en el Popular), aparte de las que se construían para la Feria de Cali.

A partir de 1960, la pachanga, el bugalú y la salsa ocuparon un lugar privilegiado en ese proceso de expansión informal. A medida que dichos ritmos llegaban en los surcos del acetato y el vinilo, se reproducían masivamente por la radio y se convertían en la banda sonora que animaba las fiestas familiares, los bailes en quioscos, terrazas y casetas, en verbenas callejeras y hasta en casas adaptadas y convertidas en bailaderos en los barrios periféricos (La Fuente, en San Carlos; la Terraza, en Siloé; otra en la Unión, entre muchos más). Urgidos por las necesidades de la supervivencia, los desplazados, al lado de los nativos pobres, idearon formas inéditas de organización, promovieron solidaridades espontáneas y desplegaron acciones creativas para enfrentar, con esperanza, toda clase de infortunios, desventuras y calamidades. Mediante el “esfuerzo propio” y la “ayuda mutua” se juntaron para abrir una calle, levantar una vivienda, convertir un potrero en una cancha de fútbol, organizar una caseta para el encuentro comunitario. La caseta, concebida para las reuniones y la participación del vecindario, o para guardar los materiales de construcción, se transformaba en el salón de baile para la fiesta comunal del fin de semana. Con los fondos recaudados se invertía en la escuela, se auxiliaba la capilla, se financiaba el trazado de los andenes, la dotación parcial de servicios públicos y otras urgencias colectivas de los asentamientos emergentes. Y allí, la música antillana y la salsa estuvieron presentes¹⁰.

⁹ Cuenta WMM, el discómano de la Guaduita, que a finales de esa década, “el bailadero fue asaltado a altas horas de la noche por una banda que robó a todos los clientes. Uno de los asaltantes, conocido como ‘el estudiante’, llegó a ser uno de los ‘duros’ del narcotráfico años después”. (WMM entrevista con el autor, Cali 2020)

¹⁰ Ver: Ulloa (1986), donde el autor narra aspectos de esa experiencia festiva y comunitaria vivida por él y sus vecinos en el barrio San Carlos, entre 1965 y 1970.

La cuarta hipótesis corresponde al papel de los medios de comunicación (punta de lanza de la modernización cultural), principalmente la radio y el cine, que difundieron “la vieja guardia” afrocubana entre los años treinta y los cincuenta. La mediación tecnológica de la radio, la rocola y el cine, fue fundamental para la creación de un gusto por esta música y de un público receptor que se identificó con la letra, las melodías y el ritmo de dicha sonoridad. La gozosa recepción dada principalmente a través del baile se concentró en los barrios Obrero, San Nicolás y Sucre; desde allí se expandió a otros suburbios, a medida que estos iban surgiendo por los cuatro puntos cardinales de la ciudad. Después llegó la salsa, su heredera, creada por inmigrantes latinos en “la capital del mundo” y por los puertorriqueños de la isla, mediatizada solamente por la radio, mucho antes de que fuera asumida —ocasionalmente— por la televisión, en los años ochenta. Una música que apelaba a dos grandes referentes con los que interpelaba a sus receptores: el canto desde la distancia al jibarito (o al guajiro cubano) y a la vida campesina que se desintegraba; y el canto a la vida urbana, al barrio y sus dramas, a la mujer, al amor y al desamor, al baile y a la música misma, desde un presente vivido por los caribeños en la Gran Manzana¹¹. Con la salsa, el barrio continuó su rumbo, y la rumba, gracias a esa intrusa bailarina que sin pedir permiso invadió nuestros cuerpos, se metió juguetona en las fiestas familiares y en los cumpleaños del barrio. Una extranjera que llegó para quedarse, habitando la ciudad, y el cuerpo y la memoria de muchos de sus ciudadanos, ya no solo de sectores marginales y trabajadores, sino de capas medias en ascenso.

La quinta hipótesis es que en Cali no había una música propia, nacida de sus entrañas, como aconteció en otras regiones del país donde se crearon géneros musicales resultantes de los cruces entre matrices europeas e indígenas o africanas, mezcladas en diferentes proporciones y en diversas escalas, tal como sucedió en la costa Caribe, en el litoral Pacífico, la zona Andina y los Llanos Orientales. Cada región ha producido un folclor específico con sus ritmos, danzas y dialectos regionales en los que se canta. Porque se canta en la lengua en que se habla y, más específicamente, se canta en el dialecto regional de la lengua que se habla, como lo evidencian

¹¹ Dichas letras cubrían además un amplio espectro temático: desde las reivindicaciones étnicas del negro esclavizado —oir, *En el tiempo de la Colonia*—, sus formas de resistencia cultural y social contra el racismo, hasta el agenciamiento de estereotipos e ideologías machistas y sexistas que también ha reproducido toda la música popular de América Latina y el Caribe, incluidas la salsa y la música afrocubana que le precedió. Ambas expresiones fueron en un principio estigmatizadas —y despreciadas— por las élites de la ciudad, al considerarlas como música de negros, arrabales y “mariguaneros”.

los cantores del vallenato, los copleros de la música llanera colombovenezolana y los vocalistas de la música del Pacífico colombiano (para no hablar de los soneros en Cuba, o los salseros y el canto jíbaro de Puerto Rico). La inexistencia de una música vernácula en Cali facilitó la apropiación de expresiones foráneas como la música afrocubana, inicialmente, al lado de los ritmos del Caribe colombiano (la cumbia, el porro, la gaita, el complejo rítmico del vallenato), y la salsa a partir de los años sesenta, que conquistaron el corazón de sus habitantes. Una nueva sensibilidad se conectaba con los aires refrescantes de una sonoridad cosmopolita, justo en el momento en que el país aceleraba el paso en su transición de una sociedad agraria y tradicional, a una sociedad urbana e industrializada (una industrialización dependiente), en sus principales ciudades.

Es en ese contexto cuando llega la salsa, recién formado un proletariado naciente, que coexistía con nuevos y viejos artesanos, al lado de pequeños y medianos comerciantes, campesinos desarraigados y miles de colombianos más, extraviados en un laberinto que comenzaba a ser ciudad. Estos trabajadores, junto a sus vecinos socialmente más cercanos, los habitantes de la periferia, serán al inicio la audiencia predilecta de la música antillana y luego, los receptores activos de la salsa, que se arraigó en la zona plana del Valle del Cauca, principalmente en su capital, mientras en la zona montañosa prevalecieron otras sonoridades derivadas de la música andina colombiana y géneros como el tango, la ranchera y el corrido. En Cali, negros, mulatos y mestizos pobres, sobrevivientes de muchos naufragios, acogen con regocijo a la joven criatura que endulza sus oídos y moviliza sus pies en quioscos de guadua y paja, en terrazas inconclusas o en callejones oscuros, más allá de la zona de tolerancia y el barrio Obrero, en Juanchito y otros suburbios en formación¹². De diferentes maneras, las masas urbanas encontraron en los ritmos afrolatinos un vínculo para juntarse en el nuevo entorno, aprovechando la apelación al cuerpo y la incitación al baile que terminaron mediando los encuentros, convirtiéndose en una forma de ritualizar las relaciones sociales en la vida moderna de la joven ciudad (“la ciudad en obra negra”, como la llamó el urbanista francés Jacques Aprile Gniset).

¹² Uso la palabra *negro* en sentido afirmativo, como la usaron Beny Moré, Celia Cruz, Daniel Santos, Tite Curet Alonso, Roberto Angleró, Ismael Rivera, Rafael Cortijo y todos los grandes creadores e intérpretes de la música antillana y la salsa (negros y mulatos en su mayoría). Esa valoración positiva ha sido ignorada, lamentablemente, por los seguidores de “lo políticamente correcto”, que suelen ver solo el sentido negativo, colonial y racista del término, desconociendo que aquellos artistas reivindicaron una valoración afirmativa, en forma de canto y poesía, como en “*Las caras lindas de mi gente negra...*”, compuesta por Tite Curet Alonso e interpretada por Ismael Rivera, ambos afropuertorriqueños.

A través de estas cinco hipótesis, cada una de las cuales se desarrolla en un capítulo completo en el libro de 1988, se respondía a la pregunta ¿Por qué la salsa en Cali?¹³. Las respuestas a ese interrogante y la continuidad de nuestros análisis posteriores al libro, nos condujeron a otras reflexiones para hablar, ya no de la salsa sino de la *salseridad*, como una cultura musical urbana y contemporánea que ahora ocupa un lugar central en esta nueva obra. Visto desde la distancia crítica que proporciona la investigación permanente durante las últimas tres décadas, descubrimos que nos faltó otra hipótesis, tan importante como las anteriores: la relación de la salsa con el narcotráfico, en la doble vía Cali-Nueva York, desde los años setenta hasta el 2000¹⁴. Esa es la cara oculta de la *salseridad*, cara que también ha sido representada musicalmente. A ella se dedican los siguientes capítulos, basados en la indagación histórica, la descripción etnográfica y la conceptualización antropológica; y, por supuesto, apelando a las canciones de salsa que la simbolizan. En los años ochenta y noventa constatamos, no solo mediante la observación de campo, que la cara oculta relacionada con los narcos creó unas formas exclusivas y excluyentes de la fiesta salsera en la ciudad, paralelas con otras formas “alternas” y al margen de la bonanza económica producida por la industria de la cocaína. De ahí, las nuevas preguntas: ¿Cómo y de qué maneras el narcotráfico potenció la *cultura salsera* y sus prácticas? Es decir, ¿cómo la transformó a partir del momento en que se produjo el vínculo entre ambas esferas, a mediados de los años setenta? Y si hay un antes en el que ese vínculo no existía, ¿qué perduró de ese pasado y qué nuevas prácticas y representaciones surgieron al margen del *gran negocio*? Son algunos de los interrogantes que orientan el análisis y la discusión en este libro. Ahora bien, a pesar de los nexos señalados, tanto en Cali como en Nueva York y en otras ciudades de Estados Unidos, de Colombia y del Caribe durante el periodo estudiado, ello no significa que toda la cultura adscrita a esta música y sus prácticas estén vinculadas con la drogadicción y el tráfico de narcóticos. Y así como la mayoría de sus seguidores (músicos, bailarines, melómanos, productores, coleccionistas...) no están asociados ni al consumo ni al negocio, tampoco se puede negar que esa relación es parte de una realidad que suele ignorarse, deliberadamente o no, en los escritos sobre la salsa publicados en Colombia y en otras latitudes.

¹³ Una versión ampliada de las hipótesis, aunque no con todos los contenidos expuestos aquí, fue publicada con el título “*La salsa en Cali: cultura urbana, música popular y medios de comunicación*” (Ulloa, 1988a).

¹⁴ Periodo en el que “*Cali linda, Cali bella*” fue idealizada como ciudad mujer, engalanada de pies a cabeza, maquillada con falacias y artilugios verbales por autoridades y medios de comunicación, mientras sectores de la élite política y empresarial encubrían su compromiso con la mafia.

**DE LA SALSA A LA *SALSERIDAD*:
DESCENTRAMIENTO DEL OBJETO
Y DESPLAZAMIENTO DE LA MIRADA**

Los estudios producidos en diferentes países sobre la música salsa se refieren a su historia en el Barrio Latino de Nueva York, donde surgió; a sus antecedentes en las migraciones caribeñas que llegaron a “la capital del mundo”; a sus ritmos precursores en la música afrocubana y puertorriqueña; a su difusión internacional o a la relación con la identidad de determinados sectores sociales, bien sea los que la crearon, o quienes la acogieron como propia en otras ciudades, entre ellas Cali; algunos más presentan biografías de los músicos, o aluden a los vínculos con el entretenimiento, el mercado discográfico y otros aspectos de la industria cultural. El propósito en esta obra ya no es referirnos a “la salsa” sino a la *salseridad* como una cultura musical con diferentes caras, una de las cuales constituye el objeto específico de análisis e investigación.

Así, pues, nos interrogamos por la *cultura salsera* —o la *salseridad*— como una configuración constituida históricamente con sus prácticas, sus actores, discursos y representaciones en torno a la música salsa, su producción, su recepción/apropiación por diferentes públicos y lo que significa para ellos. Una configuración cultural urbana y contemporánea de carácter transnacional, presente a través de sus rituales de consumo, simbologías y saberes, en distintas ciudades de América Latina y el Caribe; al igual que entre sectores de la diáspora *latinoamericanocaribeña* en otras urbes norteamericanas (Chicago, Los Ángeles, Miami) o en metrópolis europeas, bien sea Londres, París o Barcelona. Una configuración siempre en movimiento, que en cada país, o en cada ciudad, tiene trayectorias y rasgos específicos.

Y si bien “la salsa es el vínculo” y como tal sigue siendo un elemento nuclear, el centro de atención ahora es la *salseridad*, definida, no como una esencia, sino como un proceso. Ella implica una sensibilidad y un tipo de salsero que ha construido un modo de ser y de estar ligado estrechamente con esta sonoridad; ha erigido un estilo de vida con el que se identifica y se diferencia frente a otros melómanos, que también la disfrutaban. Y así como hay diversos “tipos de salsa”, hay distintas clases de salseros, pues ella no significa lo mismo para todos¹⁵.

Si para muchos melómanos la salsa es una diversión ocasional, o la oyen y la bailan, “pero nada más”, para otros es una pasión, su compañía permanente, motivo de alegrías y encuentros, referente de memorias y saberes. Bien sea como músicos, bailadores, bailarines, empresarios, productores, radiodifusores, coleccionistas, investigadores, cronistas, o simples y anodinos melómanos, la salsa es una parte sustancial de su vida. Estos son los principales agentes de la *salseridad* y, por eso mismo, los sujetos de esta investigación. Y como toda cultura, esta también tiene una historia constituida en un espacio-tiempo de mediana y larga duración, incluidos sus conflictos y los imaginarios que dan cuenta de ella¹⁶. Porque la historia, que labra y siega al mismo tiempo, nos ha legado unas memorias —soportadas no solo en datos

¹⁵ Empezando por el término salsa, que ha sido objeto de polémicas entre cubanos, puertorriqueños, neoyorquinos, colombianos, venezolanos... Y continuando con las preferencias de los melómanos que optan por una u otra entre las diferentes tendencias desarrolladas dentro de la salsa. En Nueva York, los géneros de la música cubana fueron recreados y en cierto modo transformados, bajo otras circunstancias históricas y socioculturales vividas en el Barrio Latino y el South Bronx. No es igual el mambo desarrollado entre Cuba y México por Pérez Prado, Benny Moré, Mariano Mercerón o Rafael de Paz, que el mambo recreado en Nueva York por las orquestas de Machito, Tito Puente, Tito Rodríguez, Charlie Palmieri y otros músicos. Tampoco es igual la pachanga original de Cuba que la desarrollada en Nueva York por Joe Quijano, Joe Cuba o Johnny Pacheco, los hermanos Palmieri, y muchos más. Algo similar ocurrió con los ritmos puertorriqueños, recreados en Nueva York e incorporados a la salsa por Mon Rivera, Willie Colón y Héctor Lavoe, Richie Ray y Bobby Cruz, entre otros artistas. En ambos casos, la transformación musical estuvo acompañada de cambios en la significación social de los géneros y las relaciones entre ellos en el nuevo contexto.

¹⁶ La *larga duración* es un concepto desarrollado por el historiador francés Fernand Braudel, propuesto en los años treinta del siglo pasado, dentro de la llamada “*Escuela de los annales*”. Braudel (2002) identifica tres tipos de duración: larga, media y corta “que son como tres estratos superpuestos” en los que los fenómenos de corta y media duración descansan sobre el primero. La corta duración corresponde a unas horas, unos días, unas semanas, por ejemplo: el día del “Bogotazo” en Colombia, el 9 de abril de 1948; o el 9/11 de 2001 en Estados Unidos; o el 9/11 de 1973 en Chile, cuando ocurrió el golpe militar de Augusto Pinochet contra el presidente Salvador Allende. Cada uno de estos acontecimientos produjo, en su momento, hondas repercusiones nacionales e internacionales. Los períodos históricos de media duración pueden abarcar varios años o unas décadas; y los de larga duración abarcan lapsos mayores, pero no solo en términos de tiempo sino

factuales— que pueden auscultarse aun a pesar de las fuerzas que tienden al olvido. En este caso, se trata de una narrativa musical y verbal, racional y sensible, de amplia circulación gracias a la industria discográfica y a la radio —inicialmente— antes de ser llevada al cine y más tarde a la televisión en el siglo XX; y a la Internet durante los últimos años. Esa memoria, compuesta de muchas memorias individuales y colectivas¹⁷, alude no solo al pasado sino también al presente con el que se relaciona, en el juego de temporalidades en que ellas se cruzan y entrelazan. Dentro del pasado se pueden reconocer varios momentos, desde el más antiguo, en la periodización que proponemos, hasta el pasado reciente o inmediato, según las convenciones temporales explicadas más adelante. En este caso, la mayor parte del siglo XX y lo corrido del siglo XXI, como el eje sobre el que transcurre la historia social de la música afroantillana, y luego la salsa a partir de 1960. Como memoria estudiada dentro de esa línea de tiempo, la música antillana y la salsa cuentan ya con una extensa bibliografía de carácter sociológico y musicológico, producida en diferentes países tanto de América Latina y el Caribe como de Europa, incluidas tesis de maestría y de doctorado en universidades norteamericanas y europeas¹⁸. Lo que muy poco ha sido investigado es el vínculo de la salsa con el narcotráfico (que datamos desde los años setenta en adelante como parte de la historia del presente). Relación que determina el lado oscuro de la cultura salsera, objeto de estudio en esta obra, específicamente en la conexión entre Cali y Nueva York, durante el último cuarto del siglo XX.

por la complejidad y los impactos que producen en la sociedad, por ejemplo: la esclavitud en el Caribe durante casi cuatro siglos.

¹⁷ Las relaciones entre historia y memoria se discuten más adelante. Por ahora resulta pertinente la distinción de Teun van Dijk (1999) entre “memoria personal (subjetiva) y social (intersubjetiva)”. Para él, “la memoria personal (Tulving, 1983) consiste en la totalidad de nuestras creencias personales (conocimiento y opiniones). Es ampliamente autobiográfica y ha sido acumulada durante nuestra vida a través de nuestras experiencias, incluyendo los acontecimientos comunicativos en los que hemos participado. Además de conocimiento personal sobre nosotros mismos, sobre otras gentes, objetos o lugares, la memoria personal también presenta creencias sobre hechos específicos en los que hemos participado o sobre los que hemos leído, incluyendo las opiniones personales que tenemos sobre ellos. Estas representaciones memorísticas subjetivas de acontecimientos específicos se denominan modelos (mentales) (Johnson-Laird, 1983; Van Dijk y Kintsch (1983) (...) La memoria social (tradicionalmente llamada «memoria semántica») consiste en las creencias que poseemos en común con otros miembros del mismo grupo o cultura, y que en ocasiones se denominan «representaciones sociales» (Farr y Moscovici, 1984) (Dijk, 1999, pp. 29, 30).

¹⁸ Por su relación directa con Cali se destaca entre ellas la tesis doctoral de Lise Waxer (*Cali pachanguero: a social history of salsa in a colombian city*, 1998), que dio origen posteriormente al libro de la misma autora, que se retomará después: *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia* (2002).

